

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

SANDRA HAHN

O DESLOCAMENTO DA TRADIÇÃO NA OBRA *LAVOURA*
***ARCAICA* de Raduan Nassar**

SÃO PAULO

2016

SANDRA HAHN

**O DESLOCAMENTO DA TRADIÇÃO NA OBRA *LAVOURA*
ARCAICA de Raduan Nassar**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para obtenção do título de Doutor(a) em Letras – área de concentração – Estudos Literários, sob a orientação da Profa Dra Maria Luiza Guarnieri Atik.

SÃO PAULO

2016

DEDICATÓRIA

A minha mãe, *in memoriam*.

A minha filha Sabrina, pelo apoio fundamental.

A Raduan Nassar escritor de uma lucidez apaixonante e mago-escritor: a sua luz me iluminou.

H148d

Hahn, Sandra

O deslocamento da tradição na obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar. / Sandra Hahn. – 2016.

160 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

Orientadora: Maria Luiza Guarnieri Atik

Bibliografia: f. 134-150

1. Leitura desconstrutiva. 2. Discurso logocêntrico. 3. Deslocamento.
4. Tradição. I. Título

CDD 401.41

AGRADECIMENTOS

A todos os professores da Pós-graduação da Mackenzie que tornaram possível o convênio do DINTER (UFMS-UPA).

A UFMS pelo empenho em nos manter estudando.

A professora Dra. Maria Luiza, orientadora paciente e atenta, mais do que grata.

A Instituição Mackenzie e seus funcionários que nos receberam afetuosamente e de braços abertos.

Aos professores da banca de qualificação, pela amabilidade e sugestões fundamentais.

A minha família querida, pois sempre acreditaram em mim!

A todas as colegas e os amigos com quem convivi no Doutorado, sem exceção.

Aos parceiros de leitura que se tornaram cúmplices de nossas ideias.

A CAPES/UPA pela concessão das bolsas que tornaram possível esse doutorado.

Aos que colaboraram na correção da tese agradeço muitíssimo.

Resumo

O propósito desta pesquisa é utilizar as estratégias da leitura desconstrutora na obra *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar e entender como ela se processa no texto literário. A fundamentação teórica é baseada na proposta da desconstrução de Jacques Derrida que, na tentativa de se desvencilhar do pensamento metafísico ocidental, empreendeu uma leitura dos textos dos filósofos filiados a esta tradição. Em *Lavoura Arcaica*, vários textos da tradição bíblica se encontram e se confrontam com a obra em questão, abrindo um espaço de deslocamento no discurso logocêntrico, desconstruindo verdades propostas pela tradição. A intenção é que o confronto ocorra inevitavelmente, pois a proposta é mostrar uma leitura não logocêntrica (por isso desconstrutora) em relação aos aspectos que interessam ao estudo em questão. Os aspectos relacionados à perspectiva desconstrutora irão provocar o deslocamento do discurso desta mesma tradição.

Palavras Chave: Leitura desconstrutiva; discurso logocêntrico; deslocamento; tradição.

Abstract

The purpose of this research is to use the strategies of deconstructive reading in the novel *Lavoura Arcaica* (1975) by Raduan Nassar and understand how it is processed in the literary text. The theoretical framework is based on the proposal of the deconstruction by Jacques Derrida, who in an attempt to extricate the western metaphysical thought undertook a reading of the texts of the philosophers affiliated to this tradition. In *Lavoura Arcaica*, various texts of the biblical tradition are faced with the work in proposal is to show a non-logocentric reading (so deconstructive) for the points of interest to the study. The aspects related to the deconstructive perspective will cause the discourse displacement of this same tradition.

Keywords: Deconstructive reading; logocentric discourse; discourse displacement; tradition.

EPÍGRAFES

A cólera é o aguilhão da valentia, sem a qual a alma não seria capaz de nenhuma grande empresa (Aristóteles).

O romance moderno dá voz à diferença, à divergência e ao desamparo. A experiência da leitura – sempre compartilhada, ainda que em ato seja solitária – autoriza o sujeito/leitor a afirmar, ele também, sua diferença (Maria Rita Kell).

Comigo me desavim
Sou posto em todo perigo
Não posso viver comigo
Não posso fugir de mim.
(Sá de Miranda)

Da sua poltrona você regia o mundo (Franz Kafka)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - A FORTUNA CRÍTICA: A REPERCUSSÃO, A RECEPÇÃO E TRADUÇÃO DA OBRA <i>LAVOURA ARCAICA</i>.	12
1.1 - AS EDIÇÕES E AS TRADUÇÕES DE <i>LAVOURA ARCAICA, UM COPO DE CÓLERA E MENINA A CAMINHO</i>	12
1.2 - SOBRE A QUESTÃO DA DILUIÇÃO DOS GÊNEROS E DAS FRONTEIRAS EM <i>LAVOURA ARCAICA</i>	19
1.3 - AS RELAÇÕES ENTRE <i>UM COPO DE CÓLERA</i> E <i>LAVOURA ARCAICA</i>	29
1.4 - <i>RADUAN NASSAR E A CRÍTICA</i>	37
1.5 - <i>NASSAR E A RASURA NA TRADIÇÃO LITERÁRIA</i>	44
CAPÍTULO II - DESCONSTRUÇÃO: UMA LEITURA DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS.	58
CAPÍTULO III - DA PREGAÇÃO À SEMEADURA:	73
3.1 - <i>DA TRADIÇÃO À TRAIÇÃO</i>	85
3.2 - <i>A PARÁBOLA E A REVISÃO DA TRADIÇÃO</i>	100
CAPÍTULO IV - UMA POÉTICA DAS SOMBRAS:	112
CAPÍTULO V - AS FORMAS DE DESLOCAMENTO DO DISCURSO DA TRADIÇÃO	119

CONSIDERAÇÕES FINAIS.	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134
<i>BIBLIOGRAFIA DO AUTOR.....</i>	141
BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA DE RADUAN NASSAR	141
<i>DISSERTAÇÕES DE MESTRADO E TESES DE DOUTORADO SOBRE LAVOURA ARCAICA.</i>	145
<i>ENDEREÇOS ELETRÔNICOS.....</i>	147
VÍDEOS.....	150

Lavoura Arcaica



Cópia de imagem retirada do site <http://baixaitalo.blogspot.com.br/2010/11/filmes-nacionais.html>

Lavoura Arcaica é uma história tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos. Os motivos que me levaram a filmar “Lavoura” são cacos de vários lugares, são estilhaços que me ajudaram a formar o filme. Eu sempre pensei na estrutura do “Lavoura” como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, normalmente pinceladas sobre superfícies circulares, um prato, um vaso, onde a cada instante, quase despercebidamente, surgisse um animal, uma flor, e você poderia escolher um ramo novo pra seguir a cada instante. (Luiz Fernando Carvalho)

Introdução

O ponto de partida desta pesquisa é fazermos uma leitura sob a ótica da desconstrução, para reavaliar o conceito de tradição na obra *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar. A presença e o peso da tradição portuguesa cristã, o seu enfrentamento com as diversas culturas que fizeram parte na nossa história e o registro delas na nossa literatura permitem afirmar que Raduan Nassar, autor de *Lavoura Arcaica*, não subestima esse legado, mas também não aceita passivamente sua continuidade. Tradição que pode ser entendida aqui no sentido de transmissão de valores que estabelece “a verdade” e também aquela que exclui a possibilidade de outras construções. Essa tradição foi construída ao longo dos séculos e que aqui chamamos de pensamento judaico-cristão.

Em *Lavoura Arcaica*,

[...] duas ou mais tradições culturais - Maktub islâmico, as histórias orientais e as parábolas do cristianismo - cruzam o ambiente brasileiro sem cair na armadilha do pitoresco, se encontram, entram pelo labirinto da memória e ganham o implacável acento da tragédia grega (LIMA, A., 1976)¹.

Lavoura Arcaica é uma fatia da nossa história, nossas tradições, (podemos aqui dizer da singularidade de uma linguagem híbrida) e nos mostra o quanto a realidade rural, apresentada na obra, encontra-se isolada da realidade que a cerca, como se um arame farpado pudesse guardar para sempre seu território demarcado. A tensão sempre presente entre a dispersão do mundo moderno e a ordenação do mundo antigo traz à tona os problemas vividos no limite dessa tensão. É a partir do enfrentamento entre o que chamamos de universo arcaico e de mundo da dispersão que percebemos algumas contradições que percorrem a obra literária. Na visão de Raduan, não é possível apenas rechaçar a tradição e antagonizar com a realidade

¹ Nota lida durante a premiação de *Lavoura Arcaica* pela ABL, em 5 de abril de 1976.

que nos cerca. Retalhar o discurso, dar infinitas direções, questionar verdades e hipóteses, dispersar a razão dos racionalistas, implodir conceitos são, para Raduan Nassar, medidas urgentes para a sobrevivência da nossa literatura.

Entrar e sair de um texto como *Lavoura Arcaica* sem isenção é uma tarefa quase impossível. A atmosfera do romance, novela ou contos deste escritor, é sempre tensa. Seu universo é muitas vezes povoado por obstáculos que, às vezes, mostram-se intransponíveis. Universo em que a aridez do terreno contrasta com o terreno fértil da palavra.

É importante observar que a literatura é nossa herança cultural que nos reconecta à tradição, cooptando nosso desejo de mudanças. Daí a importância das escolhas do escritor, que busca no processo de identificação com seu leitor, responder ou desvelar aspectos cruciais da realidade que o cerca. No caso de Nassar, a escolha da temática voltada ao enfrentamento com a tradição, a denúncia sobre a violência histórica imposta pela censura, pelo autoritarismo (representado no romance pela “lei do pai”) e a mudança do referencial ético e estético indicam um caminho em direção à conquista da liberdade que nos foi negada e realiza-se através de uma atitude crítica.

O capítulo I será uma reflexão a respeito da fortuna crítica de *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e o pronunciamento da crítica sobre as obras. Ela irá contribuir para a argumentação da análise posterior. O material da pesquisa envolve jornais, revistas, resenhas críticas, artigos e ensaios, escritos na época do lançamento dos livros: *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978) e outros, quase trinta anos depois, que acompanharam a lançamento da versão cinematográfica dos dois romances do escritor. *Menina a caminho* (1997) servirá como contraponto para algumas reflexões. Como não é possível comentar todos os textos, a opção será pelos textos voltados às questões desta tese, os que tiverem maior contundência ou os que estão relacionados à ótica da desconstrução.

A fortuna crítica da obra de Raduan Nassar revela não somente os caminhos tomados pela crítica literária brasileira e os pressupostos teóricos que lhe dão suporte e credibilidade, mas permite a colocação de textos vários que ora se

encontram, ora se contradizem, abrindo um campo para o deslocamento do discurso logocêntrico, desconstruindo algumas falas. Em alguns momentos, eles se complementam ou se desmentem com relação às posições tomadas em relação à *Lavoura Arcaica*. A intenção é que o confronto ocorra inevitavelmente, pois a proposta é mostrar uma leitura não logocêntrica (por isso desconstrutora) em relação aos aspectos que interessam ao estudo em questão.

A fortuna crítica da obra de Raduan Nassar, compilada por Elfi Kurten Fenske², nos últimos trinta anos, traz para nós, pesquisadores, alguns dados importantes: são 67 dissertações e 16 teses, perfazendo um total de 83 trabalhos. A obra *Lavoura Arcaica* é a que tem maior número de estudos, apenas três dissertações são sobre *Um copo de cólera* e somente duas são sobre o livro de contos *Menina a caminho*. Outros trabalhos de destaque são as que tratam da comparação entre a obra literária e a obra cinematográfica. Foram encontradas ainda várias teses e dissertações não catalogadas mais recentes. As que mais interessam a este trabalho de pesquisa estão relacionadas aos temas como tradição, cultura, silêncio; sobre as questões da diluição das fronteiras do gênero, tanto da obra quanto da linguagem que ora é lírica, ora uma prosa delirante. Ainda será relevante compreender a posição do escritor diante da crítica e da tradição. Algumas teses e dissertações escolhidas servirão de apoio a esta leitura que obedecem a esse critério.

No capítulo II, iremos à busca de uma leitura desconstrutiva do texto *Lavoura Arcaica*. Ela nasce do entendimento das estratégias de desconstrução proposta por Jacques Derrida. Para a fundamentação do trabalho de investigação baseamo-nos no pensamento do filósofo que, na tentativa de se desvencilhar do pensamento metafísico, empreendeu uma leitura dos textos dos filósofos filiados a essa tradição. Para isso, tentaremos entender como se processam no texto narrativo essas estratégias de desconstrução e apontar nela aspectos relacionados ao pensamento da metafísica ocidental.

² Os dados estão on-line no site *Templo Cultural Delfos*, compilados até março de 2014.

A hipótese de trabalho desta pesquisa é utilizarmos estratégias de leitura que nos levem às contradições de que se compõem o livro, visando à possibilidade de detectar nos aspectos da tradição o que ficou encoberto ou recalcado pelos interditos presentes na composição do discurso narrativo. Os aspectos serão relacionados à perspectiva desconstrutiva e irão provocar o deslocamento do discurso dessa mesma tradição.

No capítulo III, temos o objetivo de estabelecer a relação dos personagens nassarianos com a tradição, vivida pela exclusão, pelo autoritarismo e pelo interdito. Da pregação à sementeira, da tradição à traição, a parábola é revista. Buscar o movimento de exploração das palavras como: semear, sêmen, semente, lavrar, lavoura, trabalhar, que são os dois grandes grupos semânticos e suas relações dentro da obra. A “Parábola do semeador” servirá como mote para se compreender a abrangência do discurso do Pai.

Na “Parábola do filho pródigo”, o narrador apropria-se de uma perspectiva temporal diferenciada, criando uma relação de contemporaneidade com o passado bíblico, como se estivesse acontecendo no presente do século XX. A “Parábola do filho pródigo” texto primeiro, disposto em Lucas 15: 11 – 22, será então, relida por Raduan Nassar e confrontada na obra *Lavoura Arcaica* para a análise de algumas questões como a revisão do passado, o questionamento das verdades impostas pela tradição e o enfrentamento da autoridade presente na figura do Pai. A temporalidade interior da narrativa permite o embate do personagem com a tradição e consigo mesmo rompendo a forma como se estrutura a narrativa secular. O diálogo intertextual, proposto em *Lavoura Arcaica*, expressa a divergência não só cultural presente na obra, mas mostra sua importância na quebra da hegemonia dos discursos. “A parábola do Semeador” disposto em Marcos 4:1 - 20 está relacionada com “A parábola do filho pródigo” e a “História oriental”, (NASSAR, 1989 p. 85) – uma versão do conto popular “O sexto filho do barbeiro” – retirado do *Livro das mil e uma noites* (JAROUCHE, 2006, p. 358). O livro é uma coletânea composta de histórias e contos populares originárias do Médio Oriente e do sul da Ásia e compiladas em língua árabe a partir do século IX. Todas estão ligadas entre si pela metamorfose dos gêneros, pela reformulação da sua função ética e da própria

linguagem. É no trajeto entre a pregação e a sementeira que podemos perceber a complexidade das questões que entrelaçam as narrativas. A necessidade de apontar para a diluição dos gêneros literários – marca da narrativa moderna e ponto de discussão acerca da prosa no século XX – leva-nos a reflexões mais profundas sobre o que o romance propõe. A escolha das estratégias do discurso em *Lavoura Arcaica* revelam na sua concretização o simulacro que se interpõe entre o passado e o presente.

J. Hillis Miller, em sua obra *Ética da leitura* (1995), conduz, no oitavo capítulo do seu livro, um estudo de tropos, parábolas e performativos. Segundo o autor, há dois tipos de parábolas: a sagrada e a secular moderna.

As parábolas de Jesus são enunciadas pela Palavra, *Logos*, em pessoa, explica Miller. Mesmo que essa terminologia esteja inteiramente presente apenas no *Evangelho de João*, ela está implícita na caracterização dos três *Evangelhos*, de Jesus como Messias.

Quem conta as parábolas é o Messias e o que garante a correspondência entre as histórias simples sobre agricultura, pesca e economia doméstica e o significado espiritual ou transcendente de outro, [...] só pode ser narrado na parábola, isto é indiretamente. (MILLER, 1995, p. 179).

Ele exemplifica por meio da parábola do *Semeador*, as diferenças entre a parábola sagrada e a parábola secular moderna. Justifica sua abordagem pela busca de uma correspondência entre o visível e o invisível, não manifesto numa parábola. É dentro dessa ideia que aprofunda suas reflexões. Segundo o autor, o teor visível e o teor invisível acontecem a partir de quando,

[...] a Palavra, surge de maneira visível diante de seus ouvintes, para aqueles que têm olhos para ver e ouvidos para ouvir, como base da correspondência entre a narrativa realista sobre plantio, pesca ou tarefas domésticas e aquelas coisas invisíveis das quais a parábola fala “realmente”. (*Idem*, 1995, p. 180)

No caso da parábola ficcional nassariana, estamos no terreno da mudança da linguagem mais realista para a linguagem ficcional. Entretanto não é possível segundo Miller separar totalmente a parábola sacra da parábola secular moderna.

A visão de Hillis possibilita-nos pensar a parábola na sua versão não bíblica, mas como narrativa secular, desvestindo sua roupagem sagrada e seu conteúdo ético. Nesse sentido, a leitura de Miller será de minar o discurso bíblico, detectar seus paradoxos fazendo emergir as possibilidades de deslocamento do discurso da tradição.

Segundo Vera Queiroz:

O ato de leitura em face de determinados textos é um gesto performativo, na medida em que ele convoca certos leitores a uma resposta, a uma ação que advém de um compromisso seja com sua classe, gênero, raça ou escolha sexual. (2000, p. c33C).
Chamo de alta literatura toda possibilidade que um texto literário tem de transformar suas experiências existenciais, linguísticas e imaginárias, ao mesmo tempo em que alarga a dimensão dos paradigmas literários que a tradição lhe(s) legou. Neste sentido, podemos fazer uma analogia entre o que eu chamo um artista fundador em literatura, aquele que redireciona as regras de composição do seu tempo, [...] (*Idem*, 2000, p. c36C).

Tanto os textos de Hilda Hilst, quanto os de Raduan Nassar são “de extraordinária voltagem literária” e estaria segundo Queiroz, dentro da chamada alta literatura. É quase impossível como leitor de Raduan Nassar não perceber o quanto sua obra avança “como explorador dos limites dos paradigmas literários de seu tempo” (*Idem*, 2000, p. c38C) ao expor o desnudamento da palavra sagrada, relacionando-as às questões patriarcais que envolvem a obra.

O capítulo IV é um aprofundamento da poética de *Lavoura Arcaica*. Uma poética que se revela a princípio obscura, numa linguagem que se projeta entre sombras e aos poucos vai delineando, quase pintando, um vir a ser que promete um evento, cujo magma não se poderia adivinhar. A obra torna-se então objeto dessa leitura que se pretende desconstruir e através da linguagem que a compõe explorar os aspectos formais e os discursos que conformam a poética nassariana.

O discurso poético, como ele colabora e se conjuga como elemento constitutivo do discurso como um todo, não nos permite descartá-lo uma vez que ele ocupa um espaço significativo na narrativa e percorre as fissuras do discurso. Nele, iremos entrar nos labirintos que a linguagem percorre para dizê-las.

No capítulo V, a tradição por força do autoritarismo é criadora de outra tradição: a do silêncio. Não é, porém, um silêncio relacionado ao vazio, mas sim à linguagem que guarda uma reserva de sentido e é “colhida” na relação com o todo. Poderíamos identificá-la com o não dito, aspecto presente no discurso do universo do romance. O silêncio é uma modalidade essencial de sua reprodução ou de sua negação. O silêncio aparece como forma de ruptura de uma tradição cultural e de uma tradição estética, pois o silêncio – e outros elementos – representam as duas coisas na obra.

A presença do não dito aparece em *Lavoura Arcaica* como elemento desconstrutor da tradição. A abordagem implica uma reflexão sobre a resistência do personagem André perante o discurso da tradição, na obra representada pelo pai e o irmão, mas há também um silêncio como forma de assujeitamento do corpo. A atitude de André delinea-se como *resistente*, uma vez que não afrouxa e que cresce num movimento de rebeldia chegando à cólera e ao *ataque verbal*. Do silêncio à palavra, percorre-se com André a penosa e difícil tarefa de atravessar as questões expostas que irão se confrontar com a estrutura ou arcabouço do discurso interdito pela tradição (grifo nosso).

Um dos aspectos importantes em *Lavoura Arcaica* está relacionado ao deslocamento da parábola como narrativa da tradição e à desconstrução da mesma. Marco Antonio Domingues Sant’Anna, no capítulo três, do seu livro *O gênero parábola* (2010), busca a conceituação da parábola enquanto gênero literário. Segundo o autor, na teoria literária laica, autores como Wolfgang Kayser, Hênio Tavares, Sebastião Cherubim, Massaud Moisés³, Augusto J.S. Magne e Northrop Frye não apresentam no confronto entre eles, muitas diferenças, ao contrário, há

3 A Parábola (do Grego parabolê = (comparação, alegoria) é uma narrativa curta, não raro, identificada com o apólogo e a fábula que em razão da moral explícita ou implícita, encerra uma narrativa de estrutura dramática. No entanto, a distinção das outras duas se faz pelo fato de a parábola ser protagonizada por elementos humanos. Vizinha da alegoria, a parábola comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas: numa *prosa altamente metafórica e hermética*, veicula-se um saber apenas acessível aos iniciados. Conquanto se possam arrolar exemplos profanos, a parábola semelha exclusiva da Bíblia, onde se encontra em abundância: o Filho Pródigo, a Ovelha Perdida, o Semeador, o Bom Samaritano, a Ceia de Natal, Lázaro e o Rico, etc. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 385. (grifo nosso)

vários pontos comuns. Sua tese é de que é no “Novo Testamento” que a parábola se constitui como gênero literário. A afirmação de que ela se constitui como uma alegoria e, é hermética e altamente metafórica é partilhada por Massaud e Kayser. Discute-se também o tamanho da parábola e se chega a ser uma fábula ou não. A conclusão é que “os ensinamentos das parábolas são mais profundos e transcendentais e os das fábulas/apólogos mais pragmáticos” (SANT’ANNA, 2010, p.144-145)

A leitura desconstrutiva do texto da tradição permite um confronto das duas versões: a bíblica e a proposta em *Lavoura Arcaica*. O texto nassariano passa pela metamorfose de parábola à tragédia, chegando ao romance moderno.

A base de nossa leitura está centrada na ideia da desconstrução de Jacques Derrida e outros autores como J. Hillis Miller e sua *Ética sobre a leitura* (1995) investigando as parábolas; Raymond Williams e o conceito de tradição; Flora Süssekind faz uma reflexão sobre aspectos da filiação ou não da obra à tradição e do personagem. A qual linhagem eles pertencem e como, na diferença e na descontinuidade, respondem a pergunta: “Tal Brasil, Qual romance?”.

Outros estudiosos da obra de Jacques Derrida como: Silvano Santiago (PUC/Rio), Leyla Perrone-Moisés (USP) Evando Nascimento, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (UFF) e Marcos Siscar (UNICAMP) e Paula Glenadel (UFRJ) empenharam-se em esmiuçar as questões relacionadas ao pensamento da desconstrução e publicaram trabalhos de leituras críticas na área da desconstrução e irão contribuir com vários aspectos vislumbrados nesta pesquisa.

Para Leyla Perrone-Moisés, a crítica literária resultante da influência de Derrida, nos EUA, partia de alguns princípios: a recusa de acreditar que a significação do texto literário possa ser identificada com seu sentido; a convicção de que não há coincidência absoluta entre linguagem e sentido, de que há no texto literário uma força significativa e um suplemento que o excedem. No livro, *Pós-estruturalismo e Desconstrução nas Américas* (2004), organizado por Leyla Perrone-Moisés, há uma breve introdução sobre o percurso do estruturalismo, do pós-estruturalismo e da desconstrução no Brasil. O estruturalismo surge como um

método aplicável às ciências humanas nos anos 1960. Ele firma-se e dissemina-se a partir da França, com a participação de vários grupos em torno das teorias de Saussure, do formalismo russo e do Círculo Linguístico de Praga. Perrone-Moisés mostra e discute as razões da busca de modelos universais que teriam como base a linguagem verbal. A grande aceitação que houve no Brasil revela, segundo a crítica, a aceitação de uma “receita” com virtudes didáticas e com “ares científicos”. Entretanto o estruturalismo logo é combatido por Michel Foucault, que contesta a Razão como forma de poder, por Deleuze, com sua releitura de Nietzsche, celebrando “o jogo da diferença” e por Derrida, minando as bases do estruturalismo e criticando o idealismo do signo, segundo Saussure (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 214-215).

Em outubro de 1966, ocorreu um “Colóquio Internacional sobre Linguagens Críticas e Ciências do Homem”. A comunicação feita por Derrida teve enorme repercussão por representar uma autocrítica ao estruturalismo francês (*Idem*, 2004, p. 217).

Logo após, Derrida escreve suas obras e introduz os conceitos de logocentrismo em *A escritura e a Diferença* (1967) e o de diferença [*différence*] no livro *Da gramatologia* (1967). O final do estruturalismo “é proclamado por Roland Barthes, seu adepto mais lúcido” no famoso artigo “A atividade estruturalista”, em 1963. Posterior a ele, nasce o pós-estruturalismo, batizado com este “pós” pelos americanos. A partir daí há a presença constante de professores franceses nas Universidades americanas, entre eles Todorov, Kristeva, Derrida e Foucault.

Segundo Perrone-Moisés, o pós-estruturalismo propicia “a atomização dos objetos e dos pontos de vista, em oposição ao projeto totalizador do estruturalismo”. Mas é nos anos 1970 que ocorrem as profundas mudanças, “um conjunto de novas maneiras de pensar o sujeito, sua constituição e suas práticas” (*Idem*, 2004, p. 218).

No final desses anos, Derrida começou a dar cursos regularmente nos EUA, onde se constituiu em torno dele, a chamada “Escola de Yale”, integrada por Paul de Man, Geoffrey Hartman e Hillis Miller. Esse grupo e os outros integrantes que vieram em seguida, era constituído por especialistas em estudos literários. As vertentes

criadas no campo da desconstrução são destaque nas obras publicadas por esse grupo.

No Brasil, o pioneiro nos estudos sobre a desconstrução foi Silviano Santiago. Participou como professor do curso de Pós-Graduação do Departamento de Letras da PUC do Rio de Janeiro, onde desenvolve desde a década de 1970, leituras de nossa história cultural. Seus inúmeros livros de crítica literária ocupam lugar importante nessa discussão. A partir de 1976 começa a oferecer cursos nessa linha.

Dentre os cursos (oferecidos por Santiago alguns) que se filiavam às concepções teóricas em que se baseia a análise comparatista, [...] mencionem-se um de análise dos manifestos da vanguarda nacional e estrangeira, outro sobre a questão da “origem” na análise do discurso da cultura brasileira, e um terceiro sobre o pensamento e a obra de Derrida (LIMA, R. 1997, p.175).

Dessa época, tem-se a feitura do *Glossário de Derrida* (1975) pelos seus alunos de pós-graduação sob sua supervisão. A obra foi um divisor de águas para aqueles que se dedicam ao estudo do autor e filósofo judeu franco-argelino.

Estudioso da obra derridaniana, foi Evando Nascimento que desenvolveu sua tese em torno da obra do filósofo e publicou-a com o título: *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* (1999). Organizador de várias obras críticas, Evando Nascimento abriu, como Santiago, espaço para publicação de vários outros estudiosos da desconstrução. Entre eles, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho que foi aluno, discípulo e seguidor do movimento da desconstrução entre tantos nos dias de hoje. Nascimento foi professor da Universidade Federal Fluminense em Niterói e aluno de Jacques Derrida na École des Hautes Études em Sciences Sociales na França. Na área da filosofia, destaco a importância do professor Paulo César Duque Estrada, que organizou a obra *Às margens: a propósito de Jacques Derrida* (2002). Professor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC, diretor do Núcleo de Estudos em Ética e Desconstrução (NEED), orientou muitas teses sobre as questões filosóficas propostas por Derrida. Hoje, não há como ignorar a importância do pensamento de Derrida e sua influência no meio acadêmico dentro

das ciências humanas e saberes correlatos que se veem problematizados pela desconstrução.

A obra *Lavoura Arcaica* responde de várias maneiras ao pensamento da desconstrução. Seja por sua composição híbrida, seja como manifestação de uma poética da dubiedade e ambiguidade, mas também por sua linguagem colérica e de extrema contenção. O personagem central de *Lavoura Arcaica* é um desconstrutor de uma tradição e um “demolidor de catedrais”.

Capítulo I - A fortuna crítica: a repercussão, a recepção e tradução da obra *Lavoura Arcaica*.

1.1 - As edições e as traduções de *Lavoura Arcaica*, *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*.

Lavoura Arcaica foi publicada pela primeira vez em 1975, por José Olympio, editor do Rio de Janeiro. Nessa edição, recebeu quatro prêmios: “Coelho Neto” da Academia Brasileira de Letras; “Jabuti” da Câmara Brasileira do Livro, “Revelação” da Associação Paulista de Críticos de Arte e o WALMAP, concurso literário em que Raduan Nassar participou com os originais de *Lavoura Arcaica*.

Um copo de cólera estreou em 1978 pela Cultura Editora de São Paulo e em 1980, é reeditado numa edição conjunta com *Lavoura Arcaica*. Sete anos após, saiu a segunda edição de *Lavoura Arcaica* (1982) pela Nova Fronteira e a terceira, em 1989 pela Companhia das Letras. Outras reimpressões saíram em 1989, 1991, 1993, 1995 consecutivamente. *Um copo de cólera* teve também duas reedições, após ter sido publicada em 1978. No espaço de tempo de apenas sete anos, *Lavoura Arcaica* tornou-se um clássico da literatura brasileira.

A obra *Lavoura Arcaica* foi traduzida para o espanhol com o título *Labor Arcaica* por Mário Melino e publicada pela Alfaguara de Madri (1982); para o francês com o título de *La Maison de la mémoire* por Alice Raillard e publicado pela Gallimard de Paris (1985) e para o alemão por Berthold Zilly (2004), com o título *Das Brot des Patriarchen*. Em Portugal, tanto *Lavoura Arcaica* quanto *Um copo de cólera* foram lançados pelo editor Relógio D'Água (1999). A edição portuguesa do livro traz um posfácio de Sabrina Sedlmayer sobre a obra *Lavoura Arcaica*. *Um copo de cólera* foi traduzido para o francês com o título *Un verre de colère* pela Gallimard (1986). Para o alemão foi traduzido por Ray-Güde Mertin; *Um copo de cólera* por *Ein Glas Wut* (1991) e publicado por Frankfurt Suhrkamp.

Há algumas traduções de capítulos do livro *Um copo de cólera* por Alessandra Vannucci para o italiano com o título de *Un calice di collera* em 2001, publicados na Revista *Sagarana* [on-line]⁴. O livro *Un bicchiere di rabbia* foi transformado em *audiolibro integrale* por Valter Zanardi, conforme postagem de 26 de maio 2016.⁵ Há também a publicação do livro em Torino, pela editora Einaudi em 2002 com o mesmo título.

Os títulos, na versão italiana têm o sentido um pouco modificado. A cólera (*collera*)⁶ doença sagrada se converte em ira (*rabbia*) sentimento de ódio, fúria, conforme a tradução da obra em italiano. Há, portanto, um nuance nas duas acepções, uma vez que a potência da ira destacada por Olgária Chain Féres Matos num estudo “Reflexões acerca da cólera: sobre uma novela de Raduan Nassar” (1974, p. 48) é que dará à palavra uma conotação capital “outro conceito de razão que reconcilia atividade e passividade” e permitirá a personagem se extraviar. Será a cólera, seguindo Aristóteles⁷, que permitirá ao personagem enfrentar com ousadia e valentia sua diferença com o pai a ponto de extraviar-se. A cólera, enquanto enfermidade dará ao personagem, também, uma atitude mais arredia e covarde. O não dito é que imobiliza, em várias situações, a personagem.

Os contos seguem o mesmo tom do discurso do romance, ora irônicos (“Mãozinhas de seda”), ora coléricos (“O ventre seco”), ora no silêncio peculiar de (“De madrugada”) que fazem parte do livro *Menina a caminho* (1997). Foram publicados separadamente em diversos periódicos nacionais e estrangeiros. “Mãozinhas de seda” que permaneceu inédito em língua portuguesa até 1994, foi

4 A informação aparece no site da Revista Scuola Sagarana. <http://www.sagarana.it/rivista/numero6/index.html>.

5 You tube<<https://www.youtube.com/watch?v=hSqKsxYlyhw>>

6 “A ira, a cólera é pecado capital segundo a religião; é doença sagrada conforme a mitologia; é justa, é ligada à verdade, quando se alia a lei; é da natureza humana, do ponto de vista do temperamento; é defesa, no modo como a psicologia do eu trata as emoções” (CHALHUB, 1997, p.119)

7 O conceito foi desenvolvido por Aristóteles na obra *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.7.

publicado pela primeira vez em uma antologia chamada *Neue Brasilianische Erzähler* em Colônia (Alemanha), por Kiepenheuer & Witsch e traduzido por Karin von Schweder-Schreiner, em 1982.

“Aí pelas três da tarde” foi publicado no *Jornal de Bairro* em São Paulo, (1972), na Revista *El Paseante*, em Madri (1988), e no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 1989.

“Ventre Seco” foi publicado na *Folha de São Paulo* em 1984, também na Revista *El Paseante*, 1988 e no *Jornal do Brasil* em 1989.

“Hoje de madrugada”, em cópia *fac-símile*, aparece em *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996 p. 54-57). A reunião dos contos citados e outros como “Mãozinhas de seda” e “Menina a Caminho” compõem o livro *Menina a caminho*.

Alguns contos como “Mãozinhas de seda” e “Aí pelas três da tarde” foram escritos antes de *Lavoura Arcaica*, mas há quem afirme que o primeiro conto “Mãozinhas de seda” fora escrito em 1996, especialmente para os o segundo número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles e deveria ter sido publicado em 1996, quando Raduan Nassar foi tema da revista. O texto não fora publicado a pedido do autor, mas foi mais tarde em edição não comercial pela Companhia das Letras (1994). Acreditamos que Nassar buscava encontrar o lugar certo de sua publicação para não se tornar uma crítica direta às “mãozinhas de seda”. O conto publicado em uma coletânea ganhou uma força maior, no sentido de estabelecer “um caminho” ou um projeto para sua escrita literária.

Segundo informações da pesquisadora Maria Flávia Drummond Dantas em *Raduan Nassar e o silêncio da escrita* (2000), o conto “Menina a caminho” “foi escrito em 1961, um ano após a morte do pai de Raduan”. Ele iria reaparecer em 1982, vinte e um anos depois e publicado na Alemanha numa coletânea de autores brasileiros. Esse fato desperta a curiosidade da pesquisadora que tece este comentário: “Ora, um texto que não se oferece à leitura é um texto silenciado” (DANTAS, 2000, p. 30) e [...] “o fato de o autor ter escolhido um público estrangeiro” para sua estreia e leitura, causa-lhe surpresa.

A partir dessa constatação, Dantas segue essa pista e sugere que esse parece ser o primeiro passo do projeto literário que Raduan (talvez) viesse alentando. Essa observação foi posteriormente confirmada dada “a importância de sua função no corpo da obra a que temos acesso” (DANTAS, 2000, p. 31).

A análise do conto destaca “a delicadeza no trato da linguagem” e,

Assim como a menina, também parte de sua origem numa trajetória errante, sem pressa, fazendo desvios distraídos ao sabor do gosto lúdico. Carregando em seu traço os restos da experiência vivida da subjetividade que a move, a escrita não se compõe para adormecer ao despertar: a escrita é a insônia do afã de um encontro que jamais se realizará (Idem, 2000, p. 31).

Há desencontros quanto às datas das publicações com relação a alguns contos de Raduan Nassar. Alguns afirmam que são anteriores ao romance e à novela, outros, que são posteriores. A pesquisa revelou que essas informações confusas são, às vezes, explicadas pelos articulistas de jornais e revistas. Entretanto, elas são importantes, na medida em que os textos vão se agrupando e resultam na obra *Menina a caminho*.

Em Portugal, *Um Copo de Cólera* (1998) e *Menina a Caminho* (2000) foram publicados pela Editora Cotovia.

