



Ana Cecília Oliveira Moura

A semente do desatino: o germe da transgressão em
Lavoura arcaica

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Eliana Lúcia Madureira Yunes

Rio de Janeiro
Abril de 2017



ANA CECILIA OLIVEIRA MOURA

**A semente do desatino: o germe da
transgressão em *Lavoura arcaica***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Terezinha Mendonça Estarque

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de abril de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Ana Cecília Oliveira Moura

Graduada em Letras, habilitação Português-Literaturas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2003 e graduada em Psicologia pela Universidade Estácio de Sá em 2010. Especialista em Psicossomática Contemporânea pela Universidade Gama Filho em 2010, ano em que inicia a atuação clínica. Sua pesquisa tem como enfoque a interlocução entre psicanálise e literatura.

Ficha Catalográfica

Moura, Ana Cecília Oliveira

A semente do desatino : o germe da transgressão em Lavoura arcaica / Ana Cecília Oliveira Moura ; orientadora: Eliana Lúcia Madureira Yunes. – 2017.

103 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Lavoura arcaica. 3. Raduan Nassar. 4. Transgressão. 5. Excesso. 6. Erotismo. I. Yunes, Eliana Lúcia Madureira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Luciano

Agradecimentos

À minha orientadora Profa. Eliana Yunes, pelo acolhimento e pela escuta atenta e generosa.

À Lygia, meu projeto mais bonito.

A Luciano Nogueira Neto, por me ensinar que, tantas vezes, só a transgressão redime.

Ao meu pai por fundar o *galho esquerdo* da família.

À minha mãe e aos meus irmãos, pelo afeto permanentemente renovado.