No México, publicou-se “Menina a Caminho” em uma edição da Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma como *Niña en camino*, traduzido por Consuelo Rodríguez Muñoz e María Cristina Hernández Escobar que compõem o time de tradutores ao lado de Carlos López, Paula Abramo e Romeo Tello. A publicação é resultado do seminário de tradução literária promovido pela embaixada do Brasil no México em 2008. A coordenadora do projeto explica que a escolha do livro a ser traduzido foi dos alunos, sugerido como tema de pesquisa dos estudos de Literatura Brasileira. A edição tem 500 exemplares e é acompanhada por duas

introduções: uma de Consuelo Rodríguez Muñoz e outra de María Cristina Hernández Escobar⁸.

Un vaso de cólera foi publicado em janeiro de 2016 pela editora Sexto Piso, no México e na Espanha e já recebeu ótimas resenhas. Recentemente recebemos a notícia fantástica da Inglaterra: a edição em inglês, *A cup of rage*, traduzida pelo Stefan Tobler, foi escolhida como semifinalista do Man Booker International, um dos prêmios mais prestigiosos no mundo.

Aspectos como a transculturalidade, a traduzibilidade e a recepção são explorados a partir da tradução da obra *Lavoura Arcaica* para o alemão de autoria de Berthold Zilly. O artigo está publicado na *Revista Matruga* (2005) e traz informações importantes a respeito da tradução do livro e comentários ao caráter universal da obra. A recepção do romance na Alemanha foi, nas palavras de Zilly, surpreendente. Os críticos deram destaque nos jornais mais importantes, entre eles, o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de Frankfurt. O livro teve uma tiragem de 2600 exemplares e uma dúzia de resenhas, entrevistas com o tradutor, além de publicações em periódicos especializados em literatura brasileira, na Alemanha.

É importante destacar que, na versão alemã, o título traduzido como: *Das Brot des Patriarchen* (*O pão do patriarca*), marca o sentido de pertencimento da “substância”, do pão metafórico e a distribuição feita pelo patriarca, aspecto de suma importância nas reivindicações do (filho) personagem André. Zilly comenta no seu artigo na *Revista Matruga* (2005) o seguinte sobre tradução do romance:

[...] a força semântica da palavra “*patriarch*” e assinalada que a última sílaba desta teria a mesma etimologia que *arcaico*, que em grego quer dizer “primeiro”, “primordial”, “superior”, “proeminente”, “dirigente”, de modo que o arcaico, como étimo e como ideia, está preservado no título alemão (ZILLY, 2005, p.128).

A explicação de Zilly reforça a ligação entre o *patriarch* e o *arcaico*, colocando o patriarca em posição de superioridade, sem se descartarem outras

⁸ Esta informação foi publicada no site do Itaú cultural conexões em 2014.

possibilidades semânticas. A preocupação de ser “fiel” à tradução aparece explícita no texto de Zilly.

A tradução da obra literária levanta outra questão a ser considerada na visão de Derrida segundo Lima e Siscar no ensaio *O decálogo da desconstrução* (2000). Eles afirmam que “toda tradução é uma desconstrução e toda desconstrução é uma tradução”, isto é,

O estatuto ambivalente da desconstrução tem um correspondente na situação teórica da tradução, na medida em que supõe a diferença constitutiva de toda leitura, implicando uma sobrevivência da língua do outro. (LIMA, E. e SISCAR, 2000, p. 99-100).

A tradução é uma escritura, não é simplesmente uma tradução no sentido de transcrição, é uma escritura produtiva que é chamada pelo original (Derrida, 1982, p.201-202). Ela constrói o sentido de seu original, em uma estrutura de iteração, de modificação dentro da repetição, ou seja, a tradução depende do original para essa construção, assim como o original depende de uma leitura que garanta sua sobrevivência. O texto traduzido marca, ao mesmo tempo, a presença e a ausência do original, a possibilidade e a impossibilidade de o texto sobreviver em outra língua, numa estrutura de hímen, marca da presença e da ausência da virgindade, da consumação (LIMA, E. e SISCAR, 2000, p. 110).

Na apresentação do livro Zilly (2005, p. 119),

Interpreta o texto como manifestação de uma poética da dubiedade e da ambiguidade, mas também da sugestividade e da paixão, tanto aos níveis da trama e dos caracteres como da tradução do léxico, da sintaxe e da sonoridade. Traduzir essa prosa altamente poética, retórica e dramática, que oscila entre o sublime e o coloquial, é um jogo de perde-ganha, que – apesar, mas também por causa da fundamental impossibilidade de uma tradução perfeita – é capaz de realçar aspectos importantes da poeticidade e da atualidade do texto nassariano.

Observamos na sua explicação a preocupação em demonstrar também a impossibilidade de uma tradução perfeita, uma vez que a “ambiguidade e dubiedade” perpassam a obra. Sobre o seu alcance transcultural, Zilly explica:

Se, no caso Raduan Nassar, é impossível localizar precisamente o seu mundo ficcional num lugar e numa época, se a trama do seu romance com sua atenção concentrada na realidade psicossocial, poderia passar-se no essencial, também em outra região do mundo e em outra época, por exemplo, em algum país Mediterrâneo no

Levante ou no Oriente próximo, isto não traduz uma falta de brasilidade, mas é sinal de maturidade do autor e da literatura brasileira. (*Idem*, p. 130)

Na França, a tradução da obra com o título de *La Maison de la mémoire*, por Alice Raillard, sugere que o espaço da rememoração é o espaço da casa (*maison*), que também pode ser lar, isto é, uma metáfora da casa como espaço *fechado/cerceado*, o lugar para se guardar o arquivo da memória, que não se desliga nunca do sentido de que nela, a memória, habita. A difusão das obras de Raduan deve-se a todos os aspectos meritórios expostos, tanto no Brasil e no exterior e comprovam seu *status* de obra literária e o alcance da reflexão feito na obra, torna-se de caráter universal (grifo nosso).

A apresentação das obras em seu caráter mais informativo não impede que a correlação entre elas se destaque. O lugar da apresentação marca a discussão sobre as mudanças de paradigma que a obra de Raduan Nassar trouxe para a literatura brasileira, razão por que a recepção crítica não se cansa de se pronunciar a respeito da obra até os dias de hoje.

Escritos mais recentes dão destaque à versão cinematográfica de *Lavoura Arcaica* (2001) feita por Luiz Fernando Carvalho, filme de estreia do diretor, que recebeu da crítica inúmeros elogios e muitos prêmios. Trata-se de um “filme-poesia” e essa opção lírica traz uma dicção especial à linguagem cinematográfica. A crítica que a releitura da versão cinematográfica vai suscitar aponta para aspectos que na época da censura não podiam ser discutidos.

Enfoque mais amplo será dado às dissertações e teses que investigaram a obra literária dentro da visão do embate entre a tradição e o novo, e aquelas que estão relacionadas à desconstrução, de Jacques Derrida. Há, portanto, um campo vasto de investigação nos trabalhos acadêmicos cujos aspectos impostos pela tradição, como o retorno ao texto bíblico, o discurso patriarcal em confronto com novos discursos, os interditos gerando submissão e a impossibilidade do dizer, cerceando a liberdade do indivíduo, poderão dar suporte às discussões.

1.2 - Sobre a questão da diluição dos gêneros e das fronteiras em *Lavoura Arcaica*.

A impossibilidade de manter *Lavoura Arcaica* dentro dos gêneros preestabelecidos gerou uma crítica riquíssima que contribuiu para que a obra não ficasse refém, ela também, de sua época ou dos modelos vigentes. A ruptura com a tradição estética é um dos componentes importantes da escritura de Raduan Nassar. De acordo com Maria José Cardoso Lemos (2003, p.1), o autor decidiu “complexificar certa visão dicotômica da sociedade [...]” e sua “escritura se assemelha a uma lavoura, artesanal, perfeccionista, [...]”.

Os prêmios recebidos após a publicação de *Lavoura Arcaica* atestam que a aceitação do livro pela crítica mais especializada foi unânime. Mas foi o prêmio da Academia Brasileira de Letras que lhe deu muito mais que um aval. As palavras de Alceu Amoroso Lima, relator da comissão julgadora do concurso, foram proféticas:

Novela trágica em que se misturam evocações do Antigo Testamento, como Abraão prestes a sacrificar Isaac, com parábola do Novo Testamento, como a do Filho Pródigo. Tudo isso, porém, à luz, ou à sombra, de uma filosofia pagã do destino implacável, numa luta insolúvel entre o mal e o bem, numa atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea, em que ressoa a voz imemorial das mães. Drama pungente e tenebroso, em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo, da eterna luta entre a liberdade e a tradição, sob a égide do tempo. (LIMA, A., 1976, p.11, grifo nosso).

Essa análise resume quase tudo o que foi, durante algum tempo, considerado como o fundamental para nortear os estudiosos e os leitores da obra de Raduan Nassar. A partir dessas afirmações de Amoroso Lima, inúmeros artigos foram escritos em jornais, revistas e livros especializados e renderam pelo menos oito dissertações de mestrado, na época posterior ao lançamento. A maioria desses ensaios e artigos gira em torno dos temas: paixão *versus* razão, jorro da cólera, tradição, filosofia cristã *versus* pagã, caos, fatalismo; incesto ou sobre as questões

do gênero: seria *Lavoura Arcaica* um romance lírico, um épico brasileiro ou uma tragédia? E ainda, escrito em que linguagem? Prosa-poética? Ou pura poesia? A questão dos gêneros começa, então, a ser delineada pelos críticos da época.

Nesse sentido, o crítico e escritor Modesto Carone em “O melhor romance do ano”, no artigo no *Jornal da Tarde* de 1976, responde a essa pergunta. Segundo Carone, *Lavoura Arcaica* apresenta uma possibilidade conciliadora para esse problema ao afirmar que a obra se enquadraria dentro da *denominação híbrida de “romance lírico”*, com texto inflamado e “obscuro” que revela um discernimento estético da obra de arte e mostra a necessidade de uma formação daquele que se pretende crítico literário. Na verdade, *Lavoura Arcaica* pertence também ao *gênero híbrido: poesia - prosa*. “*Lavoura Arcaica* é um elaborado trabalho de linguagem, uma prosa bem torneada que vai subindo de tom e criando uma atmosfera tão musical e emotiva que termina em pura poesia” (1976, p. 89, grifo nosso), Na afirmação de Carone, fica clara a questão do hibridismo tanto da linguagem como do gênero.

Poderíamos acrescentar que tanto o romance quanto seu autor participa de um hibridismo cultural, marcado pela presença dos aspectos ora da cultura oriental, ora da cultura ocidental. Cindido em sua raiz, o escritor e a obra participam de um exílio, conforme atesta Fernanda Müller em sua tese de doutorado *A literatura em exílio: uma leitura de Lavoura Arcaica; Relato de um certo oriente e Dois irmãos* (2011).

O intelectual ou o escritor que encontra asilo na alta-cultura, na cidade das letras para dizer com Ángel Rama, percebe que não pode romper totalmente com a própria tradição, *que sempre o conduz de volta para casa*. E em seu retorno, não pode alienar-se de sua formação, fazendo uso dela para transitar e reconhecer o lugar ao seu redor. Para *sempre deslocado*, estrangeiro em qualquer parte (MÜLLER, 2011, p.41, grifo nosso).

No âmbito de uma discussão mais focada na identidade, poderíamos perguntar, junto com Alabdou (2001, p.59):

Mas deve-se analisar a obra como portadora de sequelas de um conflito de identidade Oriente/Ocidente? Filme e romance não

constituem nem um documentário, nem uma autobiografia autêntica. Tampouco uma investida pelo folclore exótico. A cultura oriental trazida nas duas obras-primas (*obra cinematográfica e literária*) carrega uma significação atmosférica, a saber, uma aura de magia e encantamento que as sublima. Com efeito, a família de *Lavoura Arcaica* é oriental nas suas relações com o tempo; e é ocidental nas suas relações com o espaço. Ora atribui-se ao tempo uma relação com as neuroses, e ao espaço, uma relação com a psicose. Por isso, a festa final pode encarnar um duelo simbólico entre temporalidade (música) e espacialidade (dança). O embate resulta em alegria e morte (grifo nosso).

A questão do exílio toca de perto o personagem André, que se afasta da casa e transforma-se num exilado tanto lá, na pensão, quanto cá, na sua casa, antes, e após seu retorno.

Quanto ao aspecto formal, tanto de *Lavoura Arcaica* quanto de *Um copo de cólera* provocaram estudos os mais diversos, instigando os críticos de literatura a rever seus conceitos sobre a questão dos gêneros.

Críticos literários de renome têm destacado aspectos inerentes ao fazer literário da obra nassariana, pois o “ponto alto” de sua literatura é sua linguagem. Ganha espaço, o ensaio de Leyla Perrone-Moisés “Da cólera ao silêncio”, onde é analisada a densidade do conteúdo e da linguagem da obra. Ela ressalta o *registro lírico* em oposição ao tom profético das falas do pai. Observa que *Lavoura Arcaica* é um texto musical. Os contrastes que são dados no andamento dos capítulos realçam seu ritmo, fazendo “a orquestração dos textos” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.67, grifo nosso).

Flora Süssekind (1989, p. 6), outra crítica da obra, em artigo no *Jornal do Brasil*, comenta:

Antes de tudo, me sinto fascinada pelo ritmo de sua prosa, pois ele é capaz de escrever um capítulo inteiro sem um ponto, tirar o fôlego do leitor e não perder um único instante o passo indispensável à integração da forma com aquilo que se propôs contar.

Ou ainda, em *Literatura e vida literária* (2004), chama a atenção para o fato que Raduan Nassar escapa do gênero literatura documental, dando uma resposta indireta através da parábola ou “aniquilando a ação narrativa” (2004, p.19). Em

artigo na *Folha de São Paulo* sobre a literatura brasileira dos anos 90, intitulado *Escalas & ventríloquos*, Sússekind (2000, p. 9) registra as mudanças com relação aos escritos de autores dessa década e chama a atenção para a presença do outro, observando o ventríloquismo “que é uma escuta e o dar a voz ao outro”, bem como “à tensão enunciativa presente no discurso poético”. Os referidos artigos e ensaios estão citados em quase todas as dissertações e teses, mas cada qual direcionado aos aspectos que importam às pesquisas respectivamente.

A redução de escala própria ao novelesco, a estruturação descontínua, contrastada, intensificando, a partir de um foco narrativo aparentemente coeso (o do narrador-memorialista), a visualização, ao contrário, no seu método de composição, exatamente das heterogeneidades, das variações de distância e de tom, das desestabilizações de perspectiva e enquadramento temporal, que o orientam e acentuam o tensionamento particularmente crítico que o define. Outro aspecto importante será relativo à tensão enunciativa presente no discurso poético, bem como o *ventríloquismo que é uma escuta e o dar voz ao outro*. Se, do ponto de vista dos processos de formalização, produziu-se, então, uma desproporcionalidade sistemática, sua contraparte, do ponto de vista da dicção, parece ter sido um ventríloquismo acentuado. O que, no terreno da lírica, se manifestaria por meio de uma utilização recorrente, com funções distintas, *do monólogo dramático*, das teatralizações internas do poema. (grifo nosso)

[...] É, nesse sentido, igualmente, que se pode compreender o exercício de escuta, o dar voz ao outro, que caracteriza a proliferação de vozes heterogêneas, antagônicas, [...] (SÚSSEKIND, 2000, p. 9-10).

Esses aspectos serão retomados nas análises e mostram que o romance lírico nassariano encontra não só ressonância nas afirmações da crítica especializada, mas cada um deles acrescenta e amplia nosso entendimento. Aproveito para comprovar o direcionamento da conversa do texto *Lavoura Arcaica* com a do personagem dostoiévskiano. O ensaio de Hélio Pólvora no *Jornal do Brasil* (1976) compara o personagem André, de *Lavoura Arcaica*, aos personagens de Dostoiévski.

Raduan Nassar criou um personagem de exceção, a exemplo dos possessos endemoniados de Dostoiévski que trazem na testa o ferrete de uma condenação e passam a vida a expiar um mal de obscuras origens, porque adentrado em sua carne e consciência quando desata o libelo, o personagem mostra-se inteiro na outra margem, do lado de lá (aquele *au delà de la vie*), incapacitado por

uma estranha constrição a deixar-se levar pela corrente (PÓLVORA, 1976, p.87).

Geraldo Ferraz nos *Cadernos de Literatura Brasileira* escreve:

Por isso damos-nos ao cuidado de chamar a atenção para este romance, que abrange em sua fatura cuidadosa até as mínimas inflexões do arcaico, em páginas que podem ser lidas como *prosopopeia atemporal* mergulhando suas raízes no mistério das origens (FERRAZ, 1996, p.84).

Complementamos com outra observação de Otávio de Faria que, no Jornal *Última Hora* (1976), termina por escrever o qualificativo que justifica um lirismo tão singular.

[...] *as páginas negras* que envolvem as relações sentimentais de André com a irmã Ana, são páginas de inequívoco escritor *seja ele romancista ou não* [...] (FARIA, 1976, p. 84, grifo nosso).

Outras críticas chegam por resenhas sobre *Lavoura Arcaica*, quase todas de caráter mais informativo e em sua maioria com qualidade questionável. Diversos resenhistas aludem à escrita hermética, obscura e de difícil compreensão utilizada na obra e que essa dificuldade empurraria os leitores para fora do texto, quando a obra em discussão não atende os padrões de mercado. A constatação desse dado é muito reveladora para nós, pois desnuda a superficialidade da leitura não só do grande público, mas também de reconhecidos articulistas de jornais e de revistas de maior tiragem no país. Poucos se atêm a uma leitura mais rigorosa das obras. Leituras pouco amadurecidas encontram barreiras de compreensão quanto ao caráter onírico do texto ou seu preciosismo na escolha das composições metafóricas. Destacamos a crítica de Bruna Becherucci, na resenha intitulada "Poesia – prosa" feita para a revista *Veja* (1976) que afirma: "[...] existem duas dificuldades para o leitor de *Lavoura Arcaica*: [...] separar a alegoria da verdade e em aceitar a linguagem desvairada, frequentemente obscura do autor" (p.97). A escolha de palavras como "alegoria da verdade" e "linguagem desvairada" usada pela articulista não corresponde à riqueza da linguagem do autor e à liberdade poética com que trata o seu léxico. Como veremos em análises posteriores, a linguagem em *Lavoura Arcaica* extrapola esse entendimento.

Quase treze anos após, outras resenhas como “Raduan e a Crítica” do *Jornal do Brasil* (1989, p.6), na época de uma reedição de *Lavoura Arcaica*, trazem recortes de depoimentos elogiosos de escritores e críticos que falam do grande apreço pela obra tão contundente e ímpar, que muda bastante a percepção sobre a obra. A grande literatura exige um desafio para os resenhistas, articulistas de jornais e revistas; uma leitura mais profícua e a busca de um conhecimento mais específico da obra literária se fazem necessárias.

Raduan Nassar é colocado, conforme resenha do *Jornal do Brasil*, no mesmo patamar de Guimarães Rosa e Clarice Lispector dentro da história da literatura brasileira. A liberdade de criação desse texto pouco convencional é permeada por uma linguagem lírica, delirante e inflamada, *marca cultural que foi abafada pela tradição*. Nassar “preocupou-se com as possibilidades sintáticas da língua, apostando na correspondência entre o fluxo lírico e desenvoltura discursiva” (TEIXEIRA, 1992, p. 2, grifo nosso.). Podemos, então, confirmar que o registro “delirante e inflamado” da linguagem do romance é um marca que a tradição insistiu em abafar.

Outros aspectos são explorados nas dissertações e teses que se debruçam longamente sobre a obra *Lavoura Arcaica*. Destaco a dissertação de mestrado intitulada: *Entre o milênio e o minuto: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1993) escrita por Paulo César Silva de Oliveira é uma das primeiras sobre a obra. O autor é um dos pioneiros no estudo entre a prosa literária e o discurso filosófico, ou seja, é um trabalho de caráter interdisciplinar. Tentando situar diferenças e proximidades entre o discurso literário e o discurso filosófico, o autor utiliza então o conceito de desconstrução na introdução de seu trabalho e dá destaque às estratégias de desconstrução utilizadas pelo próprio personagem e à relação com o pensamento de Jacques Derrida.

Segundo Oliveira,

A filosofia, em particular, na tentativa de desvencilhar-se da via metafísica, em alguns casos pretendendo negá-la ou mesmo destruí-la (como o caso do projeto heidggeriano), contribuiu para que a questão do sujeito tomasse rumos até então inesperados, e em

alguns casos, inusitados. O sujeito é uma invenção, nos diz Foucault e o que chamamos de consciência individual é, na verdade, mais uma das ilusões perpetradas pelo poder em constante mutação: a filosofia ente, esgotada, deve ser substituída pela filosofia do ser, que foi posta de lado ao longo da jornada filosófica, argumenta Heidegger. Assim, constatado o malogro metafísico é preciso desconstruir seus pressupostos e colocá-los em novas bases (OLIVEIRA, 1993, p. 53)

O autor observa que “os mestres das correntes formalistas e estruturalistas não abdicaram da cultura e da tradição como fontes indispensáveis da consulta e saber”, mas que são patéticas “as tentativas de inscrever as ciências humanas na ordem científica” (*idem*, p. 54).

Oliveira (1993, p. 55) afirma ainda que “o que emerge é o reconhecimento que os sistemas de pensamento não se podem impor na forma de detentores do conhecimento”. Ressalta a questão da “verdade” para as ciências humanas e justifica o seu título “estratégias da desconstrução” vinculando, então a desconstrução, não como “[...] a negação do *status quo* de um pensamento anterior, nem tampouco destruição, rompimento total; a desconstrução a que nos vincularemos quer compreender o *continuum* da história” (*Idem*, 1993, p.56). Oliveira tem por objetivo ressaltar a questão da verdade como mote fundamental do texto ficcional.

As questões que nos interessam na dissertação são os aspectos relativos às mudanças no pensamento filosófico (a tentativa de destruição do pensamento metafísico), a proposta da invenção do sujeito e da consciência individual, a não aceitação da palavra instituída pela tradição e quem é o sujeito que interroga a ordem. Na visão de Oliveira, a perspectiva do sujeito é irracionalista e não propicia um caminho fora do *establishment*, mas serve como pretexto para uma discussão sobre o poder.

Uma das melhores teses acadêmicas é a de Sabrina Sedlmayer que nos propicia uma leitura competente de *Lavoura Arcaica*. A dissertação intitulada *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura Arcaica de* (1993), em 1997, ampliada e transformada em tese com o título *Ao lado esquerdo do pai*, ganhou prêmio de melhor tese e foi publicada pela editora UFMG.

Sedlmayer localiza a obra como um texto-iceberg, isto é, como algo que se desprende de um bloco maior e navega solitário no mar da literatura. Essa comparação, contudo, não a impede de vincular *Lavoura Arcaica* a outros textos literários de que se apropria para dar a ela sua forma e linguagem, razão porque a autora caracteriza a obra também como um palimpsesto, numa procura arqueológica que se funda na perda de significados através dos tempos. Sedlmayer vai buscar na psicanálise lacaniana uma nova concepção do sujeito para chegar, através do conceito de inconsciente, ao sujeito no texto literário. A descoberta lacaniana de que o sujeito não existe como plenitude põe em cheque a certeza cartesiana de que não há uma conformidade plena entre o sujeito, seus atos e reflexões. A importância dessa discussão leva a analista a estabelecer as relações entre o sujeito que se diz (enunciado) e o sujeito que é dito (enunciação). O relato da infeliz experiência de André, o filho "pródigo", revela a impossibilidade de ser inteiro. A perda do prazer, a perda da ilusão de que tudo poderia continuar para sempre instauram a cólera.

Sedlmayer ressalta a importância da voz no ato narrativo de *Lavoura Arcaica*, pois ela é o modo como o sujeito processa sua autoiniciação e dessa maneira se projetam a voz e o sujeito narrativos, expondo na sua história com toda força do verbo. Segundo a autora, "como Édipo o personagem vai enxergar outro tempo, outro arranjo para os significantes, mesmo que seja o da *rasura*, o da repetição obliterada do discurso do pai" (1997, p. 69). Ao rasurar o discurso do pai, as feridas recalçadas por André desde a sua infância, ressurgem.

Rosicley Andrade Coimbra, em *Do arcaico ao moderno: Tradição e (des)continuidade em Lavoura Arcaica* (2008), destaca a proximidade da obra com os anos setenta e sua intenção em apontar as fraturas de uma ideologia que já se mostrava desgastada. Explora o trabalho de linguagem e o esforço do escritor ao fazer a crítica à tradição patriarcal, dentro de um país que se cria modernizado. A dissertação apresenta uma análise mais voltada para uma crítica sociológica e atual, para discussão sobre a tradição. Segundo a pesquisadora,

Entendemos que o discurso de *LA* não se liga diretamente à esfera pública, mas sim ao mundo privado da família, buscando discutir os

valores da tradição diante de uma nova realidade que seduzia a todos (COIMBRA, 2008, p. 124).

A infração aos códigos éticos rígidos é franqueada pelo personagem André, que segundo a autora é o que mais deseja as mudanças.

Outra abordagem que traz uma contribuição para esta pesquisa é de Jaqueline Ribeiro de Souza, que em sua dissertação de mestrado *Discurso e subjetividade em Lavoura Arcaica* (2012), explora aspectos da escrita da subjetividade e relaciona-os com a voz (discurso) do silêncio. O silêncio é analisado como “produtor de sentido”. Dentro da perspectiva de que a produção de sentido é um movimento contínuo e implica a análise das condições de produção do discurso faz-se necessário analisar a produção de sentido constituída também a partir do silêncio, uma vez que, segundo Eni Orlandi (1997, p. 31), o silêncio “é fundante, [quer dizer], o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante”.

A dissertação de Leonardo Gonçalves de Menezes, *Exegese dos contrários: uma leitura de Lavoura arcaica*, de 2009, dedica um capítulo sobre a questão da forma como transgressora. O autor elucida a noção de transgressão a partir dos conceitos de Michel Foucault e traz uma contribuição relevante para essa discussão. Outro trabalho de pesquisa que explora a ambivalência formal da obra *Lavoura Arcaica* é a dissertação *A exasperação da forma* (2013), de Maurício Reimberg dos Santos. A investigação mostra “que (a forma) se manifesta sob diferentes níveis narrativos – a partir da descrição de uma fala exasperada desse romance – considerando seus fundamentos sociais” (2013, p. 10). O objetivo é explicar o funcionamento e o sentido dessa exasperação.

A dissertação de Andréia Penha Delmaschio, *A reversibilidade dos opostos em Um copo de Cólera de Raduan Nassar* (2000), foi publicada posteriormente pela editora Annablume com o título *Do palco ao porão: uma leitura de Um copo de cólera de Raduan Nassar* (2004). Embora seja sobre *Um copo de cólera*, Dalmaschio explora o conceito de *phármakon*, presente na obra *A farmácia de*

Platão, de Jacques Derrida. A análise parte da abordagem do que a autora denomina “linguagem paradoxal”. Ela entende que,

O paradoxo se desenvolve no texto em vários sentidos e é explorado a partir da fala desmesurada do personagem masculino, que experimenta a impossibilidade de simples delimitação entre os campos da razão e da emoção. Simultaneamente manipulador e vítima de certa “droga”, ele destrói gradualmente o estereótipo de racionalidade insinuado a princípio pelo contraste do seu discurso com o do outro protagonista, o personagem feminino com quem mantém uma (in)tensa relação.

Essa experiência de deslocamento de perspectivas será estudada aqui a partir da aproximação de alguns traços do texto nassariano com o *phármakon* platônico como trabalhado por Jacques Derrida, por seu caráter de indecidibilidade e abalo das oposições simples, entre as quais o masculino e o feminino, o interior e o exterior, o consciente e o inconsciente, o racional e o irracional (DELMASCHIO, 2000, p. 11).

Podemos afirmar que esta situação, tal qual, se repete em *Lavoura Arcaica* ao destruir “gradualmente o estereótipo da racionalidade insinuado a princípio pelo contraste do seu discurso com o do outro protagonista”, no seu confronto com o discurso do pai. (DELMASCHIO, 2000, p. 11).

A autora ainda faz um jogo intertextual entre a fábula de Esopo “A cigarra e a formiga” e o mito das cigarras narrado por Sócrates no *Fedro*, de Platão, “para mostrar como funcionam outros elementos na desestabilização dos conceitos e valores pré-fixados [...]” (DALMASCHIO, 2000, p.12).

Em todos os ensaios e dissertações/teses citados anteriormente a contradição, a ordem e a desordem, a transgressão, a descontinuidade, a quebra da hegemonia dos discursos, a ruptura com a tradição, a paixão e a cólera aparecem como elementos de grande importância na obra *Lavoura Arcaica*. Todos, de alguma forma, dão destaque ao impasse e à tensão da linguagem e ao choque dos contrários.

1.3 - As relações entre *Um copo de cólera* e *Lavoura Arcaica*.

Alguns dos aspectos importantes em *Lavoura Arcaica* estão relacionados com *Um copo de cólera*.

Um copo de cólera consegue, junto ao público, uma recepção mais receptiva que *Lavoura Arcaica*. A leitura do texto quase sempre é feita de uma só vez. O texto pesca o leitor imediatamente e o joga para dentro, fazendo o leitor deslizar literalmente num vórtice de cólera e paixão. No ensaio, já citado acerca da cólera, intitulado “Reflexões acerca da cólera: sobre uma novela de Raduan Nassar” (1994) de Olgária Chain Féres Matos, a ensaísta estabelece o conceito de razão o *leitmotiv* dessa novela provocadora, mas Nassar, em *Um copo de cólera*, desconstrói a razão e cria “outro conceito de razão que reconcilia atividade e passividade, pensamento e emoção, memória e atualidade”. A paixão revela-se ora passiva ora ativa. Matos percebe na sua leitura a impossibilidade de manter papéis unilaterais e afirma que as dualidades “só se mantêm na superfície”. As desigualdades desaparecem e mesclam-se. E conclui, amparada na “racionalidade andrógina” de Marcuse: “A razão não mais define o homem”. A discussão gira então em torno da “palavra que traz no seu bojo um pecado original”. Essa amostra do texto de Matos vai direto ao cerne da discussão: A palavra é culpada, pois “não respeita as delimitações de Deus, ela não é comunicativa e aprofunda a solidão”. A cólera “doença divina” permite àqueles que são tomados por ela, extraviarem-se, ir além do limite. Assim, essa maldição é também uma eleição, pois “aquele que é possuído pelo furor escapa ao poder do próprio Deus”. A justificativa de Matos para a sublimidade da cólera “se encontra nessa impossibilidade em limitar o ilimitado”. Para chegar ao conhecimento da “desordem da ordem”, a ensaísta propõe então uma leitura a contrapelo, observando sempre os “impulsos inconfessáveis de submissão” que jazem dentro de nós e que são impedidos de se manifestar em nome da ordem. (MATOS, 1994, p. 48-52),

Matos finaliza sua análise atenta ao que ela chama de “circularidade essencial”: “A paixão é, em Raduan, repatriamento no interior *desse exílio transcendental, nessa perdição de si e do ser amado*, perdição que é perda dos limites de sua corporeidade e totalização no outro – união”. (*Idem*, 1994, p 74, grifo nosso).

A relação entre os dois livros não pode deixar de ser evidenciada uma vez que paixão e razão, cólera e submissão são elementos que movem o discurso na construção das duas narrativas. Não é pura coincidência que os personagens também se encontram exilados na perdição de si e dos limites da corporeidade, uma espécie de possessão que os toma como que para vir à tona o lado mais obscuro do ser e da linguagem concomitantemente.

Outro dado importante é que *Um copo de cólera* parece provocar mais os leitores e críticos, enquanto *Lavoura Arcaica* traz questões mais difíceis para o enfrentamento crítico. A indicação vem dos ensaios críticos, que estão em menor número com relação a *Um copo de cólera* durante algum tempo. A versão cinematográfica de *Lavoura Arcaica* modifica essa postura, reativando a discussão em torno do livro.

Outros textos como o ensaio “O estatuto amoroso em *Silêncio para 4* e *Um copo de cólera*” (1983), de Fábio Lucas e do livro *A imagem e a letra* (1999), de Tânia Pellegrini discutem em *Um copo de cólera* a questão do conteúdo erótico presente na linguagem e o estatuto amoroso assumido entre homem e mulher na realização amorosa. O estado limite em que se encontram as relações amorosas evidencia que, por trás do diálogo se “concretiza uma interdição à fala”, alimentando o silêncio em que estão ilhados as personagens, assertiva que cabe perfeitamente para os dois livros e para alguns contos de *Menina a caminho*.

Tanto Lucas (1983) quanto Pellegrini (1999) destacam nas análises a supremacia e a prepotência do narrador masculino sobre a personagem feminina. O grau de consciência da linguagem dos personagens torna-se mais presente à medida que a personagem feminina - embora tenha um espaço de fala muito inferior na narrativa - consegue se colocar como sujeito nesse embate. A personagem Ana

de *Lavoura Arcaica*, embora não se expresse verbalmente, deixa transparecer através de suas atitudes a eloquência e a sensualidade.

Pellegrini (1999, p. 110) coloca esse duelo verbal como necessário para que o equilíbrio da relação homem - mulher se restabeleça. Ela detecta a presença de um “eu minimizado e perplexo” que, na escrita, tenta recompor a integridade perdida. A velha questão da ameaça à identidade entra em jogo e é preciso buscar argumentos fortes para que através da autoafirmação os personagens não se destruam mutuamente. O controle obsessivo do eu do protagonista sobre a narrativa e os outros personagens destaca sua insegurança e medo em relação ao que ele realmente é.

O mesmo se poderia dizer do narrador do conto “Ventre seco”, na carta dirigida a sua namorada e personagem Paula. Pellegrini (1999, p. 119) destaca ainda que “a mulher toma forma definitiva como personagem principal da narrativa”, [...] e que sua “importância vem crescendo aos poucos pela força da negação” [...]. Todos os aspectos levantados pela crítica estão ligados à dependência feminina, impostos pela tradição.

A sexualidade latente no texto “sugere um surdo intento de devoração da mulher pelo discurso masculino, dominante, de que o ato sexual é apenas a metáfora” (*Idem*, p. 115). Todos os textos citados afinam-se num mesmo tom, o tom da mudança, buscando evidenciar as questões expostas no texto.

Antônio Manuel Nunes, em seu ensaio “Erotismo e textualidade: o corte do leitor e da crítica”, publicado na Revista *Travessia* (1991), espia a paixão dos personagens de *Lavoura Arcaica* pelos efeitos que ela proporciona à linguagem. Nunes detecta que tanto a cólera como o desejo-paixão são os elementos que impulsionam o discurso: “[...] a volúpia da paixão, perde seus freios pelos caminhos da poesia e do lirismo” (NUNES, 1991, p. 77). Excelente colocação do ensaísta que também afirma que o narrador tinga a linguagem de “uma tonalidade erótica”, bem como “opta pelo intimismo e pela escrita neolírica” (*Idem*, 1991, p. 73). A fusão entre o erótico e o lírico-amoroso cria o paradoxo entre o carnal e o espiritual, entre o sagrado e o profano, dando ao texto uma tonalidade moderna. A crítica de Nunes

soma mais um ponto quando revela que o jogo de sedução que o narrador tece com a linguagem em *Lavoura Arcaica* estende-se também ao leitor, impossibilitando qualquer tentativa de distanciamento.

O livro *Semiótica dos afetos* (1997) de Samira Chalhub é um roteiro de leitura para *Um copo de cólera*. O texto propõe uma leitura de como os afetos, *afetam ou molestam* o discurso em *Um copo de cólera*. (grifo nosso)

Chalhub apresenta-nos a obra de Raduan Nassar através do filtro do prazer e garante que, nessa obra, ele tem seu lugar assegurado. O argumento sugestivo diz que [...] “a escrita fez-se presente em novo arranjo inventivo de signos...” e que logo no primeiro momento o texto “nos impacta e nos faz cúmplices de seus significantes, fascinados pelos labirintos da linguagem” (CHALHUB, 1997, p.7).

Justifica-se então a posição da analista que opta pela tarefa de fazer uma leitura apaixonada de um texto que privilegie a paixão e a coloque sob o paradigma do afeto. A impossibilidade de representação do afeto é detectada logo de início, daí a necessidade de se mediatizar através dos significantes ‘sensação’, ‘sentimento’, ‘intensidade’, ‘plasticidade’, ‘energia’ que são elementos semiotizáveis e com possibilidades de representação. Chalhub procura então uma saída através da semiótica, “ciência da linguagem conectora”, que poderia dar conta dessa tarefa. Ela examina as possibilidades pela energia pulsional de que está investido o afeto e como essa pulsão é, então, atravessada pela linguagem. A leitura de Chalhub traz para nós o quanto da força dos sentimentos pode impulsionar a linguagem para sua total concretização.

Segundo a autora do roteiro de leitura, há ainda a proposta de analisar a forma da construção do texto, aprofundar a questão do gênero, como se dá o rompimento da linearidade, qual traço moderno faz-se observar, quais temáticas interpretativas na série cultural estão presentes, que outras linguagens ou códigos criam diálogo e outras questões (CHALHUB, 1997, p.10). A questão do gênero é bastante citada entre os críticos, sejam eles jornalistas, escritores, intelectuais e aqueles que se debruçaram sobre a leitura tanto de *Lavoura Arcaica*, quanto *Um copo de cólera*. Para Chalhub (1997, p. 35), entretanto, “não se trata de classificar,

mas de qualificar”. Quanto mais se lê os estudos sobre a obra, mais se tem certeza da qualificação de obra literária que tem de tudo para quem quiser conhecê-la.

Não há como ignorar a posição do narrador do texto e o estado-limite em que se encontram as relações amorosas. Em *Lavoura Arcaica*, o duelo verbal acontece “no diálogo” com o pai, embora a ideia de restabelecimento não seja possível. O “diálogo” concretiza-se como “uma interdição à fala” e o mesmo se repete em *Um copo de cólera*, como destacam Pellegrini (1999) e Matos (1994). A questão da paixão e a cólera que afetam os discursos encontram-se presente tanto no ensaio de Nunes (1991), quanto de Chalhub (1997).

Outras conexões podem ser estabelecidas entre o conto “Ventre Seco” e *Um copo de cólera*, tanto na linguagem quanto na abordagem temática. “Ventre Seco” gesta o embrião de *Um copo de cólera* como se fosse ampliação da mesma narrativa. A virulência da cólera e os ataques de epilepsia são aspectos que atravessam os dois textos. O intratextual entre as obras é patente.

[...] era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo (NASSAR, 1989, p.110).

Em *Um copo de cólera* a personagem expressa assim sua ira:

[...] não foi por outro motivo que passei a picotar o discurso hemorrágico do meu derrame cerebral “sim, eu, o extraviado, sim, eu, o individualista exacerbado, sim, eu, o inimigo do povo, eu, o irracionalista, eu, o devasso, eu, a epilepsia, o delírio, o desatino, eu o apaixonado...” (NASSAR, 1992, p. 65).

O autor cita-se várias vezes, como, por exemplo, em *Lavoura Arcaica*: “o sofrimento melhora o homem, desenvolvendo seu espírito e aprimorando sua sensibilidade” (NASSAR, 1989, p. 173) e em *Um copo de cólera*: “[...] (ainda que viesse inscrito no reverso de todas elas que “a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo”) (Nassar, 1992, p. 81)”. São ideias recorrentes que vão se aprimorando de um livro para o outro.

Nas análises de *Lavoura Arcaica*, os temas como a questão do sujeito, da identidade ligada à psicanálise ou à linguagem são bastante aprofundados. Em *Um copo de cólera*, a questão do gênero (masculino/feminino) salta logo aos olhos do leitor que sente a empatia pela paixão, e a luta dos personagens sob o domínio da cólera. Em *Um copo de cólera*, é o próprio narrador quem nos alerta:

[...] deixem que os tolos cheguem por si mesmos às desprezíveis conclusões sugeridas pelo óbvio, um jogo, aliás, perfeito e que satisfaz a todos: enquanto os primeiros, lúdicos, fruem em silêncio a trapaça, os segundos, barulhentos, se regozijam com a própria perspicácia; [...] (NASSAR, 1982, p.64).

O aviso do narrador é, no mínimo, estimulante. Não podemos negar a semelhança entre os contos, o romance e a novela. “O ventre seco” traz no seu “embrião” o exercício do discurso colérico, enquanto no conto “Ontem de madrugada” exercita-se a contenção, como em *Lavoura Arcaica*. Marcas que não se apagam facilmente na obra de Raduan e que juntas criam um projeto literário afinado às ideias e reflexões que pretende disseminar.

Uma pequena resenha de Ney Duclós, “Ruínas do discurso”, publicada na revista *Senhor* em 1984, segue um pouco a linha do ensaio de Olgária C.F. Matos, pois consegue condensar em poucas linhas, pela capacidade de sua análise e percepção apurada, uma visão da linguagem do escritor Raduan Nassar:

Nada resta mesmo para o escritor, explorado e nu em seus segredos, do que insistir no sagrado, manobrar o silêncio, conviver com a dissonância, extrair o sopro. O escritor sabe que a linguagem, para sobreviver à pulverização, ao ataque do discurso, recolheu-se às fontes e espera. Contrair suas águas penetrá-la com a degradação da cólera, é provocar o debate (DUCLÓS, 1984, p. 76).

Ney Duclós, em leitura atenta e pertinente de *Um copo de cólera*, considera que o único modo encontrado pelo escritor para dar forma ao corpo textual, foi organizar o embate entre corpo (linguagem) e a cólera (discurso). Diz o articulista:

O corpo (linguagem) é a redenção permanente, o desdobramento do prazer através da proximidade, do detalhe oculto numa vitrina de formas.

A cólera, (discurso) cabe num copo: sua arma é a transparência e seu desespero é sua própria limitação (Idem, p. 76).

A perspicácia do resenhista antevê na “vitrina de formas” as dobras ocultas na transparência. A ruína, forma selecionada por Duclós, revela que desse embate algo se concretiza. Sintetizando a sua visão sobre o trabalho do escritor, que sabe como manejar a linguagem, Duclós finaliza: “Para o escritor, a vitória da linguagem sobre o discurso é o único desfecho insubstituível. Pois vencer é cumprir o destino, é redefinir o drama, é render-se ao mito” (DUCLÓS, 1984, p.76).

Essa afirmação corrobora outra. Uma entrevista, um recorte da revista *Leia* intitulado “A anti-confissão de Raduan Nassar”, (1989), realizada por José Maria Cangaço faz referência à linguagem utilizada em *Um copo de cólera* e garante a força da linguagem de Raduan Nassar. O inusitado proposto pelo escritor é que sua composição sintática tivesse a força de um carrinho de rolimã e que as palavras tivessem “rodinhas” O brinquedo construído por Nassar deu-lhe, então, “notoriedade e fama”. E suas palavras proliferam-se por aí desde então. Outra de suas qualidades, diz Cangaço, é de excelente torneador, pois precisa “torcer as frases para elas darem o máximo de si mesmas”. Entre tornos e rolimãs, ouvimos todas as suas ideias sobre arte literária e ganhamos a escritura “redonda” capaz da força de um ciclone. (CANGAÇO, 1989, p. 16).

Leyla Perrone-Moisés chama a atenção para a ordem em que foram publicados *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*. De acordo com a ensaísta os livros “foram redigidos concomitantemente, ou, melhor dizendo, de modo entrelaçado” e mais adiante:

Se as duas grandes obras (ou “obra e meia”, como ironicamente a elas se refere o escritor) foram redigidas de modo entrelaçado, os contos que ele deu a público mais tarde também estão intimamente ligados a essas obras (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 72).

As inúmeras considerações sobre a linguagem colérica encontram sua síntese no trabalho realizado por Vera Queiroz (2000, p. c15C) ao confrontar a linguagem de *Quadós* de Hilda Hilst e *Um copo de Cólera* de Raduan Nassar. Buscando evidenciar a transgressão de que se reveste o discurso literário de Hilda Hilst, “cuja matéria é a opacidade, cuja força é a repulsão e cuja metáfora pode ser a

de uma dura pedra - o diamante”, Queiroz reencontra-se com a linguagem da obra de Nassar assim descrita:

De início o que sobressai quanto às qualidades literárias diz respeito *ao poder de encantamento das palavras iradas*, ao jorro de um discurso tenso entre o monólogo e o diálogo, em que as frases nascem em solilóquio e explodem vindas de um rancor antiquíssimo, para além das paixões dos corpos, para além das opressões sociais (QUEIROZ, 2000, p. c45C, grifo nosso).

A conexão entre as duas obras do escritor é visível e atravessada pelas falas que nos remetem à paixão e à cólera, assim como o discurso lírico e intimista que perpassa os dois textos. Outros aspectos, não menos importantes, como a interdição à fala feminina e ao erotismo atravessam o romance e a novela. O que os distingue é que em *Lavoura Arcaica*, o discurso “sagrado” contamina a personagem André por dentro. Há uma absorção que transparece na repetição irônica, enquanto que, em *Um copo de cólera*, o discurso explode, sem limites. Como se este fosse o convexo – a exteriorização pelo discurso colérico – e aquele o côncavo – a interiorização pelo discurso lírico. Duas representações da linguagem: uma que é um jorro de uma fala colérica, num ritmo acelerado delirante; outra que se revela como uma escritura e que se apropria dos recursos da linguagem poética através de sua condensação ou contenção de sua força explosiva. A filiação a este ou àquele segmento não é gratuita, mas arquitetada para que, no confronto, surja o efeito de choque pretendido pelo autor. O fato de que as duas obras foram escritas quase ao mesmo tempo comprova uma simbiose entre as duas obras. *Lavoura Arcaica* se apresenta como um mergulho no interior da personagem e *Um copo de cólera* um rompimento com o discurso contido, permitindo inclusive que a mulher exteriorizasse sua fala; literalmente o verbo é rasgado.

Tantas formas para justificar a força da linguagem mostram que, tanto em *Lavoura Arcaica* quanto em *Um copo de cólera*, Raduan Nassar esmera-se no seu fazer literário, proporcionando para nós leitores, a melhor das experiências: o mergulho na linguagem desnudada de sua eficiência.

1.4 - Raduan Nassar e a crítica.

É a espreita a arte de observar a si mesmo?
Observar a si mesmo se parece muito com o
caderno de navegação... (Dom Juan)

Susan Sontag, em seu ensaio a “Estética do silêncio” (2015), explica que o homem sempre procurou “[...] reinventar o seu próprio projeto de ‘espiritualidade’”. Na era moderna a forma encontrada foi a Arte e que por esse meio tentou expressar essa vontade. Devido a sua exigência de contínua renovação, os projetos tentam responder “[...] à representação dos dramas formais que assediam a consciência, tornando-se cada obra de arte individual um paradigma mais ou menos perspicaz para a regulamentação ou a reconciliação de tais contradições” (SONTAG, 2015, p. 10). Essa busca, entretanto, mostrar-se-á sempre insuficiente e problemática. A autora afirma que

[...] na versão mais recente, em que a arte é parcela de uma transação dialética com a consciência, apresenta um conflito mais profundo e frustrante. O “espírito” que busca a corporificação na arte choca-se com o caráter “material” da própria arte (*Idem*, 2005, p. 11).

Dessa maneira, a arte não cumpre com o desejo de transcendência do artista e

[...] passa a ser considerada como algo que deve ser superado. Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e se torna parte constitutiva dela: o apelo (tácito ou aberto) à sua própria abolição — e, em última instância, à abolição da própria arte (*Idem*, 2015, p. 12).

Como Raduan Nassar, vários autores entre eles, Rimbaud, Wittgenstein, Duchamp retiraram-se do cenário da arte e se dedicaram a atividades consideradas prosaicas.

Assim a opção pelo silêncio permanente (o artista) não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido — o repúdio à obra tornando-se

uma nova fonte de sua vitalidade, um certificado de incontestável seriedade (SONTAG, 2015, 10).

Apesar dessa constatação feita por Sontag, o escritor Raduan Nassar, não cessa de provocar com seu “voto de reclusão literária” um “silêncio ruidoso”. Assim, incomoda os críticos que fazem um enorme barulho sobre seu voto de silêncio. A grande crítica feita ao escritor nada tem a ver com a escritura do texto, mas com o fato conhecido por todos de que Raduan Nassar teria abandonado a literatura em prol de projetos não tão nobres, como o cuidado da sua criação de coelhos, galinhas ou sua “lavoura de milho”. Parece uma piada de mau gosto, no modo de entender dos críticos, que há tanto tempo não encontravam um escritor tão singular e rico em sabedoria quanto em sarcasmo. Nesse sentido, percebe-se o desacordo entre as partes. Os críticos por serem jogados para fora da área que ele se julga conhecedor e o escritor por não querer fazer parte de nenhum jogo previamente estabelecido.

O desencanto de Raduan Nassar com a literatura está registrado em inúmeras entrevistas: *Cadernos de Literatura Brasileira entrevista Raduan Nassar* (1996); Arnaldo Jabor na *Folha de São Paulo* (1992), Augusto Massi, Mário Sabino Filho em entrevista publicada na Revista *Veja* (1997) com o título “Sou o jararaca”, Edla Van Steen, no seu livro *Viver & escrever* (1983), e outros já citados anteriormente.

Dois textos exemplares de Miguel Sanches e José Castello, de certa forma sintetizam todos os outros, na busca por encontrar uma explicação para o afastamento de Raduan Nassar da literatura. Miguel Sanches Neto, em seu artigo, “Escritor de mãos ásperas” (1997), acusa os críticos pela falta de sensibilidade e inteligência com relação aos argumentos colocados por Raduan nas suas inúmeras entrevistas. A discussão travada por Sanches é, no mínimo, uma advertência a muita gente que se diz competente. Sanches é direto e não esconde sua irritação diante da surdez dos interlocutores de Raduan e elogia o escritor pela sua benevolência com seus críticos.

Raduan tem cada vez mais raro dom de falar o que pensa, embora, em um ou em outro momento da entrevista, para não ferir amigos, evite descarregar a sua fúria. Vendo-se como um autor que declina as posturas eruditas, ele luta (até biograficamente) para ser visto

como um caipira, a quem pouco importam os valores artísticos aristocráticos. Apesar da clareza das colocações do autor de *Lavoura Arcaica*, os seus entrevistadores não deixam de defender o contrário. Por esta razão, a entrevista acaba sendo *uma conversa de surdos, ou a justaposição de dois monólogos* (SANCHES, 1997, p. 2, grifo nosso).

Não seria ironia comparar o “diálogo” de Nassar com os críticos, com o “diálogo” travado com o pai em *Lavoura Arcaica*. O autor e a personagem do romance, cansados dessa “conversa de surdos”, calam-se. Nassar procura desfazer os equívocos com relação a sua obra, o que parece uma maratona interminável.

Apesar de todo o esforço de seus amigáveis inquisidores, o ficcionista não perde o bom senso e deixa claro que sua obra não passa de respostas diretas aos seus fantasmas interiores (lembramos o cômico/ o poço etc...). Destacando o aspecto biográfico de sua literatura e recusando o parentesco formalista, Raduan tenta desfazer as distorções que se agregaram ao seu texto, questionando seu lugar no cânone das vanguardas nacionais. (SANCHES, 1997, p. 2). Aspecto importante a que Nassar já respondeu de inúmeras maneiras.

Sanches acaba recomendando a leitura do conto “Menina a caminho”, do qual ele faz uma brilhante análise, e que traz no seu bojo a discussão das questões pelas quais o escritor tentou lutar.

Por meio da análise crítica dos textos sobre Raduan Nassar e sua obra, Sanches nos convida a refletir de uma forma mais responsável sobre a realidade que salta aos olhos e poucos querem ver.

O conto termina com o narrador sentindo saudades de si próprio, do tempo em que ele não hesitava em meter bronca nos impostores. Toda a grandeza de Raduan Nassar, que não se iludam “os mãozinhas de seda”, está *na força bruta de seu verbo*, um verbo escrito com a manopla áspera de quem conhece o contato com as coisas (SANCHES, 1997, p.4, grifo nosso).

Dessa forma Sanches tenta devolver de forma inteligente o que supõe ser a resposta de Raduan aos seus inquisidores.

Outra postura não menos consciente, mas diferente de Sanches, é a de José Castello, jornalista e leitor assíduo da boa literatura, que se propôs desenrolar os fios tramados entre críticos, profissionais do jornalismo e amigos escritores, realinhando posturas, remexendo em equívocos de ambas as partes.

Castello reúne, em seu livro *Inventário das sombras* (1999), o perfil de vários escritores da literatura brasileira, portuguesa, latino-americana e francesa. Baseado na sua experiência de jornalista e leitor sensível sente-se preparado para escrever sobre a solidão e o medo que envolve o ato de escrever. Seu olhar agudo de extrema perspicácia arma-se na busca daqueles sentimentos que vivenciou e conta como e quando encontrou amigos para compartilhar a grande aventura da escrita. O que faz a leitura dele diferente da de outros é que Castello pôde criar, através deles, seu próprio inventário. Sua coleção, suma de uma formação literária deixa para nós uma das mais lúcidas leituras das “zonas de penumbra” a que ele se propôs decifrar. Ele entra então,

[...] nos conflitos íntimos, nas decepções, nos sentimentos difíceis, nos horrores - a zona de penumbra, enfim, que move o fazer literário; região de espíritos atormentados, dilemas inomináveis e temperamentos frágeis, que transformo agora em matéria-prima deste pequeno inventário. (CASTELLO, 1999, p.8)

Castello recolhe em seu *Inventário* o percurso do labor literário, *via crucis* de inúmeros escritores. Destaco, só para citar alguns, Hilda Hilst, Clarice Lispector, Ana Cristina César, José Saramago, Manoel de Barros, Adolfo Bioy Casares e Raduan Nassar.

O fio com que o jornalista analista costura suas observações é quase invisível. Castello tem uma forma singular de expressão. Ele afirma e mais adiante retorna para se desdizer, num constante andar em círculos sem passar pelo mesmo caminho. O que não é nenhuma coincidência com a escrita de Raduan Nassar.

Há muitas perguntas no texto de Castello e isso de certa maneira é sua fórmula, seu modo de destecer esses equívocos. O texto se abre para o leitor também se perguntar e se responder, então entre ir e vir, claro e escuro ele nos leva ziguezagueando à reflexão. Ela é algo que vai surgindo de dentro dele e de nós, que

vai brotando como água limpa da fonte. Uma forma de pensar que nos ensina como é difícil encontrar a coerência, a determinação, a coragem, o núcleo das situações. Uma vertente pouco usada, essa.

Às vezes, a reverência do crítico impede-o de ver criticamente - como ele mesmo experimentou - outras vezes, a crítica ameaça a integridade do artista, fulmina sua força, detona sua tentativa. Castello nos propõe então um modo de pensar: pensar o entremeio.

Ao traçar o perfil dos escritores ele se pergunta e nos pergunta, nos desafia a encontrar onde está o fio, que nós leitores, perdemos quando lemos as críticas feitas aos escritores.

Caso exemplar, diz ele, o de Raduan Nassar que teve um percurso diferente de outros escritores, pois desistiu da literatura para se dedicar a outro tipo de criação: a de galinhas. Pois, é por Raduan que chegaremos aos outros e também de volta ao próprio José Castello.

Castello diz: “Raduan não é um Rimbaud”, Raduan não quer nem ser um mercenário, nem a glória. Na opinião de Raduan, na maioria dos casos a glória se tinge de soberba, desdém, vaidade, desmedida. “Raduan quer, mas não quer”, ele afirma. “Raduan luta, mas não joga, não gosta do jogo”. “Raduan é um zeugma” (CASTELLO, 1999, p.176)

Raduan não quer mais publicar e publica. Molecagem, diz Raduan. Molecagem de primeira. Exemplo? “Mãozinhas de seda”. Raduan ironiza com entrevistadores, ensaístas e resenhistas. Raduan quer dormir, ver novela e se atirar na rede. Não há nada melhor para quem tem a consciência leve, o corpo solto, a vida entre silêncios e galinhas. Quem leu Clarice Lispector como Castello, compreende que as palavras de Raduan são todas metáforas que Clarice já traduziu para nós. Clarice também encarnava um mistério, que Castello lutou durante muito tempo para decifrar. “Para entender Clarice é preciso habitar a sua língua: o Lispector” (CASTELLO, 1999, p. 177). Razão por que ler Raduan é conviver com o dizer e o silêncio, entre o ser e o não ser *buscando anular essa dicotomia*. Raduan

já verteu sua cólera, já fechou as contas, mas Raduan vive e se vive continua sendo (CASTELLO, 1999, p. 181, grifo nosso).

Em Raduan, lê-se a recusa, ele se nega ao mito; não acredita na ciência. Raduan é uma sentinela. “Falar é realizar um jogo que não é seu” afirma Castello. Mas seu silêncio se propaga em nós como uma labareda de fogo. Por que nos perguntamos? E Raduan escritor se obriga então a dizer e assim se justifica: “Valorizo livros que transmitam a vibração da vida” (Idem, 1999, p.183).

No entanto ele não mais escreve, mas é escritor, agora é “o Ex-critor”. No entanto “luta nas trevas dessa atividade humana tão suja como criar galinhas” (Idem, 1999, p. 182).

Ao nivelar a criação de galinhas à criação literária, Raduan devolve à literatura vigor que ela havia perdido. Foi preciso “que o escritor se negasse a aceitar parte do estatuto da obra para que pudéssemos pensar melhor no quanto a literatura é manipulada” observa Castello (1999, p. 188). Ele desvenda para nós, como grande crítico e leitor que é, o quanto a atividade crítica é também manipuladora. Mas Castello não termina aí, ele vai tirando de cada escritor, pedaço por pedaço, aquela segunda pele que lhes deixaram colar e desnuda para nós seus duplos. Mas faz isso como um crítico apaixonado, deixando para cada um deles, gestos de ternura.

Castello não esconde sua admiração e, ao mesmo tempo, a constatação que quase tudo que aprendeu deve àqueles escritores que amou, através de suas *sombras*, onde buscou no avesso deles abrigo para seu pensar. A dificuldade maior dos analistas é a de aceitar que um escritor com vasto conhecimento da arte de escrever se negue a fazê-lo.

Voltamos a José Castello (1999, p. 188), que finaliza sua análise em relação a Raduan Nassar dizendo: “A máscara que continua a matraquear, é agora um artefato vazio. Quanto à literatura, Raduan nos faz ver, ela é bem outra coisa” Há sempre no meio de tudo uma zona de sombras, que a crítica como o texto deixa para o leitor “deitar e rolar”.

Nas palavras de Rosicley Coimbra, pode-se constatar certa recusa diante da postura do escritor Nassar.

Como traçar o perfil intelectual de alguém que se furta a condição de escritor? Negando à literatura a função de agente ativo na esfera pública? Pois é assim que podemos ver Raduan Nassar hoje: denegando a importância da literatura como agente produtivo e ativo dentro da sociedade. Sua posição atual é a de um pacato sitiante, criador de animais que, quando indagado acerca de sua posição literária presente, responde jocosamente: “[...] não há criação artística ou literária que valha uma criação de galinhas...” (NASSAR, 2008, p.94). Nessas duras e chistosas palavras percebe-se, de certa forma, um homem desiludido com a literatura (COIMBRA, 2011, p. 45).

Finalizando essa leitura – lembro as outras feitas pelos críticos, ensaístas, profissionais da arte literária ou não – percebemos que os discursos críticos ora se encontram, ora se desencontram, ora estreitam ora ampliam os horizontes de leitura da obra. Constato através dessa e das outras análises críticas o quanto é difícil para nós, leitores e críticos, separarmos-nos de nossas convicções e aceitarmos “o outro que possa vir”.

A figura do escritor Raduan (pessoa) às vezes é confundida com a do autor (entidade). No caso de Raduan Nassar, vida e obra guardam certa similitude, pois tanto em entrevistas pessoais quanto nas obras de ficção, as ideias sobre arte e filosofia de vida se encontram.

Seja através da postura “defensora” de Sanches, seja pela atitude paradoxal colocada por Castello, o que parece ficar evidente é que Nassar não aceita rótulos e que insiste em seu silêncio virulento, talvez grávido de tantas aberrações que giram em torno da palavra e do que seja literatura, ou do que seja a realidade.

1.5 - Nassar e a rasura na tradição literária.

É importante destacar na posição de Nassar o seu diferencial do que a sua literatura representa no contexto brasileiro. Em *Lavoura Arcaica*, vemos um esforço do autor em registrar o seu talento individual, justamente à custa do conhecimento da tradição que pretende rasurar. Ao estabelecer o diálogo com a tradição literária poderíamos lembrar T.S. Eliot, que, em seu ensaio chamado “Tradição e talento individual” (1989), diz:

[...] se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração anterior à nossa, graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. [...] Ela, (*uma* determinada tradição) não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um grande esforço. (ELIOT, 1989, p.38, grifo nosso)

No caso de Nassar, embora possamos detectar suas leituras e apreço a esse ou àquele escritor, não vemos o desejo de estabelecer um diálogo com a tradição, mas de fazer uma crítica e realinhar algumas questões que ameaçam a integridade da própria literatura. Em Nassar, a repressão da palavra e do desejo, é colocada como condição da tradição.

O romance de Raduan Nassar diferencia-se da produção literária brasileira da década de 1970. Na época havia espaço para projetos estéticos mais arrojados, como o da elaboração formal do próprio discurso literário e essa é a razão por que *Lavoura Arcaica* destaca-se das demais obras. O projeto solitário é de grande sofisticação, e pode ser considerado um trabalho experimental de linguagem. O “talento individual” de Raduan Nassar é fruto da consciência madura sobre o passado e o momento que vivia.

No romance opta por representar o conflito cultural no seio de uma família (libanesa) ortodoxa que imigrou e vive no interior do Brasil e destaca alguns aspectos da cultura oriental. Nassar adota uma linguagem extremamente lírica e metafórica além de relacionar, por exemplo, a “história de um faminto” das *mil e uma*

noites e/ou ainda de como se dá essa relação entre a tradição mediterrânea e a tradição brasileira. O romance toma, assim, outra vertente, com uma mudança temática que afastará a obra dos romances reportagens (eles não eram a única vertente romanesca na época).

A ironia machadiana diverge da ironia oswaldiana e da marioandradina, mas todos eles tentaram rechaçar a voz da tradição através do uso de uma retórica peculiar. “A paródia, ao fazer ironia dos valores do passado, faz com que o presente rompa as amarras com o passado, cortando alinha da tradição” (SANTIAGO, 1987,p.127). Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, cada um do seu modo, concretizaram esteticamente esse processo de corte através da busca de uma nova forma de representação da linguagem, indo além da simples ironia. Todos, de um modo ou outro, atravessaram os meandros da linguagem permitindo o desvelamento do que estava retido nas fissuras do discurso da tradição.

Santiago (1987, p 129.) chama a atenção em “Permanência do discurso da tradição no modernismo” para outro processo de mudança em autores como Murilo Mendes e Jorge Lima (poeta da predileção de Nassar).

Mendes convertido a um discurso pré-existente, o do cristianismo, nega sua preocupação com o nacional, através do discurso paródico. Há então a mudança na sua retórica, que é utilizada nos textos, para uma opção pela linguagem fabular, isto é, a forma do apólogo ou parábolas: o registro da tradição através do discurso cristão. Segundo Santiago, há uma camuflagem no discurso da tradição cristã que impede que se enxergue a especificidade do histórico (1987, p.130). A linguagem fabular, no dizer do crítico, “*sempre* houve o jogo entre a inocência e a crueldade, e para nos falar do conflito bélico e do autoritarismo decorrente, utiliza a forma de apólogos ou parábolas” (1987, p.131). Em Murilo, esse efeito soa como um discurso neoconservador. A escolha nos mostra que o discurso religioso “vai-se desvinculando mais e mais do contato com o tempo histórico com o presente imediato do poeta” (*Idem*, p. 132).

É da mesma época uma declaração de Jorge Lima em uma entrevista dada a Homero Sena em 1945 na Revista de *O Jornal* em que afirma:

E como não tinha compromisso de escola senti-me inteiramente a vontade para empreender a desejada renovação, já havendo compreendido que o plano mais elevado para isso, seria uma poesia que se restaurasse em Cristo, que é a mais alta Poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo, e tivesse, não uma tradição regional ou nacional, mas sim a mais humana e universal das tradições, que é a bíblica (LIMA, 1997, p.45-46).

Entre Nassar e o poeta Jorge de Lima, parece haver um pensamento comum que é a relação maior com a literatura universal onde se busca o humano. Neste sentido, a opção de Nassar então será traduzir essa ideia na forma de não apreensão de uma resposta, mas sim de questionar essa noção de representação pelo caráter ambíguo da linguagem literária. Dessa forma ele detecta, na linguagem, os interditos, os silêncios, o não dito, as fissuras do discurso da tradição. A opção de Raduan Nassar então será encontrar uma solução que participe de um “realinhamento com a história”, uma vez que suas obras vão reforçar cada vez mais sua posição crítica com relação ao discurso modernista. O discurso da tradição ativado por Nassar traz aspectos do passado que precisam ser revistos e redesenhados, por assim dizer. Na visão de Hugo Marcelo Fuzeti Abati (1999), a reflexão de Nassar fará uma impiedosa abordagem sobre aspectos que precisam ser revistos.

Numa literatura dominada frequentemente por moedeiros falsos de toda a espécie, que raras vezes aprofunda nos seus vários aspectos a reflexão sobre a insuportável desigualdade da organização social, e onde o oprimido funciona muitas vezes de conveniente folclore, a rebeldia exasperada do personagem de *Lavoura arcaica* aparece com a força de uma límpida honestidade:... 'eu também tenho uma história, pai, é a história de um faminto que mourejava de sol a sol sem nunca aplacar a sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo, alcançando com os dentes as pontas dos seus próprios pés; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só podia odiar o mundo...'

No caso, uma impiedosa abordagem sobre os acanhados limites das desigualdades aparentemente mais imediatas: '... não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito do que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das palmas da mão, recorre aos pés para aplaudir 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...' (ABATI, 1999, p. 21).

Não seria demais repassar as palavras de Silviano Santiago em *Nas malhas da letra* (1989, p. 11) quando diz que houve uma mudança temática na literatura brasileira pós-64.

Deixa esta de apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem. Esse tema foi em geral dramatizado pelo processo de conscientização político-partidária de personagens pertencentes ao campesinato e ao operariado, acompanhado da crítica velada (simpática) ou aberta (radical) à oligarquia rural e ao empresariado urbano.

O abandono gradativo desse tema deu lugar a outro tema, pois

[...] a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64 se passou a refletir sobre o modo como funciona o poder em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e bem estar dos cidadãos (SANTIAGO, 1989, p. 12 grifo nosso).

Como uma “autocrítica no plano ideológico, efetuada após 64”, começou-se a pensar a literatura em outras bases estilísticas:

[...] a literatura brasileira [...] pode, por um lado, retomar uma lição do passado, ajustando-se – após a obra genial de Guimarães Rosa e o esforço universalista de vários concretismos – a princípios estéticos fundamentados pelo realismo (Idem, p. 12).

A mudança temática significativa a que estamos nos referindo no plano artístico, foi fruto então de uma luta política contra todo tipo de ditadura, “até mesmo a do proletariado”. Importante salientar que o desejo de democracia explode e “vai afetar o todo das forças que compõem o cenário político do país”. Entretanto,

O conceito de democracia frequenta hoje discursos que vão da direita ofendida por uma manifestação de povo na rua à esquerda que volta a tomar assento no Parlamento Nacional. Essa indiscriminação, essa imprecisão política do conceito é grave, mas simboliza uma vez *mais a inércia da história social brasileira*, ou seja, simboliza as ambiguidades, covardias, estratégias, retóricas e espertezas, etc., de períodos que se convencionou chamar de transição e que fundamentalmente acabam por não o ser (SANTIAGO, 1989, p. 13, grifo nosso).

As mudanças que ocorrem na sequência desenham as dissidências entre os partidos de esquerda que se aliam para defender as minorias. No novo programa de participação política,

Não se trata apenas de lutar contra o poder burguês sob a sua forma de centralização burocrática, legislativa e jurídica; a luta deve ser mais ampla, pois o poder toma as mais inusitadas formas no cotidiano do cidadão, sub-repticiamente gerando – a partir da negação da diferença – forças opressoras que visam à uniformidade (racial, sexual, comportamental, intelectual, etc.) (SANTIAGO, 1989, p. 14).

As considerações de Santiago intentam demonstrar uma visão mais clara em torno das questões cruciais que escritores como Raduan Nassar enfrentariam a partir da situação política do país.

A visão que nos é dada por Maria José Lemos (2003), no seu ensaio “Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade”, busca entender de que lugar a literatura de Nassar fala: “A literatura de Nassar está no entre lugar do paradoxo. Ele trabalha sob o registro de isso e aquilo, contrário a uma noção de um presente superior ao passado” (LEMOS, 2003, p. 4). Percebemos pela colocação da autora que a escolha de Nassar foi pensada a partir do embate entre o arcaico e a modernidade.

A questão da modernidade/modernização e sua relação com o espaço urbano adquire especial importância para articular o intenso diálogo travado por Nassar com nossas vanguardas, principalmente o chamado “modernismo heróico”, cujo marco histórico foi a chamada Semana de 22 e o *Concretismo*, que se iniciou nos anos 50. (LEMOS, 2003, p.1).

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura* (1996), Nassar expressa claramente sua atitude de recusa em relação às teorias literárias, contesta as vanguardas e sua presença entre nós e porque se manteve à parte de toda especulação teorizante ou programática. Ele afirma categoricamente:

Acho que um texto efetivamente inovador, como tantos na história, pode acontecer sem alarde. Lima Barreto, que foi vítima de um assassinato cultural em vida como já disseram, reduzido que foi ao silêncio quase absoluto, desencadeou mudanças na linguagem narrativa antes de 22. Aliás, a melhor literatura brasileira não tem

sido produzida aqui neste estado, por que São Paulo faz tanto barulho?

Se tivesse que me pautar pela leitura de manifestos literários, eu jamais teria escrito uma linha. Na época, já tinha sido decretada a morte do lirismo, e eu não ignorava essa presunção. Quanto a alimentar simpatia pelas vanguardas, de que vanguardas você está falando? (NASSAR, 1996, p.33).

O esforço de compreensão empreendido por Nassar condiz com uma fala coerente e a conquista do seu lugar na Literatura Brasileira por meio de sua prosa poética e sua literatura lírica e intimista. Nassar recusa a crítica “oficial” e se atrela a uma teoria literária “produtiva”. O que Nassar pretende é mobilizar uma leitura da tradição que trilhe pelo discurso da liberdade. Exemplo? “Menina a caminho”. As saídas estéticas sem pensar a sociedade não lhe interessam. Dessa forma Nassar quer libertar-se dessa tradição.

Aproveitando o mote de *Rural x urbano* – que não é casual, pois envolve um pensamento ético-político também presente nos textos nassarianos –, se pensará como funciona e são tematizadas em sua obra questões como tradição e modernidade/modernização rural e urbano (sic) (LEMOS, 2003, p. 3).

O artigo gerador dessa discussão foi publicado na *Folha de São Paulo* em agosto de 1999, quando o autor voltou à discussão entre o rural e o urbano (que está presente nos seus contos), mas que poderíamos transferir para o litoral e o interior, buscando compreender, num nível mais amplo, as mesmas preocupações de um Euclides da Cunha em *Os Sertões*, ou Lima Barreto, em *Policarpo Quaresma*. Nesse artigo,

[...] Nassar pretende dar maior visibilidade ao rural não simplesmente para reificá-lo, mas para complexificar certa visão dicotômica da sociedade sobre a longa batalha travada entre o rural – considerado o lugar de origem, tradição e pureza identitária – e o urbano – também alusivo ao litoral – este visto como o lugar da modernização e, portanto, privilegiado pelos nossos modernismos (LEMOS, 2011, p. 3).

Sabemos hoje que essa divisão não é tão simples como parece. O esforço de interpretação e conquista empreendido por Nassar condiz com a usurpação do *status* anterior do pensamento hegemônico identificado tanto na realidade quanto no texto. O processo de transgressão aos valores da cultura religiosa, que o faz retomar

o texto da parábola e colocá-lo em um contexto profano, implica também a virada ideológica “que pode ser explicado pela coexistência do mesmo momento escritural de afirmações que se contradizem”. Vale dizer, se quisermos utilizar a forma como Derrida a entende, o processo se inscreve no mecanismo de *renversement*⁹ ideológico, isto é, permanecer no campo que se quer desconstruir como forma de tornar mais evidente as regras do jogo. Nassar utiliza-se dessa estratégia ao transformar a linguagem solene em profana, fazendo com que as afirmações do pai entrem em choque, causando um deslocamento. “A afirmação e a negação, a contradição se afirma pela diferença (e não mais pela simples síntese) [...]” (SANTIAGO, 1978, p. 200).

Podemos refletir ainda sobre as palavras de Evando Nascimento que, em entrevista a Luiz Fernando Ferreira Sá, na Revista eletrônica *A tela e o texto* (2005) nos sugerem como podemos ler com Derrida essas questões.

Cabe a nós, leitores de Derrida, num país sul-americano, descobrir nosso modo de ler (com) ele os textos de nossa cultura, a qual também participa, mas não pertence de todo à cultura ocidental. Basta conversar com qualquer *scholar* europeu ou mesmo norte-americano para ele pôr em dúvida nossa ocidentalidade. Esta lhes parece mais uma “acidentalidade” (em sentido negativo), para retomar um jogo de palavras famoso de Lacan. No fundo, acho que

⁹ *Em Glossário de Derrida* (Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC sob a supervisão de Silvano Santiago) Livraria Francisco Alves, 1976, na p. 77, pode-se ler: “Um dos movimentos da operação de desconstrução, o *renversement* marca na filosofia ocidental não uma coexistência pacífica, mas uma violenta hierarquia das oposições. O *renversement* não elimina o centramento, antes opera no campo que se desconstrói e não chega a se construir como transgressão. A leitura desconstrutora se faz por um duplo gesto”:

a) *renversement*- esse primeiro movimento consiste desrecalcar o dissimulado e inverter a hierarquia das oposições. Faz parte da estratégia geral de desconstrução. A necessidade desse movimento é justamente marcar a hierarquia. Esse movimento não é uma fase no sentido cronológico, nem um momento dado que poderia ser saltado ou abandonado. Trata-se de uma necessidade estrutural e suprimi-lo é simplesmente neutralizar as oposições. Mas apenas com esse movimento permanecesse no campo que se quer desconstruir, assegura-se o domínio das contradições, mesmo porque, diz Derrida, não se trata de opor grafocentrismo a um logocentrismo, nem, em geral, nenhum centro a outro. Daí a necessidade de outro gesto para se completar a desconstrução e o descentramento.

b) Transgressão – para que haja a transgressão dos limites do fechamento da metafísica ocidental, é necessário o surgimento de “conceitos” que não se deixam compreender pelo sistema desconstruído. Não basta recorrer ao conceito de escritura e *renverser* simplesmente a dessimetria. Trata-se de produzir um novo conceito de escritura.

qualquer participação numa cultura, ocidental ou não, *é sempre um “acidente”,* algo que vem como por acaso e que pode ser direcionado em múltiplos sentidos. Os rumos da participação cultural dependem eminentemente dos sujeitos históricos (NASCIMENTO, 2005, p. 5-6. grifos nossos).

Lembramos aqui a entrevista que Nassar deu a Mario Sabino Filho publicado na revista *Veja* (1997, p. 9) em que afirma: “Pensando bem, acho que sou o jararaca. Seja eu quem for, que fique bem claro que me lixo para essa entidade que se identifica com o que aí está”, ou ainda quando diz “Me sinto caipira diante da parafernália eletrônica”. Aparentemente, o escritor rejeita totalmente o lugar em que é colocado. Se nas entrevistas ele se coloca assim, também se percebe claramente um posicionamento político crítico como, por exemplo, em “Ventre seco”, mas do qual ele se nega a compactuar com o que está socialmente aceito. “[...] já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio” (NASSAR, 1997, p.66). Não se trata obviamente de apenas uma inadequação ao mundo moderno, mas de uma negação de sua representação, tal qual está aí diante de nossos olhos.

Recentemente, vimos Nassar quebrar o seu silêncio e pronunciar-se publicamente em vídeo nas redes sociais, sobre o processo político do país durante o processo eleitoral em 2014, o que diz que seu silêncio não suportou o aviltamento da nossa história política. A negação constante, também em sua obra, parece tomar o rumo da explosão, do transbordamento tal como aparece em *Lavoura Arcaica* e em *Um copo de cólera*.

Lembramos as palavras de Nascimento ao se referir à narrativa: ela se utiliza de uma escritura que transborda suas margens de contenção, seja no nível da escrita extremamente culta (que se utiliza de recortes de escritas intempestivas, incestuosas e transgressoras), seja como suporte/argumentos para suas próprias transgressões. A negação indica o rumo: é preciso mudanças profundas, cortes traumáticos em relação ao que chamamos de tradição e cultura. “Daí o incesto fazer sentido. Não há como lidar com as questões com os parâmetros/paradigmas que temos” (NASCIMENTO, 2014, p. 3).

A tentativa de derrubar o interdito pelo desejo do personagem André, faz-nos perguntar: qual o entendimento que o autor revela sobre esta questão apresentada por Nascimento? Para a personagem, Nassar escolhe a transgressão das interdições por acreditar que elas dariam respostas as suas inquietações.

Em *Lavoura Arcaica*, a vinculação ao discurso religioso ou de cunho bíblico que provém da tradição mostra a luta contra o aprisionamento da personagem André ao passado, que chega ao ponto de obstruir sua passagem para o mundo que deseja para si. O afastamento da casa paterna é o que permite a André um processo de filtragem desse discurso. Inegavelmente de extrema beleza estética, o discurso está, entretanto, contaminado também pelo ranço ideológico e pela moral religiosa. O trabalho de esvaziamento e expurgação do texto da tradição é feito por um exorcismo da personagem. André tem do discurso da tradição outro entendimento, que aparece na sua versão dos textos sagrados. O que vaza pelas brechas desse discurso é revertido, re-apropriado na tentativa de suscitar sua desconstrução.

André chamou a si a tragédia ao encarnar a unidade dos opostos (o princípio da autarquia e o desejo sem limite); no entanto, quando se deflagra a ira do pai, essa ira o encontra em plena apatia, numa morte simbólica que diz sim ao que seu princípio de soberania individual negava. Há aí a transformação de um princípio em seu contrário — *dialética do trágico*, sem dúvida. Mas no instante crítico ele já não é o herói na ação, reduzido à posição de um observador entorpecido. Na manhã da festa de seu retorno, Ana será a protagonista.

O sacrifício de Ana precipita o que a hesitação de um André dividido deixara para as circunstâncias. Cortando qualquer anelo de retorno à vida familiar de outrora, ela se dá em espetáculo como figura da transgressão quando André a quer em segredo, a partilhar uma anomalia clandestina aninhada na ordem do pai. (XAVIER, 2011, p. 30)

A história é contada na forma de simulacros que falseiam a realidade e expõem a intenção de mostrar a face da personagem como desequilibrada, quando também a realidade da família está em conflito.

O enredo da narrativa é construído de forma fragmentária e conta a vivência de uma família na zona rural e seus conflitos. André, personagem principal desse drama, é “o epilético, o possuído, o tomado, o faminto”, “a ovelha tresmalhada”

(NASSAR, 1989, p.112), que abandona o lar paterno, uma vez que não concordem com o modo de pensar do pai. Entretanto, depois da visita do irmão à pensão que passou a morar, André acaba voltando à casa paterna. André retorna, mas não arrependido e, ao invés de pedir perdão resolve “enfrentar” a autoridade paterna. Mas a promessa não se cumpre; não se concretiza. Fica suspensa a moralidade, quebra-se assim a convenção textual e o texto se subverte: transforma-se numa parábola às avessas. Com relação à posição do irmão, pode-se perceber claramente que ele reproduz o discurso da autoridade impedindo a contestação por parte de André.

Em relação ao pensamento da desconstrução, Nascimento, conforme epígrafe citada no início desse capítulo, afirma que, se não se pode romper totalmente ou criar algo totalmente novo, só é possível diferir. Citamos: “[...] como criar sem romper, nem se alinhar? A única solução talvez seja simplesmente diferir”. (VINÍCIUS, 2013, p. 1).

Segundo Nascimento (1999 *Apud* DERRIDA, 1991, p. 38-39), a palavra *différer* (diferir) tal qual *différance*¹⁰ (diferença) resiste a toda tentativa de tradução simples e unívoca.

A raiz latina desse verbo, *différer*, seria dotada de dois - sentidos distintos - contrastando com o *diaphereîn* grego dotado de um único sema - e implicando do mesmo modo dois verbetes nos dicionários franceses. Um dos sentidos é diferir, demorar, dilatar, adiar, prorrogar, delongar, esperar, aguardar. Derrida dá a todo esse semema o nome correlativo de *temporisation*, palavra que vem do verbo *temporiser*. Diferir e temporizar seriam os equivalentes em português.

Temporizar é diferir por meio de um desvio econômico, aceitando conscientemente ou não a mediação temporal que suspende a realização de um desejo ou de uma vontade. O outro sentido de *différer* já se encontra na raiz grega do termo: ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, dessemelhante; distinguir-se, diferenciar-se, opor-se, divergir, discordar, discrepar (NASCIMENTO, 1999, p. 141).

É importante lembrar que a obra traz um legado da cultura oriental e seu modo de olhar, assimilando choque/tensão/ambiguidade no confronto com outro

¹⁰ “Pois *différance* é o nome rasurado em francês para indicar a origem não nominal do processo de nominação” (NASCIMENTO, 1999, p. 141).

lado cultural o ocidental. Há aí um ato maduro do autor quanto ao modo de representar essas diferenças. Na ficção, o narrador problematiza as diferenças que são travadas no interior do personagem, sem colocar um fechamento ético, buscando temporizar. Embora, em *Lavoura Arcaica*, o receio e a hesitação fiquem expressos pelo narrador que percebe o tamanho do dano que pode causar à família transgredindo a interdição relativa à sexualidade – ele há que se confrontar com esse e outros problemas ainda não resolvidos, sequer discutidos e que continuam pendentes no contexto da obra quanto à realidade.

Pulverizando a ordem e reinterpretando o mundo na trilha da fragmentação, André entende que “[...] quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 1989, p. 24).

A posição de Nassar fica mais clara para nós quando, em seu artigo sobre *A literatura dos anos 70: uma nova perspectiva* (2008, p. 8), Rosicley Andrade Coimbra confirma que o desacordo com a realidade vigente o coloca em outro tempo.

E é esse desacordo que faz dele um excepcional *contemporâneo*: sua inaturalidade, deslocamento e anacronismo, o habilitam a ser um contemporâneo, uma vez que ele é “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58-9). Conforme destaca Giorgio Agamben, contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas (AGAMBEN, 2009, p.62).

A poética nassariana se define por essa obscuridade, buscando apreender as questões atemporais, mas importantes para o nosso tempo. O mesmo pode-se dizer da obra que, embora se separe do criador, pela sua própria autonomia nos faz entender que a ficção e a realidade podem encontrar uma forma de representação atemporal.

Visto assim, seu projeto era trabalhar em meio ao excesso de luz das teorias e perceber, nos interstícios desta, um fecho escuro e sobre esse escuro agir. Dessa maneira, perceber a contemporaneidade equivale a “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir

as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”, ainda de acordo com Agamben (AGAMBEN, 2009, p.63).

Segundo a pesquisadora, Nassar “extrapola as fronteiras da propriedade privada, tornando-se assim público. Sua crítica expande-se e passa a concernir ao Estado” (COIMBRA, 2008, p. 2).

Um estudo importante de Jaime Ginsburg, publicado na Revista Italiana *Tintas* (Quaderni di litterature iberiche e iberoamericane), analisa “A produção literária no período de 1960, ao presente” e afirma que o tema representa um desafio para os estudiosos da historiografia e da crítica literária que lidam com valores canônicos e periodização. No final do parágrafo, Ginsburg alerta que, as obras que surgiram nos últimos anos “lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos” (GINSBURG, 2012, p.199). Destaca o papel do narrador, o *narrador descentrado*, como uma marca importante nos escritores citados e a partir desta afirmação analisa uma amostra de narradores contemporâneos. *Lavoura Arcaica* aparece, “como um paradigma central desse processo histórico” (GINSBURG, 2012, p. 201, grifo nosso).

Ginsburg (2012, p. 201) explica que

O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. Essas forças são muito necessárias em uma sociedade que historicamente cultiva preconceitos.

Os aspectos citados entram como componentes para explorar, nas obras calcadas “nos anos 60 a presença da negatividade constitutiva do sujeito”. Segundo Ginsburg (2012, p. 203) “A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica”.

Conforme o crítico, “A literatura que busca uma poética de restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma” e indica os estudos da psicanálise que “elabora reflexões sobre a constituição do sujeito” e “privilegia elementos dissociativos, construções fragmentárias e perspectivas traumáticas em narrativas”. Há, também,

[...] dentro do horizonte de tensão entre cultura e barbárie, seguindo o livro *O mal estar da cultura* (Freud), de modo a interpretar imagens de negatividade à luz das forças destrutivas que emergem da própria civilização (GINSBURG, 2012, p. 204)

Em *Lavoura Arcaica*, “o enredo é centrado em André”, mas “o polo central da ordem, na história, é a figura de autoridade do pai”. Do contraste que é estabelecido entre a fala do pai e do filho, “emerge uma tensão que ocupa o romance. A linguagem do pai é desconstruída pelo filho, que não se submete à determinação hierárquica” (GINSBURG, 2012, p. 207).

Ao situarmos a narrativa em um ponto limite e associarmos André em relação à sua epilepsia encontramos, “um discurso constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada a uma margem de dúvida e de incerteza”.

A personagem vive “sua condição de exclusão” e do impacto da violência do pai e nesse sentido nos permite articular com os outros temas exigentes de Nassar como “a sexualidade, incesto, repressão, autoritarismo, repressão e morte”. O discurso do pai, segundo o autor, faz com que o filho “assimile” esses aspectos de violência. “O mecanismo de deslocamento de termos como ordem, blasfêmia, família e saúde, operado pelo pai sustenta uma ambiguidade”. Ginsburg transfere com perspicácia esses elementos como apoio à ideia de,

Confiar ou não em André, como expositor dos acontecimentos, como alguém capaz de apresentar de modo justo junto com seus familiares? Na medida em que o livro preserva a ambiguidade, a construção do ponto de vista se consolida como um dos elementos fundamentais. Cabe entender, então, o que significa contar a história a partir do ponto de vista – ainda que, dadas as proporções assumidas no romance, André pareça ter lucidez suficiente para colocar em dúvida esse diagnóstico (GINSBURG, 2012, p. 209).

Confiar ou não no narrador, “não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha interesse”. O desafio proposto por Ginsburg (2012, p. 2012) está posto: “abandonar as condições habituais do cotidiano, dos discursos

mediáticos, das instituições de controle político e jurídico” é um desafio, para o qual nós, leitores e estudiosos da leitura literária e devemos estar atentos.

Capítulo II - Desconstrução: uma leitura das estratégias narrativas.

A pesquisa, como já foi dito anteriormente, tem o objetivo de compreender o conceito de desconstrução criado pelo filósofo, a fim de ampliar a leitura da obra literária *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar e compreender a relação de conflito do personagem perante a tradição e de enfrentamento do personagem por meio da resistência expressa de várias formas. O pensamento sobre desconstrução do filósofo franco-argelino Jacques Derrida que norteia este trabalho nos levará entender a originalidade da obra literária que parte do pensamento da cultura europeia/ eurocêntrica para depois deslocar as referências dessa cultura, deixando ela de ser a cultura de referência.

A teoria da desconstrução aponta para a leitura desconstrutiva e diz respeito ao modo como Derrida lê os textos filosóficos na sua obra *Gramatologia* (1967) e continua em *A escritura e diferença* (1967). Outras obras como *A voz e o fenômeno* (1967) e *Farmácia de Platão* (1972) dão suporte ao conceito de *phármakon* e outras estratégias de leitura utilizadas pelo filósofo. A desconstrução participa do movimento pós-estruturalista e num primeiro momento, atua como uma autocrítica e, posteriormente, como movimento de ruptura com o estruturalismo.

Derrida, em sua leitura crítica dos textos, utiliza-se de duas vias ou por meio de dois gestos, o que chamou de “um duplo gesto” ou “dupla ciência”, “duplo registro” (inversão e deslocamento). Operação de caráter econômico que consiste em, por um lado, tomar os termos da metafísica ocidental, para, por outro, poder excedê-la (SANTIAGO, 1976, p. 35).

A análise pretende explorar algumas estratégias utilizadas nessas leituras, observando que a leitura desconstrutiva de um texto não pode ser concluída com a “descoberta” de seu significado essencial, mas sim com a descoberta de um impasse ou "aporia" em que não há motivos para a escolha entre duas interpretações radicalmente incompatíveis. É o que Derrida chama de indecibilidade,

isto é, o sentido que possa estar inscrito no texto atingirá invariavelmente o nível da indeterminação.

No pensamento de Jacques Derrida, a indecidibilidade é a tradução do tipo de resistência que ainda se verifica nas questões da representação e do tipo de impasse a que se chega quando se pretende fixar aprioristicamente qualquer tipo de conhecimento (CEIA, 2010, p.1)

Numa leitura inicial do texto nassariano, tentaremos compreender como funciona essa escrita (entendida como escritura) e como é possível trazer à tona os aspectos dissimulados ou recalcados, invertendo a hierarquia das oposições e se ela se mantém ou não dentro do discurso a que se pretende desconstruir.

Um texto só é um texto se ele se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. [...] A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos pra desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. (...) Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler. (DERRIDA, 1997, p.7).

Trata-se, portanto, segundo Derrida, de encontrar uma surpresa e se dar a ler, “mas num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever”. A leitura se une à escritura e ambas devem ser descosidas.

A leitura desconstrutiva é também, a busca vigilante das aporias, dos momentos de vacilo e de autocontradição, de impasse em que o texto involuntariamente “traí a tensão entre retórica e lógica”, entre o que o texto manifestamente quer dizer e aquilo que ele é constrangido a dizer (CEIA, 2010, p. 1).

Realizar então uma leitura desconstrutiva implica ater-se às zonas marginais do texto, isto é, perceber lugares em que a vigilância de quem escreve poderia ter

sido menor. Assim o marginal é convertido em centro, o centro e a margem se manifestam em um único território, o da textualidade.

Tentando explicar como podemos realizar essa proposta de Derrida, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, no livro *Palavras da crítica* (1992), busca situar a definição da palavra desconstrução como um gesto contraditório, em seu ensaio de mesmo nome.

[...] desconstrução não é, não quer e não pretende ser compreendida como um conjunto de características ou traços identificáveis que permitiriam o reconhecimento, desde o nome, de algo semelhante a um conceito, ou algo com caráter permanente e sobre o qual se pudesse sempre retornar e assegurar a identidade de si, o próprio dela mesma (CARVALHO, 1992, p. 93).

As estratégias de leitura desconstrutiva que estão expostas nos escritos de Derrida marcam-se em sua formação, mas são coerentes com sua teoria, ao buscar se tornar um conjunto disponível de procedimentos regulamentados, de práticas metódicas, de caminhos acessíveis. Segundo Carvalho, “a produção de Jacques Derrida caracteriza-se pela transformação, pelo escape a qualquer centramento, pela organização “*en abîme*” dos seus enunciados [...]” (*Idem*, 1992, p. 94).

O caráter problemático do termo desconstrução aparece então, em vários textos como *Lettre à un ami japonais* (1985) e no ensaio *Psyché, l'invention de l'autre* (1987). A palavra desconstrução, no entendimento de Derrida, tem um alcance “maquímico”, isto é, que vai além fazendo conexões com outras máquinas¹¹.

Luiz Fernando Medeiros de Carvalho nos informa em outro momento de *Lettre à un ami japonais*, Carvalho (1992, p.103) que “a palavra desconstrução surgiu pela primeira vez no ensaio “*De La grammatologie*”. Conforme Derrida:

Deve-se, sem dúvida, empreender hoje uma reflexão na qual a descoberta “positiva” e a “desconstrução” da história da metafísica, em todos os seus conceitos, se controlem reciprocamente,

¹¹ O conceito de maquímico pode ser entendido ao longo da obra *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol 1, 2, 3, 4, 5 de Gilles Deleuze e Félix Guatari, editora 34.

minuciosamente, laboriosamente. Sem isto, toda liberação epistemológica corre o risco de ser ilusória ou limitada, propondo apenas comodidades práticas ou simplificações nacionais sobre fundamentos que não são afetados pela crítica (DERRIDA, 1999, p.103).

A partir do uso da palavra desconstrução, surge a atenção em torno de Derrida. Em sua própria obra, num capítulo do livro *Philosophy in France Today* (1983)¹² chamado “The time of a thesis: punctuations”, ele escreve que usou essa palavra (desconstrução) por uma conveniência apressada, embora seja uma palavra de que ele não goste e cuja fortuna tenha sido desagradavelmente surpreendente.

Gramatologia é uma noção mais inclusiva, abrangendo ao mesmo tempo a desconstrução e a escritura entendida não somente no sentido especial da *écriture*¹³ textual, mas também no sentido de uma prática de composição, de produção. Desconstrução e escritura são operações complementares e a *Gramatologia* engloba-as. Desconstrói-se, compondo. A diferença entre desconstrução e escrita pode ser vista de um modo mais claro quando comparamos o trato que Derrida dá aos textos filosóficos, aos textos artísticos e literários. Os primeiros textos, ele os desconstrói, os segundos, ele imita (*he mimes*), isto é, “imitar os imitadores para restaurar a verdade daquilo que eles imitam. A metodologia, nas duas instâncias, apresenta uma pequena semelhança”. (DERRIDA, 1997, p. 54).

Jonathan Culler (1982, p. 79) apresenta uma explicação sobre a palavra desconstrução esclarecedora e objetiva: “Se há presentado la desconstrucción de maneras diversas; como posición filosófica, estratégia política o intelectual, o modo de lectura”. Assim temos uma visão do campo de possibilidades em que o pensamento desconstrucionista pode atuar.

¹² O livro foi organizado por Alan Montefiore, University Press Cambridge, 1983.

¹³ *Écriture*_ Há divergências com relação às traduções para a palavra *écriture*. Na tradução da obra *Escritura e diferença* (1971) a tradutora Maria Beatriz Marques Nizza da Silva opta por escritura, bem como na *Gramatologia*. Entretanto, adotaremos a proposta de Evando Nascimento que opta por traduzir como escrita. Isso não implica uma censura ao outro termo.

Os trabalhos filosóficos são tratados como um objeto de estudo, o qual é analiticamente articulado pela determinação e descrição das lacunas, rupturas ou descontinuidades, separando o que o trabalho diz (suas conclusões e proposições) do que ele mostra ou ostenta (seus exemplos, detalhes, o material com o qual, em contrapartida, está trabalhando). Textos literários ou criativos não são analisados, mas são adotados como modelos ou como tutores passíveis de serem imitados como forma geradora para a produção de outro texto. As leituras derrideanas de textos de arte, não são desconstrutivas, pois as leituras desconstrutivas são primordialmente influenciadas pela leitura de textos filosóficos. Entretanto, segundo Carvalho, a desconstrução é, então, um modo de análise, ou seja, a escrita de um modo de composição. Isso se torna mais claro a partir do surgimento de trabalhos como *Glas*, *La carte postale* e *La vérité em peinture*, as quais reorientam toda a problemática. Depois de *Glas* há uma mudança, em que começa a predominar a segunda ênfase: os textos experimentais¹⁴.

Uma das estratégias de leitura aparece na obra *A farmácia de Platão* (1997) e, como já dissemos, se utilizará a noção de *phármakon* dado seu caráter de ambivalência, indecibilidade. Segundo Santiago, “A palavra *phármakon* comporta na língua grega, diversos significados: filtro, droga, remédio, veneno e ainda operação, gesto/golpe/lance (*coup*)”. Mas, no *Fedro*, de Platão, o *phármakon* vai ser caracterizado na sua *ambiguidade irredutível* de remédio e/ou de veneno. “O *phármakon* questiona a existência de uma verdade única e unívoca, a partir de sua instabilidade ou de sua ambivalência constitutiva” (LIMA, E. e SISCAR, 2000, p. 9).

“O *vouloir-dire*¹⁵ platônico não desconhecia a polissemia da palavra”. (SANTIAGO, 1976, p. 65). Entretanto, a “tradução” mais coerente seria droga

¹⁴ *Pensar em não ver. Escritos sobre a arte do visível* (1979-2004) de Jacques Derrida, foi organizado por Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas reúne os principais textos do filósofo sobre a questão das artes, realizados ao longo de 25 anos. O volume, inédito no francês, inclui intervenções sobre desenho, a pintura, a fotografia, o cinema, a vídeo arte e o teatro. O livro foi publicado pela Ed. UFSC em 2012.

¹⁵ *Vouloir dire* _ Querem dizer. “A função da expressão não é de comunicar, de informar, de manifestar, isto é, de indicar. A ex-pressão é exteriorização. O querer dizer visa um fora, que é de um

segundo Nascimento (1999, p. 111), em francês, “*drogue*” ou “*médicin*” o que preservaria em parte sua ambivalência. O conceito de *phármakon* utilizado dentro do jogo citacional assume o papel da escritura que funciona em todo o texto ora como veneno, ora como remédio como auxiliar da memória. Os efeitos entre um e outro sentido trabalham para que se entenda como se dá o processo da leitura desconstrutiva.

A tradução de *phármakon* nas línguas herdeiras da metafísica ocidental tem o caráter de uma decisão: opção por apenas um dos polos de significação da palavra – o de veneno. Tentativa de neutralizar o jogo citacional, a escrita anagramática platônica. Decisão ilusória, que se deixou enganar. Decide a significação de um elemento cuja propriedade é ser indecível (SANTIAGO, 1976, p. 65).

Mas no diálogo entre os interlocutores de um dos “mitos” inventados por Sócrates, o da invenção da escrita, “[...] cada um dos personagens decide sobre o polo de significação de *phármakon* – escritura – que melhor lhe convém”. É visto como remédio por Thot, já que auxilia a memória e o conhecimento, mas para Thamous o remédio é ineficaz, pois se subtrai “à fala plena do rei-deus-sol-pai”. A fala para Thamous é um perigoso suplemento “O veneno que ele denuncia como debilitante para a memória” (*Idem*, p. 65-66).

Para Sócrates, o *pharmakeús* é aquele que age como envenenador, enfeitiçador da palavra.

O logos socrático, a palavra demoníaca (*daimon*) se assemelha a uma poção venenosa porque seu traço invade a alma daqueles que a ouvem. Introduce-se no interior do corpo, atua por *effraction*¹⁶ (SANTIAGO, 1976, p.66).

Tomado pela palavra demoníaca, ela atua como um veneno, uma droga. Ao mesmo tempo é ela que luta por reforçar o discurso hegemônico, logocêntrico, isto é,

objeto ideal. Este fora é então ex-presso, passa fora de si num outro fora que está sempre na consciência”. (DERRIDA. *Voz e o fenômeno*, 1994, p. 34).

16 *Effraction* _ o que se introduz no interior [...]; penetra por violência. (SANTIAGO, 1976, p.64, 66)

colocando em evidência a palavra com o valor arbitrado pela tradição (SANTIAGO, 1976, p.64).

Nesse caso, *logos* é injetado pelo discurso do “Pai, Deus, rei, sol, capital, bem, chefe, metáforas que marcam o *valor, a hierarquia, a força, a violência* e o domínio da “verdade” [...]” que não admite a ambivalência da palavra (SANTIAGO, 1976, p. 60).

Segundo Derrida,

A “Farmácia” não diz o oposto do texto platônico, mas mostra justamente as diversas camadas (algumas contraditórias entre si) de que ele é composto. Cada camada ou fio do texto, em sua extrema complexidade, torna de fato inviável dizer que o texto diz uma única coisa ou afirma uma tese sem contradições. Esse “querer dizer” monolítico, quando se manifesta, já seria um dos mitos do platonismo. É isso que a leitura desconstrutora busca: desestruturar mitologias culturais demasiadamente consolidadas, tais como a da consciência plena, de uma racionalidade absolutamente consciente e onipotente, de uma hegemonia da força viril. (NASCIMENTO *Apud* DERRIDA, 2005b, p. 62).

A palavra no universo do romance *Lavoura Arcaica* inscreve-se dentro do universo da tradição como sendo sagrada. Ao localizar o romance numa zona rural, onde a modernização ou o processo de democratização ainda engatinha, temos então delineado um mundo a partir das diferenças. Nesse sentido, aspectos da tradição e da cultura inseridos na obra *Lavoura Arcaica* desempenham o papel de coadjuvantes num processo de busca vivenciado pelos personagens que tentam se adaptar ou romper com realidade que os cerca. Há, em *Lavoura Arcaica*, a presença de um discurso que privilegia uma voz e essa voz polemiza com a razão ocidental. Detectar essa voz e suas ramificações contribui para o sentido de localizar onde se encontram ancoradas as verdades do texto paterno. Não se pode ficar também nas “premissas ontológicas” de André, mas reverter também suas certezas. Não há como se fixar um centro, mas movê-lo, disseminá-lo. A fuga e o retorno evidenciam o conflito dramático entre gerações, questionando até que ponto se avançou ou se retrocedeu em relação aos valores arbitrados pela tradição.

A narrativa *Lavoura Arcaica* utiliza-se então de uma escrita (escritura) que transborda suas margens de contenção, ou no nível da escrita extremamente culta que se utiliza de recortes de escritas intempestivas e transgressoras como suporte/argumento para suas próprias transgressões. A negação indica o rumo: é preciso mudanças profundas, cortes traumáticos em relação ao que chamamos de tradição e cultura! Daí o incesto fazer sentido. Não há como lidar com as questões a partir dos parâmetros/paradigmas que temos.

No ensaio “Decálogo da desconstrução” (2002), de Érica Lima e Marcos Siscar há um alerta para que a crítica desconstrutiva não aconteça pela oposição ou por uma lógica de exclusão.

Uma das ideias mais comuns sobre a desconstrução derridiana é que a crítica procura anular o logocentrismo ocidental, isto é, o privilégio do *logos*, da centralidade da palavra, da razão, das ideias, de forma a ser entendido como matéria inalterável fixada no tempo por qualquer autoridade exterior.

Sabemos que o "logocentrismo" se manifesta de diversas maneiras, associando-se ao privilégio da voz (fonocentrismo), do masculino (falocentrismo), e que se constitui como uma lógica da exclusão. Dado que a razão se baseia em oposições como filosofia *versus* literatura, voz *versus* escritura, masculino *versus* feminino, entre outras, privilegiando tradicionalmente os primeiros polos, seria compreensível, para alguns, a importância atribuída por Derrida aos últimos termos das dualidades. Essa opção pelo excluído explicaria também, por meio de uma migração ao campo da prática, a ligação da desconstrução com os saberes empenhados nas causas das minorias, contra a centralidade do homem branco, adulto e ocidental. (LIMA, E. e SISCAR, 2002, p. 100-101)

Siscar e Lima chamam a atenção para a matriz teórica da desconstrução, uma vez que houve uma utilização na chamada escola de Yale, que hoje excede ao que Derrida disse e outros propuseram. Há a preocupação no texto crítico em explicar a desconstrução, isto é, criando um decálogo sobre o que a desconstrução não é, conforme Derrida fizera ao responder a “Lettre à un ami japonais”.

O artigo destaca a importância de não se dar a Derrida a propriedade da palavra desconstrução, mas observar sua trajetória dentro do pensamento filosófico dando destaque aos momentos em que a desconstrução do pensamento metafísico

foi posta em questão, seja pela “demolição” nietzschiana ou pela “destruktion” heideggeriana ou ainda “que ela é a consciência e a linguagem” que o aproxima da fenomenologia husserliana. A desconstrução não tem, portanto guru.

A *desconstrução* (então) *não tem genealogia*, ela questiona e, de certa forma, *excede* a de seus antecessores. De maneira análoga, a indicação de seus "sucessores" não chega a configurar aquilo que tranquilamente chamamos de *família* teórica (LIMA, E. e SISCAR, 2002, p. 6).

É possível, então, compreender a desconstrução pelo que os autores chamam de uma *teologia negativa*, isto é, enfatizando o que a desconstrução não é.

A leitura da realidade latino americana proposta por Néstor Canclini (1991), não nos deixa ignorar a relação da noção de desconstrução com a visada cultural. Ao estabelecer a presença de um hibridismo cultural, ele introduz a discussão sobre a realidade das diferenças culturais e “sua singular formação na América Latina”. Contribui para essa questão, a formação cultural do personagem do romance de *Lavoura Arcaica*, que marca a presença do imigrante e traz um olhar diferenciado dos aspectos problemáticos de sua inserção em nossa cultura. Não é difícil perceber algumas das razões porque os nossos problemas de identidade continuam na ordem do dia.

Müller traz à tona o conceito de *ex-tradição* como um importante dado que nos ajuda a pensar tanto o personagem como o autor, revendo tanto o seu sentido literal, quanto a atualização/ ligação do conceito com a escrita que deixa os rastros da cultura de que foi deslocada.

[...] Piglia, que elege o “deslocamento” como a qualidade que faltava para designar a literatura do próximo milênio, revela-se sintonizado com a crítica contemporânea ao não propor o fechamento do conceito de “ex-tradição”, deixando-o em aberto. Ainda assim, fica implícita a ligação do “extraditado”, do estrangeiro forçado a voltar para seu lugar de origem, ao escritor que sempre trabalha com a “ex-tradição” de sentidos e formas, com os rastros de um legado perdido, que esmaece na memória ou que tenta vividamente perpetuar, obrigando-o a constantemente cruzar fronteiras, retrocedendo ou avançando no tempo e no espaço (PIGLIA *Apud* MÜLLER, 2011, p.35).

A pergunta que percorre todo o texto da obra de *Lavoura Arcaica* é como inscrever o moderno no arcaico. Ela leva-nos a responder que é preciso que o leitor percorra todo caminho proposto pela tradição, questionando os paradigmas conhecidos, e perceba a necessidade de deslocar o sentido a tradição.

A busca da verdade, tão cara à tradição, perde seu estatuto na pós-modernidade e é o que está evidenciado em *Lavoura Arcaica*, em quase todo o percurso da luta entre a verdade do pai e a do personagem André. A questão da verdade, embora utopicamente, não poderia estar apenas no desvelamento do que está “escondido”, mas no movimento do duplo gesto (aporético) de que fala Derrida, isto é, no deslizamento das formas de pensar tanto do Pai quanto do Filho, pois ambos estão presos às verdades cujo centro está localizado no pensamento da razão metafísica. Ocorrem dois discursos que se superpõem e percorrem instâncias diferentes. Não há possibilidade de fixar uma única verdade, mas abrir as fissuras no discurso, perceber o “lugar” em que habitam as afirmações, contradições e o alcance que elas possam ter. A palavra primeira nasce na narração do eu de André de uma narrativa interiorizada na mente do personagem: “eu estava deitado no assoalho do meu quarto (quarto catedral), numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta” (NASSAR, p.9-10). André nos informa que o irmão viera para levá-lo a pedido da mãe, “[...] mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos” informação que o leitor só saberá à página 25, no quinto capítulo. André retarda, para nós leitores, os fatos e coloca-nos na ignorância do que vai acontecer, embora o narrador já saiba previamente quase tudo que irá narrar.

[...] e foi então que ele me abraçou e eu *sentí* nos meus braços o peso dos *braços encharcados* da família inteira. E mais adiante [...] eu disse mais uma vez e eu *sentí* a força poderosa da família *desabando* sobre mim como um *aguaceiro pesado* enquanto ele dizia [...] (NASSAR, 1989, p.11, grifos nossos)

O que os elementos água /aguaceiro/peso/encharcados nos sugerem? Bela metáfora que podemos associar à imersão em “águas”, sentimentos do passado, cuja força é/foi o rompimento do dique das emoções (aguaceiro) que desabou sobre a personagem. É a família que lhe provoca esse sentimento além de gerar confusão, aturdimiento no personagem André, vale dizer, o caos. “[...] eu estava confuso, e até

perdido, e me vi de repente fazendo coisas, [...]” (p. 15). O primeiro par de dualidades aparece então nas palavras do irmão, quando o capítulo se fecha: “[...] mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse “*abotoe a camisa, André*”” (NASSAR, 1989, p.12). O verbo imperativo não deixa dúvidas de que a ordem reaparece para contrapor-se ao caos e um movimento em direção ao caminho de volta a casa. Está posto um dos pontos nevrálgicos das relações entre André e sua família.

A ordem pertence ao universo da tradição, do avanço no trabalho e do convívio na família. O caos está ligado à desordem, a falta de estrutura, ao fracasso, ao desequilíbrio da família, “[...] como se meu embaraço viesse da *desordem* que existia a meu lado [...]” (NASSAR, 1989, p.16). O impasse criado aqui deixa antever a aporia, as camadas escondidas do texto que agora saltam aos olhos.

Filosofia, psicanálise e teoria literária têm se debruçado sobre estas questões na tentativa de escavar nas questões subjacentes. Para Derrida, é importante perceber a centralidade da “doença” ocidental ou da metafísica que impôs um *logos* que se conjuga com o “bárbaro tecnicizado” (SANTIAGO, 1987, p. 117 e 128) em muitos aspectos. Nossos espectros vindos da cultura religiosa, da moralidade burguesa e de um patriarcalismo ortodoxo pairam rigorosamente sobre esse impasse. É por onde passam essas questões que podemos questionar junto com Derrida e deslocar o eixo das mesmas.

Uma saída é proposta pela reflexão teórica de Flora Süssekind em *Tal Brasil, Qual romance?* (1984) que nos ajuda a questionar a “filiação/linhagem” a que pertence a obra e, por extensão, a do filho “Tal pai, tal filho?”.

Flora Sussekkind, ao afirmar que a literatura brasileira reedita o naturalismo aponta, entretanto, obras representativas de cortes que: como lâmina capaz de fraturar os modelos romanescos dominantes nos nossos sucessivos naturalismos (DEMANAN, 2003, p. 34).

Percebemos, pelo exemplo, que é preciso intervir no modelo estético vigente e aniquilar a “obsessão fotográfica e documental”. Seguramente, *Lavoura Arcaica*

apresenta a questão de forma incisiva. Nassar recusa-se ao modelo romance-reportagem, com o propósito de construir outro projeto estético.

Flora cita o exemplo de Joe Bexiguento, personagem de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa que diz: “Meu pai me deu minha sina” e posteriormente cita a personagem do conto “A terceira margem do rio”.

De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”“, pergunta-se por sua vez o narrador de “A terceira margem do rio”, incapaz de ocupar o lugar do pai, substituindo-o, na canoa que corre rio abaixo, rio acima. Além de serem ambas as personagens de Guimarães Rosa, de comum entre a aceitação de um e a culpa do outro, estão os laços de família. Tão fortes que fazem da liberdade existencial, “sina”; da impotência “culpa”. Como impedir a culpa ou a inquietação quando um *tal* já não é mais possível concentrar-se simetricamente outro, quando a repetição se torna inviável, e uma interrogação substitui a certeza máxima?” (SÚSSEKIND, 1984, p.22).

Podemos relativizar com a fala de André que se pergunta:

[...] que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (NASSAR, 1989, p. 130)

Como então abrir caminho para o possível, a liberdade existencial e livrar-nos da impotência? E logo após, a queixa da personagem André:

[...] não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio: uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas para os meus testículos, todas as contas deste cordão para os meus olhos, dez terços bem rezados para o irmão acometido! (NASSAR, 1989, p.137).

A diferença faz-se pela resolução da pergunta “Que culpa temos nós?”. Ao tentar se/nos isentar da culpa (impotência) André nos joga do lado oposto: a isenção de qualquer culpa. Entretanto, admite estar acometido, afetado pela “doença”.

Afetado pela peste ou vivenciando sua imaturidade, não está preparado para usufruir sua liberdade existencial e a transforma em culpa.

Quando um “filho” se torna sinônimo de “diferença”, de “descontinuidade” (a romper com a continuidade da genealogia e com a identidade patriarcal) percebe-se que, por maior que tenha sido a árvore onde se inscreve o nosso corpo, resta apenas um “duplo traço”, o traço característico do genitor mais um traço qualquer alheio a este, cortando todos os ramos seguintes ao nosso (SÜSSEKIND, 1984, p. 24).

A experiência vivida por André transforma a diferença em luta para desatar sua existência. Nesse sentido, não menos atormentado é o personagem do conto *A terceira margem do rio* de Guimarães Rosa, em que o pai barqueiro se isola numa canoa e leva toda sua vida tentando organizar um entendimento. O filho e o próprio barqueiro sofrem então a ação de um silêncio que se constrói na margem. “Nosso pai nada dizia não” (ROSA, 1988, p.32). A busca da terceira margem parece ser também a opção de André.

A linha de raciocínio de Sússekind ajuda a pensar questões relacionadas a nossa posição em relação à tradição. Na literatura brasileira há, segundo a autora, vários momentos de “cortes” com relação ao pensamento do passado, escravo de um pensamento positivista. Há então que se pensar, por que em determinado momento da nossa história literária foi preciso fazer uma intervenção “literária”. Empregando uma linguagem plantada no terreno religioso, e de posse de uma retórica erudita, atravessada por um discurso violento e colérico, *Lavoura Arcaica* questiona o discurso ao marcar sua diferença.

Evando Nascimento, um dos estudiosos da obra de Derrida no Brasil, afirma, em entrevista publicada na *Revista Telas e Textos* (2005), que podemos ler com Derrida, mas diferente de Derrida,

[...] as leituras mais efetivas, a meu ver, são sempre diferenciais, quer estejam ligadas ao que se nomeia como desconstrução, quer não. Elas devem de algum modo estar vinculadas à singularidade do sujeito que lê. (NASCIMENTO, 2005, p. 5)

Percebemos então que uma camada do discurso que recobre quase toda a narrativa é por assim dizer uma repetição enfraquecida, uma repetição na diferença em relação ao discurso do outro, não mais sereno e edificante, mas com outro teor, impresso num outro tom. Ele é ácido, virulento, exasperado e, por último, com uma força interna que o desvia do dizer monolítico e extravasa pelas margens.

É como se o “filho pródigo” fosse uma seara (terreno) onde se planta e se desenvolve a semente do pai “semeador”, esquecendo o próprio pai do seu percurso nesta lavoura, no trabalho árduo de quem trabalha com o manejo das palavras. A repetição empreendida por André vai deteriorando esse discurso, trazendo para dentro das relações entre pai e filho a aridez, transformando essas falas num campo estéril, num discurso desviado e desviante nas searas da lavoura. Discurso marcado pela diferença na raiz.

Nas palavras de André: “Toda ordem traz uma semente da desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo” (NASSAR, 1989, p. 160). Nas palavras do pai, não há como compreender essa desordem no discurso do filho: “existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra” (NASSAR, 1989, p.168). A linhagem ou a raiz de um discurso está plantada na tradição e outro discurso, na ambivalência do novo. As questões das contradições pegadas pelo detalhe, o vínculo com uma linhagem da razão metafísica ocidental.

A repetição da palavra do pai vai sendo movida para a margem,

“mas a margem não é um além, o que prescreveria o limite. Não é, por conseguinte, um “fora” (*dehors*) em oposição a um dentro (*dedans*). [...] O fora e o dentro se reescrevem e não se separam, [...] uma vez que se deixam ler dentro e fora da superfície do significante”. (SANTIAGO, 1976, p.57)

Para Derrida, há uma arte escritural, uma diferença produzida por uma arquidiferença. Algo que é produto sem matriz, subvertendo a relação significado-

significante. Arquiescritura¹⁷ que foi denominada *diferência* na *Gramatologia*. Movimento tanto de diferir, quanto de postergar, isto é, adiar. Não há um ponto de chegada, mas uma suspensão durante sua travessia. Desconstrução como um evento, cujas regras são feitas na sua execução.

Empreender uma leitura desconstrutiva é, *a priori*, minuciosamente descritivo, sem ser mítico ou arquetípico. Hoje se pode pensar a desconstrução como um pensamento que evita estabilidades, fechamentos, oclusões (mas não conclusões), idealidades e “essencialismos”. A partir dessas premissas, a pesquisa busca encontrar um viés próprio em muitas linhas, mas levando em conta estes princípios na trama do raciocínio e da argumentação. Uma “leitura” derridiana é uma escrita, ao mesmo tempo, em que a escrita é uma arquiescritura que mobiliza outras vozes. Construção que é desvelada na relação, ou seja, o significado do conceito é fortuito e construído na relação.

A questão é que a leitura não pode ser redutora, pois a desconstrução não traz somente um pensamento (o pensamento da diferença). Ela é também um modo de pensar que se encaminha para questões consolidadas na crítica literária, isto é, a leitura desconstrutiva acabou por ter enfoque por certos temas e abordagens que evitam em grande parte a dimensão social e política. É possível, portanto, pensar a política e a sociedade junto com Derrida.

¹⁷ Arquiescritura - Negação da grafia do *Logos* - “Derrida nos desvelou que a fala também participa da grafia que antes da linguagem falada e da escrita usual ocorre uma escritura primeira ou “arquiescritura”, movimento de diferença, “arquiescritura - síntese irreduzível” (*Apud* SÁ, Olga). *Marginália Faustica*. Deus e o diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 99-100.

Capítulo III - Da Pregação à Semeadura:

Toda tragédia consiste em semear e toda grandeza em não pensar em colher.

Por que o título *Lavoura Arcaica*? Seria o modo como a *Lavoura* se encontra ou um método utilizado num plantio? Seria *Arcaica* no sentido de antiquada, obsoleta e fora de uso? Ou ainda poderia se especular sobre a possibilidade de ser apenas a *Lavoura* utilizada de forma tradicional, isto é, plantio baseado no conhecimento legado pela tradição?

Todas as direções parecem possíveis, mas se tomarmos *arcaica* no sentido de obsoleta se verá que a “qualificação” faz a diferença. A palavra *arcaica* traz uma carga negativa para a *lavoura*, desqualificando a prática, isto é, a preparação da terra para a sementeira ou plantio é ultrapassada. O germe da negatividade encontra-se, então, no *método* do plantio. Ao se aplicar as duas acepções, elas aparecem embutidas ao verbo *lavo(rar)* e a palavra *(arca)ica*, leitura que cruza o significante e fundem-se negativo e positivo num só momento, suspendendo o sentido anterior deslocado pelo jogo.

No universo textual de *Lavoura Arcaica*, as palavras terão seus possíveis desdobramentos de acordo com o seu campo semântico correlato, são elas: *lavra*, *lavar*¹⁸, *lavrador*, *semear*, *semente*, *semeadura*, *plantio*, *colheita*, *pasto*. *Arcaico* traz

18 *Lavar* _ la.vrar (lat laborare) vtd 1 Amanhar, cultivar (as terras), remexer com arado ou charrua. vtd 2 Fazer lavrados em; cinzelar: *Lavar* uma coroa. Vtd 3 *Desenhar* em bordado; *bordar*. Vtd 4 *Ornar* com trabalhos em relevo. Vtd 5 *Desbastar*, *talhar* (pedras). Vtd 6 *Aplainar*, *preparar* (a madeira). Vtd 7 *Explorar* (jazidas de minérios). Vtd 8 *Cunhar*: *Lavar* moeda. Vtd 9 *Exarar* por escrito, *escrever*, *redigir*: *Lavar* um decreto. Vtd 10 *Gravar*, *inscrever*, *registrar*, *traçar*: *Lavrou* em um caderno aquela história. Vtd 11 *Emitir*, *expressar*: *Lavar* um protesto. Vti e vint 12 *Desenvolver-se*: O incêndio *lavrava* por todos os aposentos. O rancor *lavrava* ocultamente. Vti 13 *Tomar* corpo; *avultar*: *Lavra* a desordem no país. *Lavra* a discórdia entre os vizinhos. Vti e vint 14 *Grassar*, *propagar-se* fazendo estragos: *Lavra-lhe* no corpo sutil veneno. O mal foi *lavrando* pouco a pouco. Vint 15 *Cair* (o cavalo) com o focinho de rojo pelo chão.

na sua construção a palavra ARCA ou ARCO. Poderíamos jogar com os dois sentidos. Qualquer uma das duas palavras indica: a) o lugar onde se guardam coisas em desuso ou coisas das quais não se quer, ou não se pode desfazer, como um patrimônio inseparável; b) algo curvo, metade do círculo, marca dos *antigos templos, antigas construções*. Posteriormente, ao levantarmos as questões relativas à poética de *Lavoura Arcaica* retomaremos estas relações (grifo nosso).

As duas palavras arco/arca guardam proximidade com a história das relações familiares e a dificuldade de jogar fora coisas sem uso ou quiçá, escondidas. Em várias passagens do texto, temos a presença de parênteses, que visualmente (...) lembram a arca e o que é dito em parênteses tem a marca da suspensão, ou o dizer contido, escondido. As imagens ∩ poderiam fechar em círculo. Há também uma possível ligação com o personagem Iohána (o pai) e sua dificuldade de se desfazer das suas convicções e ainda da família de exteriorizar seu silêncio, verbalizar seus “guardados”.

(fundindo vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono mal dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos [...] e puxaria ainda outros fragmentos miúdos, poderosos, que conservo no *fosso* como guardião zeloso das coisas da família). (NASSAR, 1989, p. 65, grifo nosso).

A citação é um fragmento da memória do personagem-narrador André, vale dizer, uma rememoração no interior dos seus pensamentos. Ampliando ainda mais esse arco (parênteses) podemos conjecturar sobre a forma fechada da parábola. Forma circular que secularmente indica o fechamento de uma verdade.

O curvo, o arco, o poço, o fosso são palavras-imagem que não podemos desvincular dessa arquitetura que lembra o escondido, o difícil, o escuro, o fechado como uma arquitetura barroca.

[...] eu estava *escuro* por dentro,
 [...] corri e abri a janela e fora tinha um fim de tarde e quase frio, feito um sol fibroso e alaranjado que atingiu o *poço* de penumbra do meu quarto [...] (NASSAR, 1989, p. 16).

O jogo de luz e sombra dá à cena e a quase todo o capítulo um efeito que tinge todas as camadas do texto. Um tom enferrujado contamina a textura textual que é fibrosa (como os objetos), espasmódica (vai saindo), escura e denuncia o poço das ideias:

[...] e vou extraíndo deste *poço* as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite *sempre assíduo* na soleira, e um ferro de passar saindo vento pra *recuperar a sua febre*, e um bule de ágata, e um fogão a lenha e um tacho imenso, e uma *chaleira de ferro, soturna* chocando sobre a chapa; (NASSAR, 1989, p.65, grifo nosso).

A personificação de alguns objetos como um “latão sempre assíduo”, um “ferro de passar” que tenta “recuperar a sua febre” e uma “chaleira de ferro” “soturna”, projetam-se sobre o eu do personagem como se ele pudesse incorporar essas qualidades e conviver soturnamente nesse universo, uma espécie de desejo velado, transportado por metáforas que lembram o “poço” arcaico. A panela tem a textura do barro (matéria original), um bule de ágata (antigo), um tacho (oriental?). Todos curvos, fundos percorrem a casa da memória. Os objetos que permitem a André uma recolha arqueológica de seu próprio eu.

A construção dos capítulos segue a mesma lógica: recortes, fragmentos soltos, reflexões, lembranças. André *colhe* seu material fossilizado, roído pelo tempo, numa gradação que o leva paulatinamente, a desenterrar recordações afetivas.

À medida que esse guardião extrai seus guardados, percebemos que vai metaforicamente dando urdidura ao texto, tecendo uma rede de relações metafóricas. O movimento de transformação amplia a polissemia, pois são articulados subjetivamente, provocando o deslocamento de sentidos anteriores na mente/subjetividade, em aparente digressão do personagem. Entretanto André nos avisa: “Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios que estou dizendo” (NASSAR, 1989, p. 165).

Há parentescos, relações comuns entre os objetos e, um jogo de repetições e substituições leva o leitor à percepção do movimento de desarticular e rearticular. Surge no texto a figura da colagem¹⁹, recurso que o narrador utiliza com muita destreza, justamente para desfazer afirmações que vão se modificando, como uma reescrita da própria escrita.

Tomemos outra seara: o “Sermão da Sexagésima” de Padre Antônio Vieira que começa com as seguintes palavras: “Ecce exiit, qui seminat, seminare” (Saiu, quem semeia, a semear sua semente) (1976, p. 111).

Penso que, como Vieira, *Lavoura Arcaica* é uma seara, cujo semeador saiu a semear. Semear significa “deitar ou espalhar na terra as sementes”, espalhar algo material ou imaterial, fazer algo ou preparar para que produza fruto ou bem. Entretanto, sabemos que não basta semear, mas conhecer o campo onde se pode semear e prepará-lo para a semeadura.

Podemos ainda estender o sentido da palavra semear ao separá-la em: SE - MEAR. Ela nos apontaria dois caminhos. O primeiro com o acento semântico no SE, que indica dúvida ou condição. O segundo para o verbo MEAR, que indica “partir pelo meio, dividir ao meio”. Outras aproximações ainda são possíveis pela raiz da palavra. Semente e sêmen, do grego: Σπόροι προς σπορά²⁰ (semente), Το σπέρμα (sêmen) Σπερματο ζώρια (esperma) que aparecem visualmente divididas ao meio. Há ainda do grego σημεῖον (sêmeion) que na linguagem bíblica significa sinal, mas em latim seria traduzido como signo. Sêmen está contido em semente, portanto, para gerar é preciso partir, dividir. A divisão é o primeiro traço dessa possibilidade de gestação e, no relato de *Lavoura Arcaica*, a presença do ato divisor é fundamental. Num primeiro momento, a cena é de André apartado da família no primeiro capítulo “A partida”. (NASSAR, 1989, p. 7). Por outro lado, o sêmen é também o que fecunda, que faz gerar a vida e se multiplica.

¹⁹ Colagem é a transferência de um contexto para outro, e a montagem/ empréstimos tem como efeito a disseminação dos sentidos, dando aos cenários novas leituras. (PERLOFF, 1993, p. 104)

²⁰ <http://dicionario.babylon-software.com/grego/portugues/on-line>

O papel do lavrador é lavrar a terra, ter o trabalho de prepará-la, abrir sulcos, cultivá-la, amanhá-la. O papel do escritor caminha nessa mesma vertente e implica elaboração, fabricação, produção, autoria. A primeira vertente alude ao preparo do lavrador no lavrar, isto é, ao projeto do plantio, que tanto pode ser do lavrador quanto do escritor do texto. A segunda implica o ato de produzir, dar frutos/ ato de construir o texto, produzir ou extrair dele ouro ou diamante. A analogia é então necessária. Tanto o lavrador quanto o escritor exercem funções análogas.

Em francês, o ato de lavrar, *laboureur*²¹ propõe uma terceira vertente, esculpir, gravar, talhar, polir, vale dizer dar o toque artístico ou o retoque final.

O labor, tarefa árdua e demorada, é o lavrar e abrir sulcos na terra para lavrar e se encontra imbricado na escritura de *Lavoura Arcaica*. Por semelhança da escrita (homógrafa), há ainda uma quarta vertente: Lavra (substantivo) é também estabelecimento de celas separadas. Uma espécie de mosteiro ou prisão. Nos múltiplos sentidos de sêmen, semear, semeador, lavrar, cultivar, laborar, lavrar está contida toda a discussão de *Lavoura Arcaica*.

As cenas em que a pregação do pai começa já aparecem no terceiro capítulo do livro; “E me lembrei de que a gente sempre ouvia nos sermões do pai, que os olhos são a candeia do corpo, e se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, [...]” (NASSAR, 1989, p.15). Nos capítulos posteriores, ouvimos a voz de Pedro imbuído dos sermões do pai, que “prosseguiu na sua prece [...] para me lembrar de que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo que no erro” (*Idem*, p. 23-24).

No começo do capítulo 9, temos a repetição da rememoração de André sobre a postura dele e dos irmãos diante dos sermões do pai. “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: [...]” (Nassar, 1989, p. 53) e no final, depois de uma larga digressão, acrescenta:

21 *Laboureur* la.bou.rer VT. lavrar, arar, cultivar. Burtin-Vinholes, S. Dicionário francês –português, português francês. Porto Alegre: Ed. Globo, 1997. p. 297.

[...] e abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade: “Era uma vez um faminto” (NASSAR, 1989, p. 63).

No começo do capítulo 13, André retoma a sequência narrativa, agora com o texto na íntegra.

Era uma vez um faminto. Passando um dia diante da morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio. [...] (NASSAR, 1989, p. 79).

Repetidor, guardador e compilador são atos que ambos, Pai e Filho, cultivam.

Os capítulos entre esse e os subsequentes vão deixando-nos entrever, pela rememoração de André, “o filho desgarrado”, os motivos e aflições que o levaram ao abandono da casa paterna, numa espécie de confissão, ao mesmo tempo de uma fala delirante, como que tomado de uma possessão. Ao longo dessa rememoração percebemos que quanto mais André cava na sua revolta, mais difícil se torna a possibilidade de encontrar um caminho, uma saída, pois o que pesa na sua decisão é “um juízo rígido”, “um cascalho”, “um osso rigoroso” (NASSAR, 1989, p. 36) impedindo-o de uma decisão. A presença da força das palavras do pai é inevitável, impedindo-o de ir adiante. Os obstáculos sugeridos por André não são motivos suficientes para que o irmão desista de sua missão.

Foi preciso então a presença de Pedro, as súplicas da mãe e uma longa argumentação para que André retornasse a casa paterna. A primeira parte do livro, traz à tona todos os problemas vividos por André.

Se pensarmos na parábola original temos a volta do filho para casa para pedir perdão, por ter sido pródigo, esbanjador e nada mais tendo para seu sustento e arrependido, precisa voltar à casa da família. Em *Lavoura Arcaica* a motivação é outra. André atende ao apelo do irmão Pedro, embora não tenha a menor intenção de se reconciliar com o pai.

O capítulo 24, que marca o retorno de André à casa paterna, podemos apreender melhor os questionamentos que atormentam o protagonista. Temos, pois,

a descrição da composição do quadro familiar, que poderíamos chamar de “A mesa dos sermões”. Podemos acrescentar que era também o momento, em que, através do sermão, o pai faria *a semea-dura* (grifo nosso).

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo desde as raízes, já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco funesto, pela carga de afeto; (NASSAR, 1989, p.156-157).

Não há como ignorar, que na percepção de André, ele fora “gerado” como uma anomalia, protuberância, enxerto e mais, criado como fruto de um “excesso” do afeto da mãe. Esses, e outros momentos em *Lavoura Arcaica* são fundamentais para a compreensão do sentimento de ser “diferente” que se apossa de André. A partir dessa descoberta, André vê que “era boa a luz a da nossa infância”, a mesma luz “que mais tarde passou a me perturbar” e se apaga. Há também o entendimento de que a irmã Ana “trazia a peste no corpo” (Nassar, 1989, p. 30) o que vai abrir perspectivas para seu desejo de liberdade. Aos poucos, a transformação do personagem vai alçando outro patamar até encontrarmos André literalmente diante da lei do Pai.

A cena é a mesma. “Diante da mesa dos sermões”, pai e filho se reencontram para uma espécie de “acerto” de contas. O capítulo 25 começa então com uma linha extensa de pontinhos. Entre este e o capítulo anterior abre-se um grande espaço de silêncios que a personagem guardou para si e que serão trazidos à memória no encontro com o pai.

O “diálogo” que se desenvolve entre os personagens, é a grande batalha em torno do plantar, colher, nesta lavoura em que André teima em resistir. É um “diálogo de surdos”, cujo solo já se mostrara inóspito, árido e segundo o personagem já não há mais tempo nem para plantar nem para colher: “[...] estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra” (NASSAR, 1989, p.162).

A insistência do pai em convencer o filho das suas crenças desenha um cenário em que, “[...] ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo para mim seriam sempre frutos tardios quando colhidos”. Segundo o filho, “ninguém

vive só de semear, pai” e que há “os que semeiam e não colhem, contudo colhem do que não plantaram” (NASSAR, 1989, p. 162-163). São dois níveis de compreensão distintos em quatorze páginas de um duelo verbal em que o “diálogo” não acontece em nenhum momento. A pregação do pai continua infinitamente e, nem que fossem mil sementes, elas não encontrariam o solo para tocar.

Há, pois, uma pregação. A semeadura, contudo, é controversa, pois o solo é árido, vale dizer, todo o esforço parece naufragar. O diálogo torna-se impossível, pois não há um meio termo. São duas perspectivas que não se encontram, restando apenas a ideia de que o conhecimento deixado pela tradição precisa ser reavaliado, modificado. Há uma luta entre a resistência e a desistência de ambos, mas, para André, não há retorno, ou melhor, somente um retorno na diferença.

Segundo Abel Barros Baptista (1999), em seu ensaio “A lavoura e a fome”, há também a fome interior como componente de uma falta que leva André à ideia de destruição.

Se essa fome interrompe o ciclo da lavoura arcaica, e o destrói para sempre, nenhuma palavra será capaz de o restabelecer, ou sequer de mascarar a destruição. Por isso, depois do regresso, no único diálogo com o pai, André desistirá de se fazer entender sem deixar de falar, insistindo na inutilidade de discutir os seus problemas, sobretudo no seio da família, e denunciando na palavra-semente uma improbabilidade que os sermões do pai autoritariamente recusavam.

É a própria palavra enquanto semente que assim se denuncia: a inversão da parábola do filho pródigo revela-se versão funesta da parábola do semeador, e por isso versão negra de todas as parábolas. A palavra do pai não tem o poder da geração rectilínea e purificada: apenas pode retomar-se, repetir-se, apropriar-se, desviar-se, num barulho que impregna tudo. Morbidamente. (BAPTISTA, 1999, p. 2)

Se-mear, semanticamente, encaminha-se para desviar, dividir:

A partir da leitura desconstrutiva do texto artístico, observamos que o significado não possui mais um lugar fixo (centro), mas, sim, passa a existir enquanto construção substitutiva que, na ausência de um centro ou de uma origem, faz com que tudo se torne discurso e a produção de significação se estabeleça mediante uma operação de diferenças. (SANTIAGO, 1976, p. 16)

Conforme o pensamento derridano, percebemos que, para que haja uma suspensão deste centro, faz-se necessária uma “operação de construção substitutiva”, ainda que provisória, para que a significação se produza mediante essa operação de diferenças. O enfrentamento na diferença faz com que o mesmo e o outro discurso entrem em processo de desconstrução.

O trabalho para o pensador/ escritor, então, é deslocar o significado da palavra do lugar fixado pela tradição, isto é, corroer, escarear, talhar, produzir, explorar. Deslocamento que corrobora para que o significante da palavra seja posto em movimento e ampliado. O movimento gerado pela exploração da palavra em *Lavoura Arcaica* mostra que, através do trabalho com a semântica, foi possível explorar as inúmeras possibilidades de entrelaçar as questões que atravessam o léxico e seu uso, o que tornou possível o movimento de desrecalar o que estava dissimulado no texto e extrair “o licor do verbo”. Para isso, foi preciso buscar na inscrição, na raiz da palavra, a ideia de disseminação. Na palavra do pai, a ruína começa no lavorar, pregação que se mostra como um *phármakon*, veneno e remédio, cuja reversibilidade virá pela força da linguagem.

Outra situação em *Lavoura Arcaica*, cujo teor filosófico desafia o leitor, é a visão do tempo do pai e do filho. Nas palavras do pai, o tempo exige a paciência para que haja a recompensa e não a punição que fatalmente virá. Visão fatalista, teológica desse tempo implacável que nada perdoa.

Aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois, só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas, [...] (NASSAR, 1989, p. 55).

[...] não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, não lança contra ele o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo; (NASSAR, 1989, p. 57).

Na fala do filho, temos outra visão em relação ao tempo:

[...] o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava, [...] (NASSAR, 1989, p. 96).

[...] existia também um tempo que não falha! Voltando ao quarto onde eu ficava mal entrei voei para a janela, espiando atrás da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe da casa [...].

[...] porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois) (NASSAR, 1989, p. 97).

André observa o tempo e suas várias formas como um manipulador, que tenta manobrá-lo, entender suas nuances, para não ter que corrigir sua pressa; para não castigá-lo, embora ainda possa existir um tempo ao seu favor, para, em outro momento, perceber o tempo como:

[...] esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? Que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? (NASSAR, 1989, p.99)

O tempo, personificado como um “deus do mal” impede-o de avançar, ou talvez de finalizar de suas ações. Podemos, contudo, inferir que o tempo para André é mutável e age na forma daquele que o usa, redimensionando seu poder e força.

Para Derrida, o tempo aqui se mostra a partir da ideia aristotélica de movimento²²,

O tempo não é nem o movimento (*kinesis*) nem a mudança (*metábole*). [...] Todavia, não há tempo sem movimento. É aqui que Aristóteles liga o tempo a experiência ou ao aparecer (*dianoia, psykhé, aisthe-sis*). Se o tempo não é experiência, não podemos experimentá-lo senão sentindo e determinando o tempo um movimento ou uma mudança.

“É, portanto claro que o tempo não é o movimento nem sem movimento (ARISTÓTELES, p. 219a)”.

[...] É preciso procurar no tempo *ti tes kineseôs estin*, ou seja, em suma, o que o relaciona com o espaço e as mudanças de lugares, e encontrar os conceitos dessa relação. (DERRIDA, 1991, p. 95)

Para o Pai “[...] não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações” (NASSAR, 1989, p.57). Mas André, busca “re-significar” a palavra, por meio das associações e analogias sobre o tempo. A

²² Derrida, J. *Margens da filosofia*. Campinas, Papyrus, 1991. p. 95-105.

questão metafísica aparece implicada na escolha das oposições. No quadro abaixo se pode perceber os discursos de ambos, marcados pela dualidade.

Iohána (Pai)	André (filho)
<p>O tempo é o maior tesouro que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo nem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo, entretanto, prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, [...] (NASSAR, 1989, p. 53).</p> <p>[...] rico só é o homem que aprendeu piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; (<i>Idem</i>, p. 54).</p> <p>[...] e nenhum de nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo: não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, [...] (NASSAR, 1989, p. 57).</p> <p>[...] não se deve, contudo retrair-se no trato do tempo, [...] que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, sempre abundante em suas entregas: (NASSAR, 1989, 58).</p>	<p>O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, compondo máscaras na minha cara, me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa: (NASSAR, 1989, p. 95).</p> <p>[...] o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava, [...] (<i>Idem</i>, p. 96).</p> <p>[...] existia também um tempo que não falha! Voltando ao quarto onde eu ficava mal entrei voei para a janela, espiando atrás da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe da casa [...].</p> <p>[...] porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois) (NASSAR, 1989, p. 97).</p>

A visão dos dois, como podemos perceber, é oposta. O pai toma o passado como se fosse presente. Há discrepância entre a vida que há nele e a sua lógica ascética. “[...] só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas [...]” (NASSAR, 1989, p. 55). Para André, o tempo é tomado como propriedade, “tesouro”, a coisa ao alcance da mão. O pai é seguidor do tempo prescritivo, para ele “há um tempo para tudo”.

O entendimento de André é que o tempo gera uma espécie de liberação, de desrecalque quase selvagem e ele surge numa fala vibrante contra o tempo-propriedade do pai. Para ele é um tempo-experiência, processo. Uma busca de conciliação entre a lógica do corpo e uma ciência implicada no tempo, entre presente e presente. André deseja ser o agente, aquele que quer transformar o tempo a seu favor. Nas palavras do cineasta e crítico cinematográfico, Ismail Xavier,

O seu Tempo é o da “gratificação já”, como um direito natural. Não se trata de hedonismo ou do elogio a um estado de letargia ociosa, mas de uma inversão. Antes, a dádiva; depois, o suor. Ele recusa, portanto, um Tempo feito de renúncias e adiamentos, em que a virtude maior é a paciência na espera pela recompensa que o patriarca oferecerá em troca do bom proceder e da “aceitação do jogo”, como bem demonstra o teatro da contenção do apetite encenado pelo pai na parábola do faminto que André tanto odeia. É preciso reivindicar os direitos da impaciência (XAVIER, 2011, p. 27).

Mas o tempo age como um aliciador “se espreguiçando provocadoramente”, “embaralhando”, “lambendo de fantasias”, “compondo máscaras” e “atirando-o em preâmbulos afetivos”. O tempo dá as cartas e faz de André um prisioneiro de seus próprios desejos.

3.1 - Da tradição à traição

Como no século 21 criar algo de novo, se o século 20 tudo inventou? Ou ainda: como fazer algo distinto da modernidade sem romper com ela? Se rompo com a modernidade, permaneço moderno ou modernista, pois a sua grande linhagem, desde pelo menos os românticos se fundou em gestos de ruptura [...] como criar sem romper nem se alinhar? A única solução talvez seja simplesmente diferir. (Evando Nascimento).

O romance de Raduan Nassar, que se inscreve, repito, segundo Alceu Amoroso Lima, dentro do mais rico filão da “eterna luta entre liberdade e tradição”²³, responderá de forma mais crítica aos apelos e às mudanças das formas, refazendo o percurso da tradição à pós-modernidade.

Num primeiro momento, é difícil distinguir o que é novo do que é emergente, mas Raduan Nassar não se intimida e tenta então não apenas nos contar algo, mas mostrar com maestria e arte que o mais importante de *Lavoura Arcaica* nem sempre é o que se conta.

A escritura nassariana nos incita a repensar nossa tradição literária. Nassar não quer pertencer à “corrente contida” da linguagem de Machado, Graciliano, Drummond, nem a “corrente verborrágica”, “difícil” de Vieira, Gregório, Euclides, Guimarães ou Clarice, mas, nas palavras de Heloísa Marra (1995) e Ney Duclós (1984) entre outros, “Nassar quer fazer da contenção uma forma de dilúvio”. Em contraponto, há a representação dessa outra linguagem que é um jorro de uma fala

²³ A citação é da contracapa do livro *Lavoura Arcaica* na edição de 1989.

colérica ou em revolta, num ritmo acelerado, feita de parágrafos longos, mas nunca prolixos. A filiação a esse ou aquele segmento não é, portanto gratuita e revela uma escritura que se apropria dos recursos da poesia (condensação) para conter sua força explosiva.

No ensaio “Análise e interpretação”, publicado em *Uma literatura nos trópicos* (1978), Santiago assinala que

A atividade estruturalista foi compreendida nos seus primeiros momentos como *análise* e não *como interpretação*. A análise pressupõe um trabalho bifásico [...] um processo primeiro de decomposição do objeto de estudo se molda, por outro lado, a um processo de recomposição que explica e explicita o significado do objeto (SANTIAGO, 1978, p. 192).

Vale dizer: “pelo segundo movimento, se reconstitui significativamente o objeto inicial [...] na sua integridade “natural”, como que despedaçado do ponto de vista semântico” (idem, p. 192).

Segundo Santiago, os modos de interpretação e análise passam por uma autocrítica passando por Roland Barthes, com seu ensaio “L’activité structuraliste” (1963), onde ele definiu os dois processos como *découpage* (desmontagem) e *agencement* (arranjo, regra de associação).

Já o objeto reconstituído, não sendo mera cópia é claro, era para ele um “simulacro”, isto é resultado da “fabricação verdadeira de um mundo que se assemelha ao primeiro, não para copiá-lo, mas para se tornar inteligível” (BARTHES 1963 *Apud* SANTIAGO 1987, p. 193).

Santiago, seguindo as reflexões de Barthes, explica:

Depois de ter definido o movimento da análise por aqueles três conceitos (des-montagem, arranjo, simulacro), podia ele se resumir assim o final de toda atividade estruturalista: deve ela “reconstituir todo o ‘objeto’ de maneira a se manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (‘as funções’) desse objeto” (BARTHES 1963 *Apud* SANTIAGO 1987, p. 193).

Na tentativa de superar outros tipos de análise que se preocupavam com o que ele chama de “fechamento do texto” ou dos textos estudados, não procurando

“enxergá-los ou compreendê-los na sua diferença”, Barthes fez no parágrafo de abertura de *S/Z* (1970) sua (auto) crítica. A partir daí, com o aparecimento do *Nietzsche* de Deleuze e os escritos de Derrida, abre-se um campo novo de análise.

Tinham a diferença como conceito semântico, mas não como conceito operacional. E, é claro, ainda não tinham a *différance*, que é o momento anterior a toda diferenciação, a toda conceituação binária, ante cena, portanto da metafísica ocidental. O jogo e a relação como inspiradores do significado a ser apreendido de um texto, mas não os tinham como elementos estruturantes. O jogo e a relação se esgotavam no centramento operado pela reconstrução totalitária, pelo movimento de *agencement*, na sua tentativa de configurar a solidariedade de todos os elementos do objeto “natural”, de configurar o que Barthes chamava de “simulacro”. (SANTIAGO, 1978, p.197)

Ainda é preciso elucidar a maneira como eram pensados os elementos que aproximavam ou diferenciavam os textos através do que Santiago chama de “conceituação binária”.

Pela diferença, começa-se a pensar a instância de articulação de um texto sobre outro (s). Não mais considerados os textos isoladamente, ou como pertencentes a um único modelo do *mesmo*, mas como se diferenciando na repetição, como um diálogo entre o mesmo e o outro (SANTIAGO, 1978, p. 199).

É preciso então *pensar a diferença na repetição*. O texto é uma composição complexa, tecida por várias parábolas - a parábola do filho pródigo, do semeador e a história do faminto e a conjunção de todas, formam um mosaico dos preceitos da tradição. Seria possível então pensar na relação ou não dessas parábolas para poder ler mais profundamente o que o conjunto representa. Cabe na composição das parábolas a abertura para a tragédia e/ou o trágico como veremos mais adiante. Nassar propõe claramente um enfrentamento das limitações do gênero, mas que não dizem respeito somente a ele, mas à realidade do texto. O retorno do filho não significa a volta ao mesmo.

O texto literário ao fazer uma citação, (como neste caso da parábola), faz uma citação, um simulacro, um fingimento de tributo ao texto do outro. Uma repetição irônica, uma mímica, ou um ventriloquismo, da voz alheia a fim de impostar a própria voz em falsete, como Mallarmé faz com o texto “Mimique” (NASCIMENTO, 1999, p.95).

Há na tentativa do abalo, um ato de irreverência, pois “quanto mais repetido, tanto menos opressivo”.

E todas as vezes que um texto toma como exemplo, isto quer dizer que o jogo citacional já começou e não pode ser interrompido. Um exemplo de parricídio da escrita está em continuar a falar na ausência de seu pai, podendo vir a dizer aquilo que ele não teria dito, espécie de simulacro do desejo- presente. (NASCIMENTO, 1999, p. 96).

O efeito de sentido move o discurso para outro terreno, num movimento de desterritorialização²⁴ da parábola, movendo o texto anterior para outra ótica e ética, destituindo sua centralidade.

O “verbo” do pai propala-se, mas não se enraíza. A palavra repetida perde sua possibilidade de semear, mas passa a se-mear, vale dizer, dividir. A fome da palavra ou “o lugar à mesa” gera uma “transformação radical da avaliação anterior” parafraseando Nascimento. O faminto necessita da “comida”, mas não há a substância. Segundo Nascimento (1999, p. 179):

A lógica contraditória e não dialética do suplemento descreve o movimento próprio e impróprio, desapropriador, da significação disseminativa, princípio dividido do *sémeion*, multiplicando no sêmen que não retorna a fonte, no branco disseminante, na semente liberada pela deiscência²⁵, e por fim, no seminário.

Há que se considerar também o silêncio do pai, com relação ao descarte do final da história oriental, que busca controlar o jogo da “verdade x mentira”. Jogo do dualismo, jogo das oposições binárias com bases no pensamento metafísico. As parábolas e a narrativa oriental estão em transparência ou como repetição, ou como destruição, uma dentro da outra, numa espécie de *mise en abîme*. A narrativa das *Mil e uma noites* seria “o avesso encarnizado do assassínio, é o esforço de noite

24 Há uma cartografia das formações subjetivas que a diferenciam de outros processos existentes. Essa manifestação funcionaria como uma *desterritorialização* que segundo Félix Guattari, “[...] serve para mostrar como os territórios originais se abrem, isto é, se desfazem a todo o momento”. (GUATTARI, 1986, p. 323).

25 Deiscência (medicina) - reabertura de uma ferida previamente fechada. Deiscência (botânica) - abertura espontânea, por maturidade, de estruturas de uma planta, como fruto ou esporângio.

após noite para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência ou ‘de um contar para retardar o assassínio mortal’” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Outra situação, não menos espinhosa, é a de Lula, irmão mais novo de André. Lula sempre esteve bastante próximo de André e a admiração pelo irmão mais velho irá afetar também seu comportamento, levando-o a acreditar que a coragem dele em enfrentar e libertar-se da família, daria a ele também oportunidade de poder partir. Na volta para casa André ouve a seguinte confidência:

— Vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa, mas isso eu só estou contando pra você.

— Fale baixo, Lula.

— Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não agüento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 1989, p. 179-180)

A opressão e o controle sobre o corpo escapam pelas frestas do discurso e aparecem na repetição da fala de Lula. Segundo Leonard Mouti Alabdou (2001, p.59), em “Palavra e veneno” “quanto aos irmãos de *Lavoura Arcaica* esses parecem se libertar do princípio da utopia para se unir ao principio do prazer”.

O desajuste familiar gera, então, os problemas citados e delineiam como essa família reage e sobrevive às exigências do pai. Dividida em dois galhos, os membros da família colocados à direita assemelha-se ao pai e os da esquerda assemelha-se à mãe, estabelecendo uma diferença que em nada contribui para a unidade familiar, assim como não é aceita a diferença entre os filhos e o pai, como se fossem frutos de “duas linhas (distintas) da família” (NASSAR, 1989, p.157). À hierarquia familiar, segue-se a hierarquia do discurso: quem tem voz é o pai e seu discurso autoritário ocupa quase todo o espaço da narrativa em *Lavoura Arcaica*. Assim, eles assumem suas posições, na diferença, à mesa do jantar, lugar marcado como o centro irradiador do discurso do pai. Vejamos como André, descreve o quadro da ceia familiar:

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

O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; (NASSAR, 1989, p. 156-157, grifo nosso).

As imagens da genealogia familiar estão relacionadas ao universo da botânica como: galho, raízes, tronco, enxerto, dando a ideia de que se forma a partir de um esquema não-humano, mas próprio da natureza. Há um naturalismo nessa representação que simbolicamente transparece na linguagem metafórica (vegetal). A imagem de uma “protuberância mórbida” funde-se com a ideia de enxerto, como o que não é reconhecido como legítimo, mas uma parte do que não é natural, uma espécie de planta bastarda. A “estrutura da esquerda”, portanto, sofre de uma deformidade cuja causa é o excesso. O rebaixamento, causado pelas diferenças a partir da posição que cada um ocupa, contamina ainda a linguagem. Não é em vão que o personagem assim se vê: como “uma planta enferma” (NASSAR, 1989, p. 13).

À mesa dos sermões ou das refeições “comia-se” a palavra do pai e o afeto “funesto” da mãe. A metáfora exprime o grau da diferença entre o que se “ouvia” e o que se “sentia”. Uma parte da família estigmatizada é marcada como par antagônico esquerdo/direito. O binarismo, assim como a “ordem”, define o grau de antagonismo vigente no grupo familiar.

A composição da hierarquia familiar também sugere a forma como se compõe o romance, isto é, sua composição estrutural, textual. O romance é desordenado, anti-hierárquico, esfacela-se em pequenos capítulos que não se ordenam nem por tempo, nem por sequência narrativa, transformando a leitura num vórtice onde se liberta dele quem souber recuperar o fio da narrativa. O solo familiar, então não desmente o solo textual. Ele nos mostra que a instituição familiar que serve de base de sustentação para os valores e ideologias da tradição vai se estabelecendo, por

meio dos arranjos provisórios, que não garantem sua estabilidade. A pregação do pai e a realidade encontram-se desestabilizadas. No caso de *Lavoura Arcaica*, não há o espaço para a negociação. A composição do romance desmente a versão da parábola bíblica, contudo, ao observarmos a organização da família de acordo com a estrutura arcaica, vemos que a composição da narrativa não quer recuperar a noção de organização, mas mostrar o lado perverso da tradição e no que ela se apoia. A partida e o retorno, como fórmula para o funcionamento da ordem, não cumprem com eficiência a prédica moral.

A dissimulação do conflito familiar é perceptível na fala de André ao referir-se ao avô ao recorrer a uma leve ironia. A forma de enfrentamento com o discurso da tradição se dá então de forma sub-reptícia, no caso do avô.

[...] na doçura da velhice está a *sabedoria*, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o *exemplo*: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de *água e sal* para nos prover de um *verbo limpo*, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços, nenhum entre nós há de apagar da memória sua descarnada discricção de ruminar o tempo em suas andanças pela casa (NASSAR, 1989, p.59-60) (grifo nosso).

A posição do avô reforça os elementos relativos à tradição e, paradoxalmente, demonstra a atitude imperturbável diante dos dramas interiores da família, em alguns recortes da narrativa, André argumenta através da postura do avô, justificativas a sua rebeldia e resistência em aceitar a continuidade do que está proposto. A escolha das palavras sabedoria, exemplo, memória, alimento (água e sal), verbo limpo revelam todos os ensinamentos que ele seleciona e sintetizam a sua visão da tradição. Pode-se ler, todavia, o mesmo texto em negativo. Esses dois lados da mesma moeda são frequentes no decorrer da narrativa e geram um desconforto no leitor, pois parece impossível que algo se mobilize dentro da inércia patente. Segundo Maurício Reimberg dos Santos:

Em *Lavoura*, a não declaração do conflito bloqueia o reconhecimento da alteridade, levando a perpétua desautorização do discurso do outro. Há uma impossibilidade de intervenção nos processos decisórios sem tutela, obstáculo reiterado pela forma e que implica efeitos perversos extensivos ao leitor, induzido a não questionar as

arbitrariedades e o viés de poder da narração. Dissimulado o conflito se projeta no terreno da metafísica, numa transcendência plena de ruínas, intrínseca à matéria histórica. (SANTOS, 2009, p. 85)

Luiz Fernando Carvalho em uma viagem ao Líbano em companhia de Raduan Nassar fez um vídeo-documentário chamado “Que teus olhos sejam atendidos” (1997).

Que teus olhos sejam atendidos é uma expressão popular no Líbano que equivale ao nosso “Se Deus quiser”. A expressão denota a potência metafísica, religiosa, que impera sobre qualquer possibilidade de alteridade na ordem do mundo (LIMA, 2013, p. 41).

A impossibilidade de alteridade, fruto da visão religiosa aparece nas palavras do Pai, Iohána.

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

Nessa visão o mundo pode ser dividido por um espaço estreito entre “a luz calma e clara e as trevas que ardem do outro lado”. Preso ao pensamento racionalista e uma visão maniqueísta, ele pressupõe, que basta esconder o lado ruim, “as trevas”, para que as paixões não interfiram no equilíbrio do seu mundo, vale dizer, no mundo da “claridade”.

A viagem nos revela aspectos importantes fundamentais para a compreensão do filme sobre a obra lançado em 2005. A atmosfera trágica e lírica que envolve a obra *Lavoura Arcaica* é traduzida pelas imagens que esse vídeo mostra. Aspectos da realidade que irão transformar o que é visível em invisível, no filme. O livro, escrito em 1975, torna esta atmosfera presente, pelas palavras-imagens, nas palavras de Tardivo (2011, p. 153), “o filme mantém metáforas sensíveis do livro sem destituir o caráter alusivo delas”

A herança desse discurso apresentado pelo narrador vem de seus antepassados e o receio de André é que o peso do passado possa comprometer seus planos. A escolha entre o discurso do avô e o do pai se torna no

desenvolvimento da narrativa uma questão crucial para a personagem que, nesse momento, delega a André ser porta-voz do fantasmático avô. André não é apenas o narrador do passado, mas a sua projeção, ao incorporar sua ancestralidade.

[...] ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse *velho esguio talhado com a madeira* dos móveis da família; era ele Pedro, na verdade *nosso veio ancestral*, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era *ele na verdade que nos conduzia*, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse *velho asceta*, esse *lavrador fenado de longa estirpe* que na madorra das tardes antigas guardava seu *sono desidratado* nas canastras e nas gavetas tão forradas das nossas cômodas, [...] (NASSAR, 1989, p.45-46, grifos nossos).

Dorme nas gavetas e canastras, o fantasma do avô, que, com seu talhe, molde e recorte profundo, servem para marcar a origem: “nosso veio ancestral”. Desenhado na forma de uma “carcaça magra” na cor de “brancura seca” aparece a imagem de um fantasma ancestral, do velho asceta, nascido na e da privação e mortificação. É um “lavrador fenado”, feito de palha, empalhado, no seu “sono desidratado”, sem corpo, sem materialidade que o torne humano. Essa herança vem, segundo o narrador, de “longa estirpe”. Quando lembrado é como se estivesse já morto, embora ainda viva, em seu “sono desidratado”.

As outras vozes que se manifestam através de André no romance, como a do seu irmão mais velho, que representam e fortalecem as instituições através do discurso da tradição autoritária. Como nas palavras do irmão mais velho Pedro, “[...] nada mais detinha meu irmão na sua incansável lavoura [...]” (NASSAR, 1989, p. 39). A descoberta de que o discurso do avô fiou o discurso do pai vai reforçar a ideia de que a sustentabilidade da tradição está amarrada à figura do avô “nosso veio ancestral”. Segundo o narrador, ele é mais forte que o pai, que não tem mais a “inteireza moral” do avô. É visível na apreciação do personagem, a alusão ao empobrecimento cultural e que ele articula a outras carências no desenvolvimento do enredo.

O léxico deixa transparecer, no cultivo vocabular empregado pelo pai, o débito com a tradição, tanto ao questionar a forma quanto no uso dos mesmos recursos da tradição. Expressões como *“lavrador fenado”*, *“velho asceta”*, *“velho esguio talhado com madeira”*, *“guia moldado em gesso”*, *“lavrador fibroso”* trazem à cena a figura do ancestral mais qualificado e a imagem que a linguagem elabora tem o traço da imobilidade, da dureza, para representar a tradição. Os traços escolhidos para descrever o avô diferem um pouco do pai. O avô, homem de poucas palavras e mais atitudes, no entendimento de André, é o estereótipo do homem sem afeto. Ao invés da figura do humano, delineia a figura desumana, rígida, esculpida na madeira e paradoxalmente aliada à sabedoria e ao “verbo tosco”. O “modelo” é instaurado a partir da figura do avô.

(o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai - em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub” 1).

1”Está escrito” (NASSAR, 1989, p. 91).

[...] era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro (NASSAR, 1989, p. 46).

A precisão das palavras do narrador nos proporciona o ângulo exato do retrato do ancestral da família: Como uma figura fantasmática “ele era o guia”, o avô imprime certo desdém de suas “qualidades” ao processo de incorporação do legado familiar. A seiva da tradição que percorre a linguagem encontra na retórica do avô (Maktub!) as marcas de um passado que não quer fazer concessões ao presente. A forma sucinta e seca traz a fórmula do avô adotada na linguagem do narrador e evidencia a reserva no que está contido ali. O contraponto são as vozes silenciadas da mãe e da irmã, que, no seu silêncio fazem ecoar as questões pendentes da família. A mãe sempre no seu silêncio ruminava sua dor:

[...] ela não contou pra ninguém da tua partida; naquele dia, na hora do almoço cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; (NASSAR, 1989, p. 25).

Em contraponto à voz do irmão, imobilizada pela tradição seguindo o discurso do pai.

[...] a voz de meu irmão, calma e serena como conzinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral. (NASSAR, 1989, p. 18)

Ao escolher um “retrato”, André faz as palavras se contorcerem, criando no processo de elaboração do que é representado: a impossibilidade de retorno a esse modelo. André tenta encenar através da imagem do avô a dura experiência vivida dentro do universo arcaico, apontando quais aspectos pesam na reavaliação dessa cultura. André é o depositário da voz da tradição e o seu legado pesa sobre seus ombros.

A “pregação” do Pai e a “semeadura” do avô, embora empregadas de modo diferente, resumem aspectos do discurso da tradição. Enformados no pensamento arcaico, para eles, o tempo foi estrangulado e estagnado do seu fluxo normal e a ideia de movimento ou mutação causa-lhes puro terror. André, contudo, é “todo movimento” e nos momentos em que toda possibilidade de libertação cessa, André encena sua própria destruição [...] “aos arruinados sem terem sido erguidos, não resta alternativa: dar costas ao mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo [...]” (NASSAR, 1989, p. 166).

[...] pertencço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino, que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?) (NASSAR, 1989, p.139).

O peso que essa ancestralidade exerce pode nos levar à ideia de fatalismo e ao mesmo tempo, de pertencimento. Sentimos pelas palavras de André que, junto a esse legado vem outro, o sofrimento.

Meu pai sempre dizia que o sofrimento melhora o homem, desenvolvendo seu espírito e aprimorando sua sensibilidade; ele dava a entender que quanto maior fosse a dor tanto ainda o sofrimento cumpria sua função mais nobre; ele parecia acreditar que a resistência de um homem era inesgotável. Do meu lado, aprendi bem cedo que é difícil determinar onde acaba nossa resistência, e

também muito cedo aprendi a ver nela o traço mais forte do homem; mas eu achava que, se da corda de um alaúde — esticada até o limite — se podia tirar uma nota afinadíssima (supondo-se que não fosse mais que um arranhado melancólico e estridente), ninguém, contudo, conseguiria extrair nota alguma se a mesma fosse distendida até o rompimento (NASSAR, 1989, p.173-74).

Não é difícil compreender, pela observação de André, que há um claro discernimento sobre o quanto era possível suportar o sofrimento para manter-se no limite. Entretanto, sabe-se o quanto o pensamento atrelado à tradição julga importante o valor da fortaleza. A pressão exigida pelo pai está além. Há então que se considerar a “ideia” de fortaleza e como ela é capaz de comprometer a sanidade da personagem, motivo porque André não tem tal sentimento de pertencimento. Sua dor, que é ancestral, está marcada no corpo como cicatriz e está viva, latente. Por que a permanência da cicatriz? Por que essa ancestralidade lhe pesa e mantém-se viva no processo cultural? Por que um *elemento residual* continua ativo no presente de André? A resposta nos leva às reflexões de Raymond Williams (1997, p.125) “O residual foi formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não somente como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente”.

O processo vivido pelo pai é diferente, pois ele vive o passado como presente, enquanto André vive o presente dentro do passado. Dessa forma, ao colar o passado do pai e o presente residual de André numa mesma perspectiva, percebemos seus diferentes efeitos. Ele nos ajuda a compreender melhor o processo de incorporação de uma cultura através da tradição:

[...]. “tradição” foi comumente entendida como um segmento relativamente inerte, historicizado de uma estrutura social: a tradição como sobrevivência de um passado. Mas essa versão da tradição é frágil no mesmo ponto em que o sentido incorporador da tradição é forte: quando vista, de fato como uma força ativamente modeladora (WILLIAMS, 1977, p.118).

Há, portanto, uma força modeladora na tradição que não pode ser esquecida. Vale dizer “uma versão intencional de um passado modelador e de um presente pré-modelado”. Ela é um meio prático de incorporação poderoso “que se torna operativa no processo de definição e identificação social e cultural” (WILLIAMS, 1977, p.119).

Segundo Williams, a tradição entendida como algo modelador em *Lavoura Arcaica*, pode ser o resultado de uma tentativa de violação do “corpo” legado da tradição. A conexão que se estabelece com a tradição, via linguagem, retoma uma “tradição que tenta permanecer viva”, mas segundo o entendimento do crítico,

Vulnerável também, porque a versão da tradição seletiva de “uma tradição viva” está sempre ligada, embora com frequência de formas complexas e ocultas, a pressões e limites contemporâneos explícitos (WILLIAMS, 1977, p. 119-120).

Em *Lavoura Arcaica*, a necessidade de ruptura parece passar por uma reflexão mais madura e esse desejo está expresso no corpo da linguagem (discurso) e na linguagem do corpo do jovem André. Sua relação ambígua com a tradição é o motor que transforma sua linguagem em impulso colérico, em linguagem desenfreada.

Outras questões de caráter mais social e relativo à tradição aparecem no texto de Otávio Ianni, nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996), onde o sociólogo levanta a questão da impossibilidade de mudanças, no que ele chama de “circuito fechado”, isso impede não só o movimento da família, mas de toda a sociedade e principalmente da palavra que está presa nessa tensão circular “[...] a família, a sociedade, a casa e a cidade dependem do controle da força do verbo, do evitar-se que se mudem os lugares das palavras”. Na visão sociológica de Ianni, “A sabedoria ancestral da família, da mesma forma que a sabedoria tradicional da sociedade, recobre tensões insuportáveis” (IANNI, 1996, p.84). Para ele, a relação entre sociedade e obra mostra-se problemática, pois,

O mundo que existe lá fora, além da família, na cidade, é um ‘mundo de imperfeição’, [...], e é tão enganosa a união da família como da sociedade [...] *Lavoura Arcaica* é também uma alegoria. A família como figuração da sociedade.

E termina afirmando:

Tanto a família como a sociedade poderia romper-se se a palavra fosse livre (IANNI, 1996, p. 85).

A circularidade da narrativa e a tensão que a sociedade tradicional impõe, observadas por Ianni, levam à confirmação de instabilidade dos “pilares” que aparentemente sustentam a tradição.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, o vem se acentuando na obra de Raduan Nassar “[...] é o desgosto pelo *status quo* e pelo mundo em geral” e as normas absolutas que percorrem toda a obra *Em Menina a caminho* a luta da menina contra a “brutalidade e mesquinhez” do mundo adulto, fazem-na vomitar. Segundo a pesquisadora, “a frequência do verbo vomitar diz muito do narrador com relação ao mundo”, [...] “Em *Lavoura Arcaica* é o mundo da família, como entidade social, que o protagonista rejeita e abala” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1996, p. 73).

Corpo e linguagem tentam se fundir em muitos momentos, aludindo ao caos. Tanto na linguagem convulsionada da personagem, quanto na composição descontínua da narrativa está presente a batalha conflitante e visceral travada entre o desejo de vida e a pulsão de morte.

[...] é um fato corriqueiro, querida Ana, pelo qual sempre passamos feito sonâmbulos, mas que, silencioso, é ainda o maior e o mais antigo escândalo: a vida só se organiza se desmentindo, *o que é bom para uns é muitas vezes a morte para outros*, sendo que só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam pra medir o mundo; como vítimas da ordem, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo deste conflito: forjarmos tranquilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo; se as flores vicejam nos charcos, dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino; não podemos nos permitir a pureza dos espíritos exigentes que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente; de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino, [...] (NASSAR, 1989, 135, grifos nossos)

Mas há também na resistência, o desejo de experimentar outro corpo, vivido pela personagem, mas não está ancorado apenas nele ou à curiosidade diante do

proibido. Sua sede tem raízes que datam de tempos imemoriais, da “tradição instituída” que esconde as evidências no negativo daquilo que a ampara.

[...] ao jorro de um discurso tenso entre um monólogo interior e diálogo, em que as frases nascem em solilóquios e explodem vindas de um rancor antiquíssimo, para além das paixões dos corpos, para além das opressões sociais. (QUEIROZ, 2000, p.45)

3.2 - A parábola e a revisão da tradição

Todos os caminhos - nenhum caminho Muitos caminhos - nenhum caminho Nenhum caminho - a maldição dos poetas. (Manoel de Barros)

O subtexto de *Lavoura Arcaica* é um deslocamento ao texto bíblico e revela a descontinuidade da narrativa secular, a parábola. A tradição é revista e não há reconciliação. Na parábola secular moderna, o teor invisível funciona como um significante que é posto em processo de disseminação e o centro da parábola é deslocado, o que garante a possibilidade da reversão do gênero. Se a parábola se rompe para dar lugar à tragédia, ela deixará patente a diferença entre a “ética” das duas narrativas. Nassar precisa deslocar o processo de construção da parábola cujo ensinamento é “visível”, mostrar também a extensão do processo social “invisível” em que ela se insere. As diferenças estão expostas pelo sistema patriarcal, no modo como as ideias vão se organizando, na fragmentação da narrativa que vai deixando os rastros dos embates com a tradição. É através da fala de André, que percebemos como acontece esse processo de construção textual, pois é ele que conduz a narração.

Com relação à personagem podemos dizer que, de alguma forma, ele trazia no seu interior a própria destruição, uma vez que, o amor pela irmã, levou-os à relação incestuosa, o que já anuncia a ruína completa da ordem. Segundo Bataille (1987, p. 59) “Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita”. Aí está ancorado o paradoxo.

O final trágico, embora pressentido, ainda assim transporta o inesperado. O mundo da ordem se desmantela. Ao invés de André, Ana é sacrificada. Sua perda

atinge/tinge a tudo e a todos. O gesto trágico do Pai lembra a peripécia aristotélica. O efeito dessa estratégia narrativa modifica a composição textual, que deixa em aberto a finalização do romance.

Outras hipóteses podem ser lançadas, como a pertinente pergunta de Maria da Luz e Miguel Amorim, na apresentação da edição portuguesa de *Lavoura Arcaica* (1999, p. 2): “Não será a família, como circuito fechado, o conceito anacronizante da lavoura?”. A questão da anacronia como algo que entrou em falência, como processo que agoniza e que começa entrar em colapso está ligado à ideia de fechamento, isto é, à impossibilidade de incorporar o novo. A visão do circuito fechado já está inscrito na estrutura circular da parábola. Não seria então, o texto pai – o da parábola - e em sequência no aparecimento dos elementos do texto do filho – o deslocamento da parábola (leia-se tragédia) que, sendo texto segundo, agora um metatexto vai refletir sobre o primeiro e mergulha de forma vertical esfacelando a ideia de continuidade. É sua anacronia que induz a busca através dessa reflexão: romper o círculo vicioso a que estava proposto o texto, desconstruindo, corroendo o arcabouço da tradição. O corte no fechamento da estrutura textual, repetimos, implica o desmoronamento dos pilares da narrativa tradicional.

A parte final do romance é dedicada à cena trágica. A anunciação do final trágico, ao longo da narrativa, não reduz o impacto final. No périplo, podemos observar a questão da traição ao gênero, dando um salto na construção de sua “alegoria” maior. Não estamos falando apenas de uma alegoria do Brasil dos anos 70 ou do autoritarismo, mas a referência a um arcaísmo, uma revolta, a um grito milenar reprimido que teima em ser abafado. O movimento de transformação da parábola é então, o equivalente a um salto mortal, cuja profundidade e extensão não se poderiam calcular.

Sedlmayer em *O lado esquerdo do pai* (cap. II) observa algumas transformações entre o texto original bíblico e sua apropriação por *Lavoura Arcaica*. A primeira que destacamos é da mudança da postura de André, já mencionada, com relação a seu não arrependimento, bem como o afastamento da lei paterna e à desobediência aos ensinamentos que estão nas escrituras bíblicas. Há, segundo a

autora, uma dupla ruptura então: a do enunciado (que se desvia da parábola) e da enunciação, uma vez que o relato bíblico só se interessa pela ação, desconsiderando vários aspectos narrativos importantes como “o silêncio que habita os espaços entre as ações”. Outras versões da parábola detectadas na literatura contemporânea (pastiches, intertextos variados) irão “falar desse tropeço na palavra do pai”, como a versão de Rembrandt, que gravou em telas de metal, “cada passo do filho pródigo” (SEDLMAYER, 1997, p.42-43). Ao convocar a versão do conto “A volta do filho pródigo” de André Gide (1984, p.143), Sedlmayer identifica outras modificações:

Gide ficcionaliza os 22 versículos, transformando-os em cinco noites. Em cada noite, encena um diálogo entre os membros da família. Como no romance de Nassar, há reprimendas apenas do pai e do irmão mais velho: já com a mãe ocorre um reencontro amoroso e, com o irmão caçula, um diálogo semelhante ao travado entre André e Lula de *Lavoura Arcaica*. Gide não retrata tão subversivamente como Nassar o filho que quer largar a casa. O personagem gideano arrepende-se e espera a noite para que as sombras o escondam e camuflem o rosto envergonhado, marcado pelo fracasso. As suas *palavras não são arrogantes como as de André*, não possuem a intenção de questionar os paradigmas culturais familiares.
 [...] o filho gideano quer um canto qualquer; propõe transformar-se em vassalo do pai, enquanto o filho nassariano retorna querendo ocupar um lugar à mesa, ser dono de um discurso singular, distinto dos sermões proferidos naquela casa. (SEDLMAYER, 1997, p. 43-44).

Em “A volta do filho pródigo” de André Gide o texto está todo na forma de diálogo entre os personagens. O primeiro e segundo são diálogos entre pai e filho: O título “O filho pródigo”, conforme o texto bíblico destaca a submissão do filho e seu arrependimento. No segundo diálogo, a “Reprimenda do pai”, as diferenças entre pai e filho são postas à mesa. O filho elenca suas razões do abandono da casa paterna como a opressão que o convívio familiar lhe causava, além da mudança que lhe ocorrera com sua saída da casa paterna e o que lhe restara da experiência de deixar a casa: O filho diz, que “a lembrança dos prazeres” que deixara para trás, a fome, a covardia, sua indolência, a falta da vontade de lutar o fizeram desistir. Que não podia superar o desconforto da vida que levava e por isso retornara. Diz ainda que podia sentir o sabor das “bolotas de carvalho que (ainda) perduravam na sua boca” (GIDE, 1984, p. 152).

O pai, por sua vez, explica que fora o irmão que o intimou a dizer “Fora da Casa; não há salvação para ti” e o manteve afastado. Surpreendido pela afirmação, o filho pergunta: “Meu pai! teria podido então encontrar-vos sem voltar?” (GIDE, 1984, p.153). A pergunta do texto fica suspensa.

No terceiro texto: “A reprimenda do irmão mais velho”, o irmão o acusa de não serem mais parecidos ou próximos dizendo: “tudo que nos distingue é fruto ou semente do orgulho” e incita-o a submeter-se aos seus ensinamentos, integrando o orgulho às virtudes, pois elas seriam então, motivo de exaltação.

As diferenças entre os irmãos são bastante similares as que o pai e o filho têm em *Lavoura Arcaica*. A ideia de obediência e supremacia do irmão impede também, de certa forma, o entendimento entre pai e filho em *A volta do filho pródigo*.

Em Gide, a interferência do irmão aparece como um dado importante nas relações entre o pai e a família, mas é a determinação do irmão na busca da “cura” dos problemas que se sobressai nas duas narrativas. O irmão, em Gide, cita uma frase retirada do *Apocalipse*, III, 11:

“Guarda firmemente o que possuis [...]”, “O que possuis é tua coroa, e essa realeza sobre os demais e ti mesmo. Tua coroa, o usurpador a espreita; ele está em toda parte: ronda ao teu redor, em ti” (GIDE, 1984, p.157).

O texto de Gide sugere a possibilidade de o irmão mais velho querer que o pródigo se submeta a ele. A citação é um aviso de que alguém está à espreita para se apropriar das suas riquezas. O irmão, é fato, não acredita na “reabilitação” do seu “irmão pródigo”. Fica a dúvida para o leitor: seria ele um usurpador?

No quarto texto “A mãe” recebe o filho e questiona suas lágrimas; conta que o esperou sempre e que suas preces “forçaram” o seu retorno. O filho diz que agora sabe o que buscava: “quem eu (ele) era” e acrescenta que se sentia diferente dos irmãos. A mãe o incentiva a cuidar do irmão mais novo, uma vez que os dois se parecem e recomenda que o convença de seu infortúnio. A mãe conta-lhe sobre o comportamento perigoso do irmão mais novo e pede que converse com ele no dia seguinte.

O quinto e último texto “Diálogo com o irmão mais novo” é bem semelhante ao de *Lavoura Arcaica*. A conversa com o irmão mais novo tem um clima de intimidade e confissão. A reflexão e o conhecimento sobre o fracasso da partida do irmão mais velho não são suficientes para que o mais novo desista do seu intento. Pelo contrário, dá-lhe forças ao compreender que a liberdade tem um preço e não são todos que estão dispostos a pagar. O filho pródigo parte com sua parte da herança paterna, cujo dispêndio o fez voltar. O irmão caçula parte, entretanto, sem nenhum recurso financeiro. Logo, há diferença entre as trajetórias das duas personagens.

A última fala do irmão mais novo será: “Você me abriu o caminho, e me sustentarei de pensar em você” (GIDE, 1984, p. 171).

Percebemos através das propostas dos diálogos da narrativa gideana que há sempre a supremacia do discurso do irmão sobre os outros. O irmão mais velho quer controlar as ações do pai e dos irmãos. Entretanto, Gide e Nassar reescrevem a sua versão da parábola. Percebe-se, contudo, que o filho pródigo não se desvincula do paternalismo em momento algum.

Embora as narrativas se assemelhem, na narrativa nassariana, não temos os “diálogos familiares”. Temos os *silêncios, o não dito e os subentendidos*. No entanto podemos afirmar que, em *Lavoura Arcaica*, a narrativa toma corpo a partir das discussões em torno das escolhas feitas de cada um, principalmente de André (grifo nosso).

Em cada uma das parábolas, uma nova versão sobre a mudança no projeto da parábola bíblica. No caso de *Lavoura Arcaica*, o foco da obra está sobre um não arrependimento, uma volta que não é volta. Numa impossibilidade de dialogar com a tradição, André deixa claro que não há como abdicar da liberdade.

O anti-herói André sempre se sentiu estranho, “ex-patriado”, excluído do meio familiar, apesar dos esforços de união. Assim *Lavoura Arcaica* questiona essa imposição dos ritos da tradição e desloca todos os valores do patriarca para ultrapassá-lo e, paradoxalmente depois “retornar a si mesmo” e “à casa paterna”.

Em Gide, a volta do pródigo denuncia a falência de seus ideais, da busca de sua emancipação. Há um arrependimento entre aspas, que não chega a convencer o leitor, por outro lado, há a esperança no irmão mais novo, que pode concretizar uma mudança. Há um foco no retorno e o custo que este retorno tem. Para Gide, a volta é um retrocesso, porque a justificativa para volta mostra alguém que desistiu da busca individual. Há ainda a esperança de que o outro (o irmão mais novo) encontre caminho do direito à liberdade de escolha. No conto de Gide, a saída do caçula encena uma tentativa de emancipação, uma espécie de queda voluntária e, pretensamente, sem volta.

Não seria demais avaliar as palavras de Maria Salete Darós de Souza, em sua dissertação intitulada *Desamores na ficção contemporânea: a destruição do idílio familiar (2000)* acrescenta um dado a nossa reflexão, ao citar Ana Maria Ciccacio:

Segundo Ciccacio, Raduan Nassar contesta radicalmente as relações estabelecidas pela crítica entre *Lavoura arcaica* e a parábola do filho pródigo. Como se conhece na parábola primitiva, o pródigo abandona a casa paterna e parte para um mundo desconhecido, atendendo, “quem sabe, aos anseios de libertação”. Em “Lavoura Arcaica”, o personagem pensa prodigalizar a vida - poesia e lirismo misturados à produção - dentro do seu próprio grupo, reivindicando insistentemente o seu “lugar na mesa da família”. - Amor, união, trabalho. Um princípio sagrado e constante nas pregações do pai em “Lavoura Arcaica”. O pródigo incorpora esse princípio às últimas consequências, culminando com o incesto e rompendo ao mesmo tempo a convenção da família. Seria o princípio, pois, gerando a antítese e, nessa linha, a união trazendo em si uma semente de desunião. A ordem, uma semente de desordem. Ciccacio relata, ainda, que na entrevista a ela concedida Nassar lembra que, na versão bíblica, a submissão do filho pródigo após a volta é total. Em *O retorno do filho pródigo*, de André Gide (pequeno texto teatral de 20 páginas), a submissão é pela metade, uma vez que o pródigo de Gide “transfere suas esperanças de libertação ao irmão mais novo, a quem auxilia na fuga de casa, um ou dois dias depois de seu retorno”. De forma que essas reflexões levam Raduan Nassar a afirmar; “em ‘Lavoura Arcaica’ o personagem [...] está longe de ser o pródigo” (DARÓS 2000, *Apud* CICCACCIO, 2000, p.118).

Raduan Nassar afirma que a personagem está longe de ser pródigo. O espólio que André visa com seu retorno é ocupar seu lugar à mesa “Quero com urgência o meu lugar na mesa da família!” (NASSAR, 1989, p.133). Para alcançar tal

necessidade leva seus atos às últimas consequências. Seus motivos ao retornar “de prodigalizar a vida” ultrapassam todos os limites da parábola secular.

Há também a presença da mulher em *Lavoura Arcaica*. Ana e suas irmãs desempenham um papel fundamental para que a narrativa tome outros rumos. O silêncio a que são submetidas conjuga-se com a repressão e a morte do desejo. Em Gide e Nassar a mãe tenta ser a mediadora na negociação das diferenças entre pai e filhos. Ana será emblemática, pois representará a encarnação do desejo.

Conforme Santos há, por parte do narrador, o domínio “do leitor induzido a não questionar as arbitrariedades e o viés de poder da narração” (2013, p.85). Ao narrador é dado o direito de exercer seu poder de narrar e seduzir. É perceptível na linguagem de *Lavoura Arcaica* a presença deste discurso sedutor e talvez a questão não seja só o poder da sedução, mas a posição de um narrador descentrado, comentada por Ginsburg.

Podemos pensar a partir das noções do filósofo Nietzsche (1992) lembrando que o discurso é afetado, contaminado pelo desejo e pela “enfermidade”. O universo de *Lavoura Arcaica* está impregnado pelos afetos, tanto os vindos do exagerado amor da mãe, quanto o desejo desenfreado de André pela irmã Ana. Juntos participam, portanto, do universo da sensação, do caos, do prazer, da desmedida do mundo dionisíaco. Em contraposição, temos o universo da palavra ordenadora que faz parte da tradição, da lei do pai e do irmão Pedro, que representam o apolíneo.

Nietzsche no início da sua obra *O nascimento da Tragédia* fala do anseio dos gregos pela beleza, e ao mesmo tempo, pelo feio (1992, p. 17). Em *Lavoura Arcaica*, o belo e o feio convivem numa desarmonia de estranha beleza, e ao mesmo tempo, numa harmonia de extrema feiura. Marca de Dionísio e também de Apolo, a composição do texto é atravessada por essa mistura que nos apaixona e seduz. Dionísio é o mito da embriaguez, da desmesura, da dança e da música, da *comemoração da vida já que essa é finitude e contradição* (grifo nosso).

A busca pela independência e liberdade o leva a agir, segundo os seus desejos. Segundo André, “a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer

direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo da lâmina” (NASSAR, 1989, p. 133).

A experiência mostra-se mortal quando ao se romper com as tábuas da lei, irrompe toda a força de um discurso delirante. A desmedida (*hibris*) do personagem primeiramente e depois do pai gera literalmente uma explosão de efeitos catastróficos. O que é revelador, contudo, não é apenas a ruptura com a lei, mas a revelação do não dito e o que esse silêncio e a lei causaram pela ocultação da sua contraparte sensual, sanguínea.

O pai mata, o apolíneo se tinge de sangue e vinho: “tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto” (NASSAR, 1989, p.194) O grito da mãe recupera a dor oculta que faz parte do silêncio e é apolíneo na medida em que reprime as suas contaminações com a tintura dionisíaca de que faz parte a vida. A palavra desponta como violência no seio da tragédia. “Anjo caído/ Memória e cal,”. O texto de Jorge de Lima, aqui um intertexto da maior importância, traz a história da luta de Deus e da Legião demoníaca (LIMA, J. 1997, p. 430). Estamos literalmente diante da concretização *do trágico*, de várias perdas, embora elas tivessem sido anunciadas: A perda do lugar à mesa, a perda da irmã, a perda da própria crença da personagem em si mesma, a perda do pai e a entrada da mãe no estado de loucura. Elementos de força moral/mortal que fazem acontecer a transformação do passado em presente. Ao final da tragédia, o romance concretiza-se com a “transcrição” do relato ancestral, inscrito tanto nas palavras do avô “Maktub!”, quanto nas palavras do pai. Segundo Vieira,

A verdade só poderia estar utopicamente na desconstrução dos conceitos fixados, de acordo com um posicionamento niilista diante do mundo como se lhe apresenta. As ambiguidades da verdade religiosa, travestida de racionalismo (“era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um, (NASSAR, 1989: 44) mostram a ignorância do pai, membro e pastor do rebanho, em relação às suas ovelhas em vias de independência (VIEIRA, 2007, p.42-43).

Podemos, a partir da afirmação de Vieira, entender a ideia de que não há possibilidade de se “agarrar” a verdade, senão utopicamente, ou seja, na desconstrução dos conceitos fixados. A vigilância deve, então, ser permanente, pois

que a cada momento podemos ser surpreendidos na crença em nossa racionalidade. A razão também pode ser passional.

André resiste durante muito tempo à mudança de suas convicções. Os desafios a que se propõe são sustentados por uma ousadia ilimitada. Contudo ela se mostra permeável e, ironicamente, ele é surpreendido pelos fatos trágicos.

Do meu lado, aprendi bem cedo que é difícil determinar onde acaba nossa resistência, e também muito cedo aprendi a ver nela o traço mais forte do homem; mas eu achava que, se a corda de um alaúde — esticada até o limite — se podia tirar uma nota afinadíssima (supondo-se que não fosse mais que um arranhado melancólico e estridente), ninguém contudo conseguiria extrair nota alguma se a mesma fosse distendida até o rompimento. (Nassar, 1989, p. 173-174).

As consequências desastrosas do rompimento dos limites permitem então, as mudanças.

(Em memória do meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar um pé no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo, na altura do queixo e apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre volta ao poço”) (NASSAR, 1989, p. 195-196).

Mudança da ótica e também a mudança de lugar: é quando, pela primeira vez, André vê o mundo de outro horizonte. As mesmas palavras, mas com efeitos deslocados. André aceita o indecível.

A questão da relação com a tradição fica entre parênteses, no poço, na arca e na palavra, no jogo que se arquiteta ao se lançar, (e a palavra é lançada) no terreno da transposição. O que ela transporta? O rastro de um discurso que promete: “o gado sempre volta para o poço”, agora passível de sua reversibilidade, uma vez que numa operação mais delicada da transcrição, ela deixa de ser o que era, pois que agora é uma escrita sistemática para uma língua que não é mais a sua e neste sentido há um deslocamento. Vale dizer: apaga-se o sentido anterior e algo o substitui, mesmo

que momentaneamente, entre em dispersão, disseminação. Efeito que não para de re-significar.

[...] o aparente silêncio do texto oculta o fato de que este foi elaborado com um alto grau de violência. Deste modo ler um texto é violentá-lo, é exercer sobre ele uma violência análoga que ele exerce ao ser lido. Um duplo gesto, que, no limite, não responde às distinções entre filosofia e literatura, primando pela forma como estratégia demolidora dos textos e criadora de outros textos (RODRIGUES, 1996, p. 71).

Os discursos narrados em registros diferentes em *Lavoura Arcaica* ocultam questões consolidadas pelo tempo. Seja pela linguagem recoberta por um léxico culto, seja por um discurso delirante, violento em que o não-dito está ocultado e presente.

De algum modo essa crença na exterioridade da razão (e imutabilidade da natureza) encerra relações de dominação no sentido de que parte do pressuposto de que existe uma verdade (dada pela razão) que é mais legítima do que qualquer outra enunciação sobre a realidade. Assim, um olhar branco, masculino e eurocêntrico é capaz de se sobrepôr a todos os outros com a chancela da razão (TEDESCHI, 2007, p. 4).

A palavra possui e não possui mais a significação anterior e, em sua ambiguidade irreduzível, ela é cura e veneno como um *phármakon*, portanto indecidível que não pode ser apreendido pelas oposições binárias constituindo-se na cadeia aberta da *différance*²⁶, pois que divide seu peso, com o passado e o presente da obra como um todo. É importante se deter um pouco na ‘palavra’ *différance*.

Detenhamo-nos um pouco nesta ‘palavra’ *différance*: ‘Palavra’ (entre aspas já que ela não pertence ao uso corrente) que em francês só se difere de *différence* por uma letra, singular: **a** (sublinha-se aqui o caráter singular devido à importância que, (...), será dada a esse aspecto e para mostrar que a ‘palavra’ *différance* já trazia, também, essa noção de alguma forma). A qual (letra a) não pode ser ouvida e entendida oralmente (o que já denuncia uma crítica ao

²⁶ *Différance* - A palavra resiste a toda tentativa de tradução simples. Um **a** que se escreve, e portanto, **se lê**, porém que não se pronuncia, inverte o valor da representação da fala pela escrita. *Différance* é um nome rasurado em francês para indicar a origem não nominal do processo de nominação. NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: UFF, Niterói, 1999. (p. 140-141).

fonocentrismo) e que, no entanto, vai servir de feixe para que Derrida trace os diversos sentidos que aquela ‘palavra’ trabalha em seu pensamento. Sendo que “esse silêncio [do a] (...) funciona apenas no interior de uma escrita fonética” e por isso mesmo “recorda (...) que (...) não há escrita fonética”, uma vez que ela (escrita fonética, ou seja, privilegia a voz) não dá conta desse a silencioso (BENNINGTON, *Apud* DERRIDA, 1991, p. 36).

A explicação mostra a relação que Derrida tem com a noção de língua. Ele procura inverter a relação tradicional que considera a escrita como uma mera representação secundária da linguagem falada. Esse fato leva-o a afirmar que “a língua usual” não seria inocente ou neutra “ela é a língua da metafísica ocidental e transporta não somente um número considerável de pressupostos de toda ordem, (...) [mas] pressupostos que estão enredados em um sistema” (DERRIDA, 2001, p.25).

A relação incestuosa, último tabu, comum a quase todos os povos da terra, reabre a discussão sobre a não superação do mito (FREUD, 1974 *Apud* BATAILLE, 1987, p. 43) sobre o interdito que o pai, ao reservar as mulheres para si, impôs aos filhos. A violação do tabu põe em cheque a razão, a civilidade e o suposto “progresso” da história do homem. A opção por um tema ligado ao arcaico, isolado, ligado à terra, à moral “religiosa” e a seus preceitos. Além da tragédia, decorrente das interdições revela a não superação de várias questões, que poderíamos chamar obscenas e que estão na ordem do dia. Para Derrida, “o tabu do incesto estaria no centro e cumpriria função de fundamento” (RODRIGUES, 2012, p.35).

Lavoura Arcaica desenha-nos a intimidade do escritor no manejo do verbo. A paixão pelo corpo textual expressa pelo poeta, pelo incesto, guarda para a construção final da operação de deslocamento uma operação de sentido.

[...]. 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, (NASSAR, 1989, p. 44-45).

A reserva de sentido é a margem. É nela que está inscrito “o transbordamento de um limite”. “O limite é violentado, rasura-se, perde-se: o próprio e o outro jogam; a perda é o encontro” (DERRIDA, 1975, p. 114). Depois dessa operação à letra, o texto recompõe-se. A violação, o ilícito como um modo de escrita incestuosa é uma opção que caminha em direção a sua própria morte. Texto primitivo e contemporâneo, o corpo da escrita é volátil, tem cheiro, cor, vida, sabores, sensações e tudo nela pode habitar: o prazer e a morte, o novo e o já-dito, o puro e o impuro, a razão da paixão, o discurso incestuoso inflamado de tensão e excitação. O corpo textual repele a moralidade do corpo casto e imóvel que se entrega sem resistência. O corpo textual é luz e escuridão, pasto onde a peste se alimenta do silêncio. Linguagem e texto que tudo podem transformar.

Capítulo IV - Uma poética das sombras:

Eu estava escuro por dentro (Nassar).

A obra *Lavoura Arcaica*, traz em seu subtexto uma poética que se revela a princípio obscura e que, numa linguagem que se projeta entre sombras e que vai aos poucos se delineando, quase se pintando, num vir a ser. Os aspectos formais e os discursos que conformam a poética nassariana exigem, dado seu caráter de composição híbrida, ou de manifestação de poética da dubiedade/ ambiguidade, uma leitura que implica a desconstrução dos aspectos lexicais, sintáticos semânticos, visando a destacar a originalidade desse discurso que é um dos mais ricos da literatura brasileira.

O discurso no romance lírico *Lavoura Arcaica* é sombrio, escuro e hermético. Como num processo de recolhimento e peregrinação, entramos em *Lavoura Arcaica* por uma janela que André nos abre no tempo, cuja atmosfera começa com a escuridão do quarto: o “quarto catedral” descrito a partir de tons azuis e violáceos, que lembram o caminho da *via crucis*. O tom é letárgico e desesperado, como as coisas do quarto “[...] onde, nos intervalos da angústia, se colhe de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero [...]”. O narrador-personagem nos sugere a ideia de que o poético se sustenta em uma camada tensa, densa, obscura e dispersiva em “minha (sua) cabeça rolava entorpecida” (NASSAR, 1989, p. 9). Estratégia narrativa que, de chofre, envolve o leitor na atmosfera sombria em que habita o texto. O inventário vocabular dessa primeira página: “doce embriaguez”; “porão da memória”; “coisas letárgicas”; imprime à poética nassariana um tom que nos remete ao nebuloso passado. Acordando desse “torvelino sem acolhimento” (Idem, p.10), André em “sobressalto e desespero” aos poucos, vê-se diante do irmão. Pelo olhar agitado e pela nudez exposta, entramos no universo convulsivo, mundano e melancólico de *Lavoura Arcaica*.

A ideia do obscuro, do nebuloso e do sombrio começa desde o início do romance a sugerir que o terreno da poética nassariana nasce num espaço marcado

como *dentro*, no fluxo da memória, e a camada poética se sustenta tanto no imaginário do personagem, quanto na linguagem que ele expressa. Essa primeira cena do romance é uma espécie de moldura do caráter sinestésico da narrativa, cuja realidade se dilui como num sinal de aviso, coberto pela névoa do seu mundo fantasmal.

Logo no segundo capítulo, assistimos a sua volta ao passado adolescente quando já era a “planta enferma” a cobrir-se de folhas, “deitado à sombra”, abrigado pelos troncos e o silêncio, escapando “dos olhos apreensivos da família”. Assistimos como o personagem entrava no seu universo particular, invocando sua resistência e o desejo de se exilar. Cito: “[...] de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera?” (NASSAR, 1989, p.14). O ambiente interior da personagem é contaminado por elementos da natureza em apodrecimento. André sente-se como parte de uma realidade irreal “[...] era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos”, (NASSAR, 1989, p.52).

Sentimos desde o princípio do percurso que a linguagem utilizada pelo personagem, o que o rodeia projeta sobre si mesmo uma sombra, ou ainda, descrições em que percebemos o começo e o desenvolvimento de um projeto que se delineia como uma fuga, ou evadir-se do “peso da convivência familiar”, citada na chegada do irmão ao quarto da pensão: “eu estava confuso e até perdido”; “eu estava era escuro por dentro” e na sequência “[...] e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio” (NASSAR, 1989, p. 15). A presença da aliteração no jogo sonoro dos erres (corri, abrir) levanta uma suposição de que por dentro (da linguagem) André **rri/ rir**, causando um atrito das consoantes e repete o procedimento ao ligar à tarde/tenro num trocadilho sonoro **tar/tenr**, lembrando quase um esgar ou rosnar de palavras, como o som do atrito, cujo tom “feito um sol fibroso” adensando sua força expressional. A cor (alaranjado) “tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto” (*Idem*, p.16) prenunciando a crise epilética de André. “Os olhos de plena luz do irmão” atravessam sua escuridão, seus “olhos de bagaço”, tornando-o envenenado. A luz vinda do irmão

contrapõe-se à sua e traz atrelada a ela, a família, a ponto de André dizer: “me quebre contra os olhos a louça lá de casa” ou como na tragédia edipiana, “me fure os olhos”. (NASSAR, 1989, p.17).

A representação dos olhares prenuncia uma cruzada de luzes e sombras que vão se enfrentar por todo o romance. O texto amplia-se fazendo digressões numa espécie de rasgo temporal, como no segundo capítulo, extraindo da memória, momentos significativos para o personagem. Como afirma o próprio André mais à frente, ele retira do poço, fosso, do romance os aspectos sombrios, corroídos, da ruína de sua vida passada. Na força dessa via poética, apoia-se à camada da linguagem, cujo peso/densidade dá a dimensão do ambiente expresso pela memória. Quanto mais decisivos os momentos, maior a força das imagens que vão se avultando. A cor da memória de André é ferrugem, conforme dos objetos “tomados” pelo tempo. A lembrança nítida e corrosiva expõe a subjetividade do personagem. A corrosão se alia à ruína revelando “o poço”, não a limpidez da água da memória, mas a melancolia. Na arca/caixa memória em que André “guarda as coisas enferrujadas”.

Costurando as imagens que vão sendo construídas para representar-se, André nos conduz ao caminho tanto da escuridão que povoa sua alma, quanto da sua suposta lucidez. Os *flashes* de consciência, “na minha escuridão, um instante de lucidez” (NASSAR, 1989, p.23) ditos na forma de antítese, modificam-se logo adiante “lúcida escuridão” (*Idem*, p.25), agora, como um paradoxo. O que era um rasgo de consciência se transforma em impossibilidade. A claridade é vista por uma ótica de positividade, a luz doméstica, mas que o tempo transforma em escuridão, isto é, como negatividade conforme podemos verificar adiante:

[...] era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, [...] (NASSAR, 1989, p.27).

A fusão do poético ao discurso narrativo trabalha no sentido de tensionar a linguagem para trazer à tona as emoções que foram castradas. O conflito mostra dimensão e direção. É pela fala poética que temos acesso ao personagem e a seu universo interior. O poético é um tecido feito de espera, cheio de angústia, de tramas tecidas no laboratório da dor e do exílio. Ao olhar para dentro de si, André personagem-narrador, evoca os bens simbólicos herdados da família, mas que representam sua individualidade sofrida.

(Fundindo os vidros e os metais na minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes, num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco, uma pedra rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provento, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas e carcomidas, se tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre a sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso pachorrento, girando ainda à manivela da memória; [...] e puxaria ainda outros fragmentos miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família.) (NASSAR, 1989, p. 64-65).

As imagens revelam a subjetividade por meio da qual ele se vê imerso nos objetos, cujo “valor” está contaminado pela presença da família e, é esse foco, cujo “filtro fosco”, atrapalha sua imagem do passado. Por outro lado, a riqueza da imagem lírica amplia para nós a visão desse universo. É clara a alusão a sua própria condição de ser machucado, carcomido, sempre à “sombra”. A fala/falta que se esconde sob os objetos faz com que ele se perceba como um objeto/abjeto. A corrosão do indivíduo aparece nos objetos do entorno. Assim, o não-dito se esconde no fosso e submerge numa voz interior através do “filtro” lírico da memória.

Fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um *princípio de mundo: musgo, charcos e lodo*; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo. Todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no interior, como quem penetra num círculo de pessoas em vez de circundá-lo timidamente de longe; e na claridade ingênua e cheia de febre logo me apercebi, espiando entre folhagens suculentas, do vôo célere de um pássaro branco, ocupando em cada instante um espaço novo; pela primeira vez senti o fluxo da vida, seu cheiro forte de peixe, e o pássaro que voava traçava em meu pensamento uma linha branca e arrojada, da inércia para o eterno movimento (NASSAR, 1989, 88-89 grifo nosso).

A imagem do universo da criação, intertexto bíblico, aparece como uma metalinguagem. Ali onde nasce a lei de André, inaugura-se também seu verbo.

[...] sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, [...] (NASSAR, 1989, p.89).

O lirismo aparece sob a forma de um delírio que se afirma por imagens precisas, luminosas. “Era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) que jorrava daquela imaginação adolescente ansiosa por dissipar sua poesia e seu lirismo”, (NASSAR, 1989, 181). “Ora pelo dito, ora pelo não-dito, pelas entrelinhas, fazendo desaguar seu silêncio através de uma virulência invisível e estilhaçada, que se oculta no bojo das convulsões do personagem” (MARQUES, 2001, p. 38-41). Os sintomas desse duplo jogo aparecem através da luz e sombra, criando uma visão ambígua, disforme/distorcida de si mesmo. O jogo entre contenção e jorro é o modo como se recobre a fala silenciada e como se manifesta tanto no silêncio quanto na desmedida. Ela aparece em momentos decisivos da narrativa, quando o personagem discorre sobre si mesmo e deixa explodir suas verdades.

[...] “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado em barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando [...] (NASSAR, 1989, p.41).

A *explosão convulsiva* surge em vários momentos e ela garante os *ashes* que iluminam e paradoxalmente, permitem ver o grau de escuridão que habita o personagem. Feito de barro, “elaborado em barro das minhas próprias mãos”, como criador demiurgo ele molda sua própria figura para sobreviver. Segundo o próprio personagem-narrador, na sua reflexão sobre sua ira e seu silêncio, não há como fugir ao que reverbera nos seus anseios (grifo nosso).

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me

distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo? [...]”, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: estamos voltando para casa (NASSAR, 1989, p. 35-36).

A atmosfera sombria do romance é povoada por um léxico de negatividade, que se apoia de forma repetitiva em aspectos que cercam a mente da personagem.

[...] se as crias não vingam, se a rês definha, se os ovos goram, se os frutos mirram, se a terra lerda, se a semente não germina, se as espigas não embucham, se o cacho tomba, se o milho não grana, se os grãos caruncham, se a lavoura pragueja, se se fazem pecas as plantações, se desabam sobre os campos as nuvens vorazes dos gafanhotos, se raiva a tempestade devastadora sobre o trabalho da família; e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorrateiramente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, (NASSAR, 1989, p. 60-61)

Destacamos os substantivos como “crias, rês, frutos, terra, semente, grãos” pertencem a um universo comum e significam vida ou criação, mas todos estão condicionados pelo “se”. Na sequência, as palavras “nuvem, tempestade sopro, família cercanias, moradia, frestas, portas” sugerem, pela enumeração caótica, a desgraça da família, se algo os atingir. O acento que o narrador põe nos **erres**, marca um ritmo cortado, que raspa a superfície das palavras e o excesso de vírgulas e pausas é a antessala de efeitos sombrios. A força desse discurso poético mostra a escolha de verbos em oposições e “mirram, lerda,/ goram, vingam/ definham, embucham/ que tomba, não grana, caruncham, pragueja, desabam. Tudo parece suspenso pela presença da conjunção condicional, mas acaba prevalecendo a força do léxico, contaminado pela negatividade e cuja sonoridade faz um jogo de ecos em **enes** e **emes**. A repetição, outra vez, reverbera palavras que não encontram respostas, mas ecos. Vazios.

A sonoridade, própria dos textos líricos, em *Lavoura Arcaica*, eleva-se à potência máxima:

[...] um milagre, um milagre, eu ainda suplicava *em fogo* quando senti assim de repente que a mão anêmica que eu apertava era um súbito coração de pássaro, pequeno e morno, um *verbo vermelho* e insano

já se agitando na minha palma! cheio de tremuras, cegado de muro tão caiados, esmaguei a água dos meus olhos e disse sempre em febre Deus existe e em Teu nome imolarei um animal para nos provermos de carne assada, e decantaremos numerosos vinhos capitosos, e nos embriagaremos depois como dois meninos, e subiremos escarpas de pés descalços (que *tropel de anjos*, que *acordes de cítaras*, já ouço *cascos repicando sinos!*) e, de mãos dadas, iremos junto incendiar o mundo! (NASSAR, 1989, p.107-108, grifo nosso).

O contraponto dessa poética das sombras é essa linguagem delirante. A força dela vem de um “verbo vermelho”, vem de uma chama, do empuxe que o desejo e a vontade apaixonada põem em movimento. “Podemos, então, considerar a pulsação rítmica (do texto) que pontua temporalidade da leitura no fluxo contínuo dos significantes” (CHALHUB, 1997, p. 95).

Capítulo V - As formas de deslocamento do discurso da tradição.

Silêncio como ouro cozido em mãos carbonizadas
(Paul Celan).
O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente
mesmo, demais. (João Guimarães Rosa)

O silêncio, em *Lavoura Arcaica*, aparece de diversas formas não-verbais manifestadas pelas sensações e atitudes dos personagens que estão impossibilitados de transformar as emoções, sensações e atitudes em palavras. O pai exige a submissão, o silêncio, pois ele é a lei. O silêncio da mãe e da irmã Ana, personagens não presentes na versão da parábola bíblica, é prenhe de palavras, um silêncio grávido de palavras não pronunciadas, mas cujo eco se pode ouvir nas entrelinhas. O corpo feminino também é subjugado, mostra a latência do não-dito.

Podemos comparar o “diálogo” visual que ocorre entre André e o irmão, quando este vai buscá-lo na pensão. Ele “acontece através dos olhos e de um abraço” (RIBEIRO, 2012, p. 79). Há então uma comunicação visual, “o olhar” e corporal, “o abraço”, que manifestam o que cada um está sentindo e vendo.

Assim em inúmeras ocasiões o dizer é inarticulado, segundo Galharte (2007, p. 42) e passa a ser agregado a olhares ou sensações. A solidão compartilhada e o silêncio que foi interiorizado pela família como parte dos interditos vão sendo revelados através dos objetos, dos movimentos da natureza e da própria casa. “O silêncio é a respiração (fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que faça sentido” (ORLANDI, 1992, p. 13).

Para manifestar o sentido de estancar a dor da mãe, André usa de um gesto de afeto “[...] não era impossível eu dizer pra ela vamos aparar, mãe, com nossas *mãos terníssimas*, os laivos e sangue das nossas pedras, vamos pôr grito neste rito, [...]” (NASSAR, 1989, 68, grifo nosso), fazendo das mãos o veículo da voz. O corpo

manifesta a latência, o estado de espírito da personagem na narrativa. Há uma “dicção” que se mescla na linguagem poética e dá a dimensão da força desse silêncio.

O silêncio é múltiplo porque o silêncio é constitutivo. A falha e o possível estão no mesmo lugar, e são função do silêncio. Presença (*meyen* em grego= dizer) e silêncio (*mutos* em latim) se enrolam no mesmo acontecimento de linguagem. (ORLANDI, 1992, p.73)

O silêncio constitutivo, nas palavras de Eni Puccineli Orlandi, apresenta-se como prova de resistência e negação no romance, seja pela dificuldade do personagem estabelecer um canal de comunicação ou pela incapacidade de exteriorizar seus sentimentos em relação ao Pai. O silêncio como elemento construtor do discurso poético trama sua ligação com a tradição, sob a forma de silêncio constitutivo, representando a falta como presença que habita o discurso do personagem.

Outra maneira de compreender esta incomunicabilidade aparece nas imagens que o personagem vai pintando, como forma de aludir ao que sente ou necessita nesse quadro de amargura.

[...] *mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com mãos cavas a boca das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrinhado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente* (NASSAR, 1989, p. 52, grifo nosso).

A palavra silêncio, a cada página vai se travestindo de outros sentidos, numa multiplicidade semântica: o “piedoso mutismo” de Ana (NASSAR, 1989, p. 39) ou o “silêncio recatado” das coisas exasperadas da família (p. 44); o “silêncio de cristaleiras” do pai, (p. 46); ou o nosso “arrumado silêncio” (p. 47); “silêncio dos corredores” (p. 68); “o silêncio úmido” (p. 69); “o silêncio do meu ninho” (p.90); “o silêncio dos morcegos” (p. 116); “silêncio vasto e circunspecto”; (p. 129); “o último recluso” (p. 136); “na quietude da ave que choca os ovos”; “silenciosos copos de leite” (p. 141); “silêncio carregado de vibrações e ressonâncias” (p.151); e ainda muitos mais.

A ausência de palavra é o sinal mais evidente da subordinação de André, do assujeitamento à lei do pai. A censura, a repressão, o interdito são mecanismos de produção do silêncio e de seu efeito “traumático” se entendermos nos termos da psicanálise.

Orlandi faz uma distinção entre o silêncio fundador e a política do sentido. Segundo ela “O silêncio não é o vazio, o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do “vazio” como um *horizonte* e não como *falta*” (1972, p.70). O silêncio fundador,

[...] não é uma ausência de palavras, ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres (ORLANDI *Apud* J. De BOURBON BUSSET, 1972, p.70).

[...] No entanto, o silêncio não está apenas “entre” as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significante por excelência. (*Idem*, 1972, p. 71).

O silêncio como significação resulta numa incompletude constitutiva da linguagem que, por sua vez, contamina o sujeito com relação a essa incompletude. Em *Lavoura Arcaica*, a volta de André tem a ver com a busca da sua completude, com a apropriação do seu próprio discurso.

Sontag (2005, p. 2) diz que o silêncio é um auxiliar da linguagem, pois o silêncio valoriza a palavra, dá maior autenticidade à linguagem, vale dizer, quanto mais silenciam, mais alto elas gritam. Na realidade ele pode acrescentar “força e autoridade ao que foi interrompido”.

É possível ainda estabelecer a relação da tradição do silêncio na Bíblia, como valor de humildade e submissão. O silêncio aqui está implicado em uma política do sentido ou silenciamento. Aí entra a questão do “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc... (ORLANDI, 1972, p.31). Nesse caso temos o silêncio como forma de dominação, opressão.

Na *Farmácia de Platão*, Derrida lembra como a filosofia ocidental interpreta a escritura como ameaça ao Pai, pela preservação ou destruição da memória. Em

Lavoura Arcaica, a rememoração toma o lugar da “escritura” como aquilo que preserva e destrói a memória da tradição. A palavra age como *phármakon*, veneno (droga) da tradição bíblica, sobre o silêncio e a palavra. Em *Lavoura Arcaica*, a palavra está no lugar dessa “escritura”, como aquilo que destrói a memória.

Derrida mostra como para Platão, veneno também quer dizer remédio. E, de fato, a memória do pai só pode ser guardada pela palavra (do filho), como vemos ao final do livro. Aquilo que era veneno paradoxalmente se transporta como remédio. O silêncio sobrevive como resistência, uma vez que o personagem abdica da palavra, usando-o em sua forma transgressiva. Ele não se submete à obediência, à lei. O não-dito surge como um efeito colateral, sintoma de uma repressão. O corpo então toma o lugar da palavra e o corpo incestuoso esvazia o logos (razão) e com ela a centralidade da lei. Os elementos que sustentam o que não está dito, escondem-se no chão negativo do que chamamos de "expressão", nos interditos, no espaço da falta. É exatamente o que lhe falta que o define.

A dificuldade de se isolar o discurso do silêncio, vem exatamente do enlaçamento com o fluxo da consciência, por vezes delirante. O seu parente antagônico e próximo é a repetição que traz como marca o tom distorcido pelo narrador, apagando a importância do discurso anterior. Com esse gesto minimiza a fala do pai.

As lembranças de André passam constantemente pelo registro da fala paterna o que deixa visível sua condição de repetidor e ao mesmo tempo de inquisidor do discurso do pai. Há sempre o filtro do narrador que enuncia (indiretamente) a fala do pai. O trabalho de desgaste leva à *perda da hierarquia dos discursos*, ato fundamental para compreendermos a importância deles em *Lavoura Arcaica*. André internaliza o discurso do pai e vai gradativamente se contaminando pela palavra do outro e sendo através dela afetado, por isso, vai corroendo suas bases.

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o

faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões;...) (NASSAR, 1989, p. 86).

O discurso flui e entremeia ao mesmo tempo o presente e o passado do personagem. Tempos misturados e distintos, que se confundem. Buscando separar esses discursos e o quanto o narrador nos enreda no jogo de “quem diz o quê e quando”, podemos entender um pouco o jogo do que foi dito que confunde o leitor. O discurso é repetido e aqui acrescido da visada crítica do personagem.

Esse "monólogo interior" parece consistir, sobretudo, numa súbita (e não anunciada) passagem da terceira para a primeira pessoa no universo do discurso, uma passagem direta, sem índices do tipo, "disse consigo", "pensou", "refletiu", e outros verbos que acusam a interioridade de um emissor. A ficção clássica, realista, naturalista, repousa sobre a falácia da objetividade, fundada, linguisticamente, na terceira pessoa, no polo do ELE, o polo das coisas, como se as próprias coisas falassem de si, em lugar de um narrador. É a linguagem de Deus, o narrador onisciente. O monólogo interior representa um princípio de economia narrativa. E, conseqüentemente, um aumento de velocidade no tempo do texto e da leitura (LEMINSKI, 1985, p.3).

Os sentimentos de ira e de paixão estão misturados. André esmiúça e ironiza cada palavra, cada “sermão”. Em seus sentimentos e atitudes percebemos o rombo da linguagem que se constrói dentro do discurso do pai marcado pelas suas diferenças. O estado-limite dessa relação leva-o ao caos, uma vez que tudo leva à interdição da fala e “o grito preso na garganta” se sobressai de forma radical na utilização das frases encadeadas (ABATI, 1999, p. 13).

[...] e quando acontece um dia um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorratamente pelas frestas das nossas portas e janelas, alçando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: (NASSAR, 186, p.61).

Os lugares por onde há a passagem do “pestilento” são estreitos e bem “vedados”, entretanto o filho “sabe” que será passível de se infiltrar pelas frestas. Não há, portanto, garantias, mas a possibilidade de se contaminar. O não dito está associado a esta possibilidade que, por sua vez, emudece a família. A falha “ge (nea) lógica” é o elemento deslizante que move o centro do discurso de que fala

Derrida. Não há crédito ou crença na fala do pai, como não há garantia para o leitor, uma vez que é André quem narra para nós a história de sua família. Há que se pensar ainda em outra possibilidade. Segundo as palavras de Nascimento, o desejo de ‘ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, isto é, *différent*, “indicando a alteridade como dessemelhança” e não como ‘uma divergência’, uma dissensão, ‘guerra’ (NASSAR, 1989, p.55).

O livro *Lavoura Arcaica* coloca em cena mais que uma ruptura. Coloca um conflito, resumido como um conflito da memória. O da oposição à presença da palavra do outro como condição e horizonte intransponível da própria palavra e instaura a lógica conflituosa do fantasma, do liberar e permanecer. Não há propriamente liberação, se a palavra do outro resta, mas deslocamento gerado pelo próprio fato da repetição, citação.

Em entrevista para a *Folha de São Paulo* (1999) sobre a obra *Espectros de Marx de Jacques Derrida*, Betty Milan pede a Derrida para explicar como ele organizou seu pensamento a partir da figura do espectro.

Insisto em dizer que não é um retorno a Marx, mas que se trata do retorno de Marx. Não se trata de um desses tantos retornos a mais, em que a gente vai redescobrir uma obra... Trata-se de levar em conta o fato de que Marx retorna e que a gente não pode resistir ao que este retorno nos dita, nos impõe. Por outro lado, esse retorno de é o retorno do espírito se não do espectro, de certa maneira de colocar questões críticas, sem necessariamente reabilitar as teorias de Marx (MILAN, 1994, p. 5).

Apesar da pequena ilustração, podemos fazer uma analogia ao texto de Nassar. O espectro representa a sombra, a sobra, o resíduo que continua ativo na atualidade, aquele que “paira sobre a família” (NASSAR, 1989, p. 6-7). Sob a forma daquilo que não foi dito, que foi ocultado e permanece como uma espécie de assombração. Algo que esteve no passado e que ainda assombra o presente. Ele está preso à tradição e de algum modo ainda latente, presente no meio familiar. E é por estar ainda latente, que ele representa algo que precisa ser invocado.

Se o espectro sempre é animado por um espírito, pergunta-se quem se arriscaria a falar de um espírito de Marx, ou, ainda mais seriamente, de um espírito do marxismo. Não somente para predizer-

lhe hoje um futuro, como também para invocar a sua multiplicidade ou, mais seriamente ainda, a sua heterogeneidade (DERRIDA, 1999, p.17).

A figura do espectro, em *Lavoura Arcaica*, ronda a vida dos personagens da história: “pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!”. É a partir desse resíduo que podemos falar de uma abordagem do signo da morte, signo este incrustado na narrativa como parte da tradição. “[...] e do silêncio que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo”. Pai!” (NASSAR, 1986, p. 193).

O tema e o ato do silêncio na arte moderna, segundo pensadores como Foucault (2001), Susan Sontag (1987) foram estudados em diferentes perspectivas, na consideração de que, de alguma forma, o silêncio está relacionado ao sentimento de queda e de morte representado pelo derradeiro desligamento do homem com qualquer possibilidade de consolo metafísico, como deus, a lei, a retórica científica, a história, a filosofia, etc. O trabalho por intermédio do silêncio passa pela desautorização dos discursos institucionais, enquanto a experiência de si mesmo ocupa as finalidades da arte (ABRÃO, 2007, p.134).

A presença da hierarquia marcada na linguagem resulta no impedimento de uma fala. O que lhe falta torna-se presença. Quanto mais ausente, mais presente. Parafrazeando Manoel de Barros: “Tem mais presença em mim o que me falta” (BARROS, 1996, p. 67) e “Só uso a palavra para compor meus silêncios”. (BARROS, 1998).

Essa operação de tirar da palavra o significado fixado pela tradição é necessário através do trabalho de desgaste, escareamento, exploração além do inteligível. Buscar tudo que possa ser continuamente des-provido de sentido, uma vez que o que é contestado é a sua fixidez e autoridade.

E circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça do dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, *não questionando jamais* sobre seus desígnios insondáveis [...] (NASSAR, 1989, p 195.).

Para Derrida, não há que se pôr um significado, mas deslocá-lo, ampliá-lo, disseminá-lo. A atitude do personagem-narrador de *Lavoura Arcaica* confunde-se com a do filósofo, quando ao rememorar suas lembranças, percebe que era preciso desrecalcar, enfrentar o que foi dissimulado tanto tempo e agir como aquele que lavra.

A palavra em *Lavoura Arcaica* traz incrustada em seu cerne, o vírus da corrosão, do deslocamento da palavra do outro é instalado neste movimento de *reversibilidade*, isto é, de deslocamento. O discurso pressionado pela sua densidade de caráter subjetivo e extremamente lírico parece implodir a qualquer momento, levado pelo movimento de tensão gerado pelos opostos. O estofo que sustenta esta tensão delirante persegue uma experiência radical de linguagem, que busca na transgressão o desejo de ser plenamente realizado. O jogo é paradoxal e pode haver a expurgação do medo ou da lei, pois que “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (NASSAR, 1989, p.85).

Na parábola transformada, vemos a recusa ao arrependimento. André quebra o círculo da re-apropriação civilizatória: a lei e a tradição. A oposição é em relação à lei paterna, masculina, que se dá na forma de uma perturbação posterior com o irmão, da mesma forma. O enfrentamento da interdição acaba em uma cena de tentativa de castração, por parte do pai. A morte da irmã é a anulação, a morte do objeto erotizado. A quebra do “circuito fechado” da tradição é banhada de sangue.

O silêncio é o modalizador da relação com a tradição em *Lavoura Arcaica*. Dentro do universo da tradição da palavra e o silêncio é uma modalidade essencial de sua reprodução ou de sua negação. Há mais de um tipo de silêncio. O silêncio pode ser entendido de mais de uma maneira, pode ter mais de um sentido.

[...] tratamos do silêncio como elemento constitutivo do sentido, na sua forma material na relação entre o dizível e o indizível, entre o dito e o não-dito. Contrariando a ideia negativa do silêncio como o vazio, o nada, o sem-sentido ou passividade, trabalhamos o silêncio na sua positividade, uma vez que, conforme Orlandi, ele é elemento fundamental que permite o movimento do sujeito na produção do sentido. Silêncio que significa e que existe entre as palavras e nas palavras. Silêncio que para dizer é preciso não-dizer, silêncio que faz dizer e também proíbe o dizer (RIBEIRO, 2012, p.12).

O silêncio aparece então como expressão do assujeitamento. A ausência de palavra é o sinal mais evidente da subordinação, do assujeitamento à lei do pai. O discurso do corpo assujeitado liga-se também feminino, deslocando o discurso racional. A resistência aos “ensinamentos” é persistente e ilustra o fracasso do discurso do pai. Os sinais desse silêncio, dessa recusa estão relacionados à censura, a repressão, como mecanismos de redução ao silêncio e seus efeitos funestos, conforme G. Ferrus citado por Foucault.

Sozinho em sua cela o detento está entregue a si mesmo; no silêncio de suas paixões e do mundo que o cerca, ele desce à sua consciência, interroga-a e sente despertar em si o sentimento moral que nunca perece inteiramente no coração do homem (G. FERRUS, 1850 *Apud* FOUCAULT, 1999, p. 267).

A punição ao desejo pela irmã Ana, age e se impõe como elemento perturbador da ordem. Os valores dados à submissão e valorizados nos textos bíblicos não encontram eco nas ideias de André.

Mas o livro coloca em cena mais ou menos do que uma ruptura. Coloca um conflito, resumido como um conflito da memória. O da oposição à presença da palavra do outro, como condição e horizonte intransponível da própria palavra. Instaura a lógica conflituosa do fantasma, do ser e não ser, do liberar e permanecer. Não há propriamente liberação, se a palavra do outro resta, mas deslocamento. A palavra pode retornar como refluxo, matéria orgânica ácida e excessiva. O não dito sai, então, da margem e desloca os sentidos.

A parábola é, portanto, reinterpretada, mas não busca uma solução finalista sobre continuidade ou não do circuito da tradição A literatura como esse resto que não diz nem exatamente a ruptura, nem tampouco a submissão é a tentativa de um deslocamento de tudo que foi dito e repetido.

Em diálogo com Ítalo Calvino, Piglia oferece sua sugestão para completar a lista das seis propostas necessárias à literatura do futuro. Para tanto soma à leveza, à rapidez, à exatidão, à visibilidade e à multiplicidade apresentadas pelo italiano, o deslocamento. Segundo o autor argentino: “Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que oye, en lo que llega de otro.” [Sair do centro, deixar que a linguagem fale também à margem/na margem, no que ouve, no que recebe de outro], permite um enfoque

mais amplo, que distingue o intelectual ou o escritor periférico, que circula tanto pelo centro quanto pela periferia – como ele próprio que fala da Argentina –, com relação ao do centro que só conhece o centro. Seu olhar é diferente, ele “mira al sesgo”, ou seja, olha de viés, capta por outro ângulo (PIGLIA *Apud* MÜLLER, 2011, p.25).

A linguagem que fala da margem “mira al sesgo” e ao fazê-lo retira-se do centro, proporcionando-nos que “obscuridade e silêncio andem de mãos dadas” (CARONE, 1979, p. 101). Saímos então, da leitura desconstrutora de *Lavoura Arcaica*, mais atentos. Há que se estar em permanente vigilância, uma vez que dentro dos discursos, de acordo com Derrida, encontramos instalados os mecanismos do pensamento logocêntrico ocidental.

Considerações Finais.

Completamente fora de si e, no entanto, mergulhado em si, vítima de suas alucinações: eis Dom Quixote. (Sérgio Givone)

A obra escolhida para esta tese *Lavoura Arcaica* teve como ponto de partida compreender a tradição tanto dentro do contexto do livro quanto dentro da tradição literária. Ela nasceu dentro do contexto histórico dos anos 70, durante a ditadura militar, mais precisamente enquanto vigorava o Ato Institucional nº 5 (1964-1985). A obra escrita em 1975 nos remete à questão da recepção, em virtude do controle que havia na época em relação à censura. O livro chega ao público classificado como uma novela trágica, que participa da tradição mediterrânea e da judaico-cristã (LIMA, A., 1976, p.11). Lido também como uma alegoria ao autoritarismo, a obra escapa dessa maneira ao ataque direto do sistema político vigente, rompe a barreira da censura, devido ao uso de uma linguagem metafórica e de alto poder poético (CARONE, 1976, p. 89). Houve um momento impactante em que a linguagem ocupou o centro das discussões, permitindo sua absorção tanto dentro do sistema quanto junto ao público. Sua importância deve-se em parte pela excelente elaboração da linguagem, mas também pelo olhar estratégico de escritor que levanta dentro da obra temas que atingem o cerne da cultura, entre eles o questionamento da tradição e da cultura ocidental, quando podemos pensar que ela foi, em grande parte, “acidental” (NASCIMENTO, 2005, p. 6).

Alabdou (2001, p. 59) diz que é possível questionar o impacto das origens sírio-libanesas da família de *Lavoura Arcaica* e de seu autor sobre a trama dos acontecimentos. O autor estabelece uma diferença importante que permite ao leitor a entender profundidade dessa mescla simbólica, entre Oriente e Ocidente, marcante na obra. Segundo o autor “o que parece tipicamente oriental na obra é a ternura dos gestos e a sensualidade das palavras, nem discurso que reúne estética romanesca e filosófica dentro da harmonia estética da poesia”.

Durante algum tempo *Lavoura Arcaica* foi vista como um marco dentro da literatura brasileira e podemos, com certeza concordar, que na sua singularidade ela navega feito um *iceberg*, conforme Sedlmayer, rumando sozinha em águas profundas. Atualmente passa por uma importante revisão dentro do sistema literário, que abre um novo espaço de questionamento diante da atualidade dos temas que trata.

Das leituras comentadas concordo plenamente com a fala de Nascimento (2014, p.3): “A negação indica o rumo: é preciso mudanças profundas, cortes traumáticos em relação ao que chamamos de tradição e cultura”. Estamos praticamente diante disso na realidade política e cultural brasileira. A parábola bíblica “O filho pródigo” é reinterpretada por Nassar como o desvio, o não retorno, a renúncia à vida familiar. Na versão bíblica o sentido de preservação, de acumulação, (de capital inclusive), a perturbação do ciúme fraterno, a serenidade final é garantida pela moral. O filho não pródigo, pode-se dizer retorna e desloca a fábula civilizatória.

A obra encenada num longa-metragem (2001), sob a direção de Luiz Fernando Carvalho voltou a suscitar várias polêmicas, que vão desde a “fala envenenada” do personagem, à “volta do filho trágico” como importante revisão da história política. Questionamentos críticos vários passam a limpo a história, a cultura e a tradição. *Lavoura Arcaica* reafirma a presença da tradição ocidental, do sujeito crítico e a força da ordem instituída, mas também a permanência de uma cultura pagã que luta por se impor contra tudo e contra todos. O debate hoje, então, tornou-se mais acirrado e é possível atrelar a voz de *Lavoura Arcaica* à tradição dos poetas malditos como Gregório de Matos, Oswald de Andrade, Cruz e Sousa, Lima Barreto, seus contemporâneos, que vingaram na literatura como paladinos de um pensamento crítico transformador.

Luiz Fernando Carvalho, em entrevista dada a *Revista Bravo* (2001, p. 60) explica que o discurso que ele achou mais próximo de *Lavoura Arcaica* foi criado por Artaud e ele chamou de “comunicação revirada”. Nele três figuras como a do emissor, a mensagem e o receptor são transformadas em um único sujeito. “André é ao mesmo tempo o que escuta, o que emite, é a própria fala emitida e é o que

escuta a própria fala, que volta revirada para ele mesmo gerando novas falas. É um movimento circular de *delírio da linguagem*” (grifo nosso). O conceito de discurso delirante, utilizado por Carvalho via Artaud, deixa-nos ver por meio da técnica como o ator é orientado para conseguir a prática desses diálogos. Há uma prática entre os atores de trabalhos de improvisação e nesse laboratório desfazem as construções lógicas do pensamento. Essa técnica, criada por Artaud, levou-o ao limite extremo de criar outra língua.

A explicação de Carvalho resume de forma simples que poderíamos dizer sobre o discurso delirante de *Lavoura Arcaica* e é impossível não fazer uma aproximação com o discurso da desconstrução. O discurso sofre uma metamorfose nas idas e voltas, nos labirintos da memória. O mundo sem nexos, à revelia, anárquico, volta-se contra si mesmo, perde temporariamente seu centro e seu significado é suspenso, isto é, não possui mais um lugar fixo (centro).

No estudo ainda incipiente tentamos dar uma abordagem diferenciada a partir do pensamento do filósofo Jacques Derrida e de uma leitura desconstrutiva para trazer a leitura da obra *Lavoura Arcaica*, para o âmbito do pensamento da desconstrução.

A proposta surgiu a partir “da pregação e da sementeira”. Tarefa difícil a do sementeiro, conforme Vieira. Mas, à medida que escrevemos, percebemos que o narrador possui uma tarefa gigantesca, convencer-nos de sua eficácia pela palavra. Ao final do capítulo teórico, junto com Derrida, podemos vislumbrar os meandros da narrativa pela presença de um racionalista engessado (o pai) dentro de uma tradição secular, exalando um ideário marcadamente metafísico.

Destacamos a presença do forte laço ideológico, que prima por manter atado ao *logos* racionalista todo o círculo familiar, perfazendo um caminho conhecido e “seguro”, mas ineficaz porque não tem mais as garantias da “verdade” absoluta. Abrimos um espaço para a “fala” do escritor que suscita rachaduras no seu próprio discurso, quando diz em entrevista à *Revista Veja*:_ “Sou o jararaca”, ou em *Um copo de cólera*: “já acertei minhas contas com o mundo” etc...

A tradição traz embutida em sua palavra-valise a traição. “Tradição/Traição: entregar. A mesma raiz, a mesma etimologia une essas duas palavras. Tradição: entregar a alguém; Traição: entregar alguém” (Pires, 2004, p. 21). “A história religiosa é feita de tradição e traição” (um rabino). Na obra *Lavoura Arcaica* a dificuldade do filho em receber essa tradição e do pai em aceitar o questionamento das regras que ela impõe. Viver no mundo das relações de forma “justa” e socialmente integrada e por que não feliz, tem sido uma batalha secular. Reavaliar o conceito de tradição foi fundamental para percebermos o processo em que se insere a personagem e como reage diante da mesma.

Para André “Resistir é produzir diferenças”. A produção do discurso que pode levar à diferença é vista dentro do foco da inexperiência, do impedimento à liberdade do pensar, do cerceamento das ideias. A leitura desconstrutiva proposta por Derrida contribui imensamente para abrir “o poço das ideias” e trazer essa diferença para outro patamar. O processo de questionamento dos discursos põe em movimento as forças que elas carregam e expõem suas fraturas. Foi apenas um começo.

O discurso invertido do filho penetra nas fontes sagradas das *Escrituras* e deságua num impasse e posteriormente num deslocamento. André, agora como filho “retornado”, na varanda da casa que habita, recolhe entre “parênteses” as palavras ditas pelo pai. Em outro contexto e da forma como foi possível, a personagem se põe, como “O pensador” de Rodin, a dar trato às dúvidas. Chegamos ao inacabado, à possibilidade de não fecharmos os discursos, construirmos edifícios de garantias, silenciarmos o que pode vir. Ao grifar, fazendo retornar o texto do pai, percebe que não pode apagar inteiramente os traços do Outro, da cultura da tradição.

Revisar e rasurar com André as parábolas, as palavras e ouvir suas falas, permite-nos como leitores, compreender com mais acuidade, esse mundo fabular, que é intenso, rico e quanto mais fabuloso ele é, mais real ele se torna.

Raduan construiu uma das poéticas mais sombrias da história da literatura brasileira e na forma mais bela de dizer o silêncio, sugeriu outros silêncios para se pensar. Mais que uma arca ou baú de coleções, o poço riquíssimo da memória guarda todo o legado da tradição cultural familiar. É o humano sendo demais e as

ideias silenciosamente cozinhando “como ouro nas mãos” (CELAN, 1971 *Apud* CARONE, 1979).

O percurso de André em *Lavoura Arcaica* foi trazer luz em meio à escuridão, mesmo que não tenha podido vê-la com toda clareza enquanto o caminho era trilhado. “Os olhos viajam pelo mundo sensível tocando coisas com sua luminosidade para fazê-las visíveis ou para reconhecê-las como parentes suas”. (CHAUÍ, 1988, p.41).

A primeira “sensação” da leitura de *Lavoura Arcaica* foi de completo êxtase e sofrimento, também. O arquivo de leituras foi-se abrindo e os autores saíram para conversar. Padre Vieira (seus labirintos são inconfundíveis), Hilda Hilst (e sua fúria indomável), Dom Quixote (a fábula é mais verdadeira que a realidade), Dante (o inferno e o paraíso), Manoel de Barros (despalavras e silêncios), Clarice (o desnudar a alma em Clarice é esplêndido). Encontros com Jorge de Lima, (que poemas grandiosos!).

Cada leitura de *Lavoura Arcaica* causa um tipo de descoberta: passamos a conhecer o Oriente e a gostar do som das músicas orientais. Adorar cada frase poética. A poesia mostra-se retumbante. Ter lido André Gide, Jarouche e as lendas orientais e ver a *Bíblia* com outros olhos acrescentaram ao trabalho as leituras intertextuais tão profundamente exploradas por Raduan Nassar. O entusiasmo de escolher escrever sobre *Lavoura Arcaica* entre tantas obras me pareceu desafiador.

Outros olhares participaram dessa aventura, como a versão da obra levada às telas. A *Lavoura A (nar)caica* é relida e atualizada, e mais uma vez podemos perceber a profundidade e a extensão dessa obra que permite tantas leituras e todas elas fundamentais.

Permito-me terminar dizendo que tanto Nassar, grande desconstrutor, quanto Derrida deslocaram muitas certezas.

Referências Bibliográficas.

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes Ed., 1988.
- ABRÃO, Daniel. *Poesia e pensamento no catatau, de Paulo Leminski*. Tese. Doutorado em Teoria da Literatura. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó/SC: Argos, 2009.
- RUBEN. A. (Ruben Alfredo Andresen Leitão). *Silêncio para 4*. Coimbra: Almedina, 1980.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Prefácio Michel Meyer: introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARRÓJO, Rosemary. (Org.) *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes. 1992.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortência dos Santos, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARROS, Manoel. *O livro sobre nada*. Ilustrações Wegá Nery. Record: Rio de Janeiro, s/d.
- _____. *Retrato do artista quando coisa*. Record: Rio de Janeiro, 1998.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM. 1987.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Tradução Anna Maria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1996.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução Padre. Antonio Pereira de Figueiredo. (Notas) Mons. José Alberto de Castro Pinto. Rio de Janeiro, Ed. Barsa, 1968.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad". México: Grijalbo. 1989.
- _____. "Museos, aeropuertos y ventas de garaje (las identidades culturales en un tiempo de desterritorialización)". In: FONSECA, Claudia (org.), *Fronteiras da Cultura: Horizontes e Territórios da Antropologia na América Latina*. Porto Alegre: Editora UFRGS. 1993, p. 41-51.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva. 1979.
- CARVALHO, Luis Fernando Medeiros. "Desconstrução". In: *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 93-110. Col. Pierre Menard.
- CEIA, Carlos s.f. "Aporia", "indecidibilidade". *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em 27 jul. 2016.
- CHALHUB, Samira. *Semiótica dos afetos: roteiro de leitura para Um copo de cólera* de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker editores: CESPUC, 1997.
- CULLER, Jonathan. *Sobre la desconstrucción*. Teoría y crítica después del estructuralismo. Tradução Luis Cremas. Espanha: Ediciones Cátedra, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *Escritura e a Diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Farmácia de Platão*. Tradução Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Margens da Filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Posições: semiologia e materialismo*. Tradução Maria Margarida Calvente Barahona Lisboa: Plátano Ed., 1975.

_____. "Carta a un amigo japonés". Traducción de Cristina de Peretti. In: *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Ediciones, 1997, pp. 23-27. Edición digital de *Derrida en castellano*.

DEMAMAN, Noili. *Os limites da prosa em Liberdade de Silviano Santiago*. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Porto Alegre, 2003.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.p. 37-62.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, cinema e música. v. 3. (org.) Manuel Barros da Mota. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária. 2009.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhte. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. *O mal estar da civilização*. Tradução José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

_____. *Totem e tabu*. Tradução Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. Livro 4.

- GALHARTES, Júlio Augusto. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Tese. Pós-Graduação em Teoria literária e Literatura comparada. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- GIDE, André. “A volta do filho pródigo”. In: *A volta do filho pródigo* Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Nova Fronteira, 1984. p. 141-172.
- GINSBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. In: *Tintas*. Quaderni de literatura iberiche e iberoamericane, n. 2, 2012. p. 199-221.
- GOULART, Ademauro Taranto. “Notas sobre o desconstrucionismo Jaques Derrida”. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literaturas de Língua portuguesa. PUC- Minas, Belo Horizonte, 2003.p. 9-20.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Vol.8. 1979. (Col. criação e crítica).
- JAROUCHE, Mamede Mustafa. (introd., notas, apêndice, Trad.). “O sexto irmão do barbeiro”. In: *As mil e uma noites: ramo sírio*. v. 1. São Paulo: Globo, 2006. p. 358-362.
- LIMA, Érica; SISCAR, Marcos. “O decálogo da Desconstrução: tradução e desconstrução em Jacques Derrida”. In: *Revista Alfa*. São Paulo, nº 44, 2000. p. 99-112. número especial.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- LIMA, Rachel Esteves. “A crítica cultural na universidade”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; Salvador: UFBA; Niterói: UFF, 1997. p. 170-186.
- MILAN, Betty. “Derrida caça os fantasmas de Marx”. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 26 jun. 1994.

- MILLER, J. Hillis. *Ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Tradução Eliane Fitippaldi, Kátia Orgerg. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.
- NASCIMENTO, Evando. *Literatura e Filosofia: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- _____. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. *Pensar a desconstrução*. (Org. Tradução). Evando Nascimento Et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- _____. (Org.) Paula Glenadel *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução Notas, posfácio de J. Guinsburg, São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1992
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de letras/FAPESP, 1999.
- PERLOFF, Marjorie. "A invenção da colagem". Tradução Sebastião Uchoa Leite. In: *O momento futurista. Avant-gard, avant-guerre, e a linguagem de ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PERETTI, Cristina de Traducción. (Trad.) "Carta a um amigo japonês". In: *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 23-27.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (org.) Pós-estruturalismo e desconstrução na América. In: *Do positivismo à desconstrução. Ideias francesas na América*. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 213-236.

- ____ “Raduan Nassar”. *Lavoura Arcaica*. In: *Revista Colóquio/Letras*, jul., 1977. p. 96-97
- ____. “O leitor exigente: Os livros que não dão moleza ao leitor”. In: *Folha de São Paulo: Caderno Ilustríssima*. 25 mar. 2012. p. 4-5.
- PINTO, Manoel da Costa. “Os cárceres da linguagem”. In: *Revista Cult*. São Paulo: Ed. Lemos, n.47 jan., 2001.
- PIRES, Ericson Siqueira. *Tradição delirante*. Tese. Doutorado. PUC/Rio de Janeiro, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. “Una propuesta para el nuevo milênio”. In: *Margens/Margenes: cadernos de cultura*. Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n. 2, out. 2001.
- QUEIROZ, Vera. “Hilda Hilst e o cânone”. In: *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000, p. (c43C-c50C).
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- RODRIGUES, Victor Hugo Guimarães. “As armadilhas da desconstrução: as estratégias do texto nas aproximações entre Derrida e o Zaratustra de Nietzsche”. *Cadernos Nietzsche*, vol. 1, p. 69-82, 1996.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.
- SÁ Luiz Fernando Ferreira (entrev.). “Conversando sobre Derrida e leitura”. In: ***TXT***. *Revista eletrônica*. Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos. Belo Horizonte, v.1, n.2, 2005. p. 60-67. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/issue/download/411/24 Acesso 2014.
- SANTIAGO, Silvano *et al.* *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar editor/ Funarte, p 111-145. 1987.

- _____. (Superv.) GLOSSÁRIO DE DERRIDA. *Trabalho realizado pelo Departamento de Letras PUC/RJ*, Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1976.
- _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios de sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- _____. *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.p. 11-23.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- SONTAG, Susan. "A estética do silêncio". In: *A vontade radical*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das 2015.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- _____. "Escalas & ventríloquos". In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 23, jul., 2000. p.1-10.
- SILVA, Rodrigo Guimaraes. *Altino Caixeta e Haroldo de Campos: poéticas da desconstrução*. Tese. Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG/FALE. Belo Horizonte. 2006
- TELLES, Gilberto Mendonça. "A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário". São Paulo: Cultrix/MEC. 1979.
- VIEIRA, Padre. Antônio. *Antologia*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução Waltensir Dutra, São Paulo: Jorge Zahar Ed. 1997.
- _____. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bishop. São Paulo: Cosac Naify. 2002.

Bibliografia do Autor

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Lavoura Arcaica*. Lisboa: Relógio D'Água. 1999. Posfácio Sabrina Sedlmayer

Bibliografia sobre a obra de Raduan Nassar

ALABDOU, Léonard Mouti. “Palavra e veneno”. Tradução Regina Porto. In: *Revista Bravo*. São Paulo, ed. D'Ávila, Ano 5, n.49, out., 2001. p. 59.

ALMEIDA, Miguel de. “Raduan Nassar, linguagem da paixão”. In: *Folha de São Paulo*. 31 ago., 1981, p.21.

BAPTISTA, Abel Barros. “A lavoura e a fome”. In: *Coligação de avulsos. Ensaios de crítica literária*. Lisboa: Ed. Cotovia, 2003. p. 235-240.

BECHERUCCI, Bruna. “Poesia – prosa”. In; *Revista Veja*. 04 fev., 1976, p.97-98.

BOURRIER, Any. “Nassar, o paulista que o Brasil quase ignora, é best seller na França”. In: *O Globo*. 25 jul., 1985. p 1.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.2, set.,1996.

CARONE, Modesto. “Melhor romance do ano: *Lavoura Arcaica*”. In; *Jornal da tarde*. 01 jul.,1976. p. 89.

- ____ “Lembrete para a leitura de estranha lavoura de Raduan Nassar”. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1º jul. 1976.
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma”. In: *O olhar. (org.) NOVAES, Aduino*. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 31-61.
- CASTELLO, José. “Atrás da máscara”. In: *Inventário das cinzas*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 173-188.
- CICCACIO, Ana Maria. “Dúvida, a matéria prima de Nassar”. In: *Estado de São Paulo*, 27 fev., 1981.
- COIMBRA, Rosicley Andrade. “*Lavoura Arcaica* e a literatura brasileira dos anos 1970: uma nova perspectiva”. In; *Revista Literatura e autoritarismo*. UFSM, Pelotas. n. 17. Jan a jun. 2011. Disponível em <w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num17/art_03.php> Acesso em 25 jul., 2016.
- COSTA, Mirian Paglia. Fel na boca. In: *Revista Veja*, São Paulo, 10 out., 1984, p.97.
- DA LUZ & AMORIM, Miguel. “Tempo, tempo, tempo, anarcaico (Heteroní(o)mias: lapso leitura II (extractos))”. In: *Lavoura Arcaica*, Editora Relógio D’Água, Lisboa, 1999. Apresentação do livro.
- DELMASCHIO, Andréia. “O phármakon e a reversibilidade dos opostos em Um copo de cólera, de Raduan Nassar”. In: *Em torno de Jacques Derrida. (org.) Nascimento, Evando, Glenadel, Paula*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DELEUZE, Giles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução Ruth Jofilly e Edmundo Fernandes Dias Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DUCLÓS, Nei. “Ruínas do discurso”. In: *Revista Senhor*, São Paulo, n. 187, 17 out., 1984. p.76.
- ESTADO DE SÃO PAULO. “Raduan Nassar”. São Paulo, 02, fev.,1984. p. 40-41.

- FERRAZ, Geraldo. "De uma 'Lavoura arcaica'". In: *A tribuna*: Santos, 21 mar. 1976.
- FERREIRA, Alcione Soares. "Ao vencedor, o arroz e as cebolas". In: *O Globo*: Rio de Janeiro. 1985.
- FILHO, Mário Sabino. (entrev.). "Sou o jararaca". In: *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 30 jul., p. 9-13, 1997.
- FOLHA DE SÃO PAULO. "Um copo de cólera é o livro mais vendido de Nassar". In: *Caderno Indifolha*: São Paulo, 18 mar., 1989.
- FREITAS, Almir. A volta do filho trágico. In: *Revista Bravo*. São Paulo: ed. D'Ávila, Ano 5, n.49, out., 2001. p. 52-55.
- GAMA, Rinaldo. "Silêncio ruidoso". In: *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 29 mar., 1989, p. 118-119.
- JABOR, Arnaldo. (entrev.) "Nassar relança 'Um copo de cólera'". In: *Folha de São Paulo*. 19 abril, 1992. p. 5.
- JORNAL DO BRASIL. "Raduan e a crítica". *Ideias*. In: Rio de Janeiro, 1989. p. 8-9.
- LAUB, Michel. "A lírica do excesso". In: *Revista Bravo*. São Paulo: Ed. D'Ávila, Ano 5, n.49, out., 2001. p. 56-60.
- LEMOS, Maria José Cardoso. "Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre a tradição e (pós) moderno". In: *Revista Estudos sociedade e agricultura*, 20 abr. 2003. p. 81-112
- LUCAS, Fábio. "O estatuto amoroso em *Silêncio para 4* e *Um copo de cólera*". In: *Boletim informativo*, São Paulo: USP, ano 9, n.11, jan./jul., 1983.
- LIMA, Alceu Amoroso. "Romances". In: *Jornal do Brasil*. Caderno ideias, Rio de Janeiro, 1976.

- MARQUES, Ivan. "A geometria barroca do destino". In: *Revista Cult*. Lemos editorial, n. 52, nov., p. 38-41, 2001.
- MASSI, Augusto & FILHO, Mário Sabino. (Entrev.) "A paixão pela literatura". In: *Folha de São Paulo*, Folhetim, 16 dez., p. 9-10, 1984.
- MATOS, Olgária Chain Feres. "Reflexões acerca da cólera: sobre uma novela de Raduan Nassar". In: *Pulsional: Boletim de novidades São Paulo*, Ano VII, n.63, ed. Escuta, jul., p. 48-52, 1994.
- MARRA, Heloísa. "O dilúvio num golpe só". In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 maio, 1995.
- NASSAR, Raduan. "Rural x Urbano". In: *Folha de São Paulo*. 22 ago., 1999, p.12.
- NUNES, Antônio Manuel. "Erotismo e textualidade: o corte do leitor e da crítica". In: *Travessia*, Florianópolis, 1º sem, 1991.
- ORSINI, Elizabeth. "Raduan Nassar". In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jun., 1989.
- QUEIROZ, Vera. "Hilda Hilst e o cânone". In: *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.
- REVISTA VEJA. "*Lavoura Arcaica*". 22, mar., 1989, p. 101.
- RODRIGUES, Carla. "Antígona: lei do singular, lei no singular". In: *Revista Sapere Aude*, Belo Horizonte, v.3. n. 5, p. 32-54, 2012.
- SANCHES, Miguel. "O escritor de mãos ásperas". In: *Jornal de Poesia*. Gazeta do Povo, Paraná, 14 jul., 1997.
- SANT'ANNA, Marco Antônio D. *O gênero da parábola*. São Paulo: UNESP, 2010.
- STEEN, Edla Van. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, v.2, 1983.

- TARDIVO, Renato Cury. "Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho: a concepção da palavra em imagem". In: *Revista Visualidades*, Goiânia v.9 n.1, jan-jun., p. 149-163, 2011.
- TEDESCHI, Losandro Antonio. "Gênero: uma palavra para desconstruir sentido e construir sentidos políticos" In: *Revista Ártemis*, vol. 6, jun. 2007.
- TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, São Paulo: Annablume, 2002.
- WERNECK, Humberto. "O estranho exílio de Raduan Nassar". In: *Jornal do Brasil*. Ideias, 18 mar., p. 8-9, 1989.
- VELLOSO, Beatriz. "Cineasta estreia o longa com livro de Nassar". In: *Estado de São Paulo*, 13 nov.1997.
- ZILLY, Berthold. "*Lavoura Arcaica* - Lavoura Poética - Lavoura tradutória: historicidade e transculturalidade da obra prima de Raduan Nassar". In: *Matraga*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, nº 17, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Editora Caetés, p. 119- 140, 2005.

Dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre Lavoura Arcaica

- ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra*. Dissertação. Mestrado em Letras. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1999.
- COIMBRA, Rosicley Andrade. *Do arcaico ao moderno: Tradição e (des)continuidade em Lavoura Arcaica*. Mestrado em Letras. Dourados. Universidade Federal da Grande Dourados. MS, 2008.

- DANTAS, Maria Flávia Drummond. *Raduan Nassar e a escrita do silêncio*. Dissertação. Mestrado em Letras. Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais. 2001.
- DELMASCHIO Andréia Penha. *Entre o palco e o porão: uma leitura de um copo de cólera, de Raduan Nassar*. Tese. Vitória, Universidade Federal de Espírito Santo, 2000.
- MENEZES, Leonardo Gonçalves de. *Exegese dos contrários: uma leitura de Lavoura arcaica*. Dissertação. Mestrado em Letras. Brasília. Universidade Nacional de Brasília. 2009.
- LIMA, José Augusto Pacheco de. “*Lavoura Arcaica: diálogos entre literatura e cinema e interfaces*”. Dissertação. Mestrado em Comunicação e Letras. Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.
- OLIVEIRA, Paulo César de. *Entre o minuto e o milênio*. Dissertação. Mestrado em Poética. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- SANTOS, Maurício Reimberg dos. *A exasperação da forma*. Estudo sobre Lavoura Arcaica de Raduan Nassar. Dissertação. Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade do Estado de São Paulo, 2013.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Os lugares do sujeito em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação. Mestrado em Letras. Estudos literários, FALE/Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.
- SILVA, Regina Céli Alves da. *Raduan Nassar do novo na tra(d)ição textual*. Dissertação. Mestrado Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

SOUZA, Jacqueline Ribeiro de. *A voz do corpo e do silêncio*. Dissertação. Mestrado. Universidade Estadual de Montes Claros, 2012.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *As obrigações da ordem e os chamados de desejo: a transgressão na obra de Raduan Nassar*. Dissertação. Mestrado em Letras. Londrina, Universidade Estadual de Londrina, UEL, 2007.

Endereços eletrônicos

ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Em nome do pai*. *Usina das Letras*. 07 dez., 2000. Disponível em: <www.usinadeletras.com.br/exibelotextoautor.php?user+almeida> Acesso em: 13 março de 2014.

BAPTISTA, Abel Barros. *A lavoura e a fome*. *Cartaz*. *Expresso*, nº. 1409. 23 out., 1999. Disponível em: <<http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1408/c341.asp?ls>> Acesso em: 13 março de 2014

BORGES, Antônio Fernando. *2001: a odisseia da estupidez*. *Dicta & Contradicta*, 22 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://www.dicta&contradicta>> Acesso em: 14 março de 2014.

CEIA, Carlos et al. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 20 outubro de 2014.

COMODO, Roberto. *Silêncio Eloquente*. *Livros*. *Revista Isto é*, 9 julho, 1997. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe/cultura/144930.htm>>

CUNHA, Martim Vasques da. *Lavoura Macabra*. *O indivíduo*. Ano 05, nº. 412, 30 agosto. 2002. Disponível em: <www.dicta.com.br/lavoura-macabra> Acesso em setembro de 2011.

DICIONÁRIO. MICHAELIS. *Moderno dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2008. Disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=lavrar>> Acesso em: 27 junho de 2015.

FENSKE, Elfi Kürten. *Fortuna crítica de Raduan Nassar*. Templo cultural Delfos. Ano IV, 2014. Disponível em: <www.elfikurten.com.br> Acesso em: 14 março de 2014.

GRANJA, Sergio. *Estrangeiro de si mesmo em Lavoura Arcaica*. 02 dez., 2008. Disponível em <<http://laurocampos.org.br/2008/12/o-estrangeiro-de-si-mesmo-em-lavoura-arcaica/>> Acesso em: 19 maio de 2015.

GONÇALVES, João Carlos. *Poeta da vida. Poeta das palavras. Colunistas*. Literatura. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em: <<http://www.anhembi.br/portal/canais/colunas/literatura/coluna34/>> Acesso em agosto de 2001.

ITAU CULTURAL CONEXÕES. *Raduan Nassar ganha edição mexicana*. 2014. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/noticias/raduan-nassar-ganha-edicao-mexicana/>> Acesso em: 16 abril de 2014.

LEMOS, Maria José Cardoso. *Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade*. *Revista Sociedade Agricultura*, n. 20, abril 2003. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm>>. Acesso em: 01 maio de 2015.

MESQUITA, Ana Carolina. *Narrativa Mítica cavouca a casca do sentimento*. *Arquivo órbita*. 30 nov., 2001. Literatura. Disponível em: <http://somalivre.globo.com/mediaibox/templates/template_generic.asp?conteudo=4022> Acesso em: 01 maio 2015.

MOTA, Sonia Borges Vieira da. *A Gramatologia, uma ruptura nos estudos sobre a escrita: a Disruption on Written Language Studies*. DELTA, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 291-313, Aug. 1997. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501997000200006&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 15 maio de 2015.

RIVISTA SAGARANA. *Due arrivi. Un calice di collera* Tradução Alessandra Vannucci. n.º. 06. 2001. Disponível em: <<http://www.sagarana.net/rivista/numero6/index.html.1>> Acesso em: dezembro de 2001.

REVISTA PERCURSO. *Literatura e psicanálise: a poética de Raduan Nassar*, nº 47, ano XXIII, dez., 2011. Disponível em: <http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=acervo&id_edicao=47> Acesso em: 08 fevereiro de 2016.

SÁ, Luis Fernando. (entrev.) *Conversando sobre Derrida e a leitura*. In: *A tela e o texto*. n. 2, Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 1-11. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/evando.htm>> Acesso em: 06 abril de 2015.

SANCHES NETO, Miguel. *Escritor de mãos ásperas*. *Jornal de Poesia*. Gazeta do Povo, 14 jul. 1997, Paraná. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/msanches09.html>> Acesso 13 março de. 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Marilene e Raduan*. *A Notícia - Opinião*, Joinville, Disponível em: <<http://www.an.com.br/2000/mai/16/0opi.htm>> Acesso em: 16 maio de 2000.

VINICIUS, Marcelo. *O mundo vê florescer uma geração de autores de fato marcantes*. Magazine Obvious. Artes e ideias. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/marcelo_vinicius/2013/02/o-mundo-ve-florescer-uma-geracao-de-autores-de-fato_marcantes.html#ixzz42tBnEExb> Acesso em: 10 fevereiro de 2016.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *O Percurso Inicial da Revolta em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Volume 11, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>> Acesso em: 30 setembro de 2014.

XAVIER, Ismail. *A geometria barroca de um destino*. nº 36, 2011. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70892> Acesso em: 17 fevereiro de 2016.

Vídeos

QUE OS TEUS OLHOS SEJAM ATENDIDOS. Luiz Fernando Carvalho. BRA, 70 min, Cor, coprodução GNT, Vídeo Filmes e Bang. 1998. Disponível em<<https://www.youtube.com/watch?v=fftSO6x12c>>. Acesso em junho 2015.

RADUAN NASSAR DECLARA VOTO EM DILMA. You-Tube. Notícias e política. BRA, 1.12 min. Publicado em 25 out. Licença de atribuição Creative Commons. 2014. Disponível em<https://www.youtube.com/t/creative_commons>. Acesso em 20 maio de 2015.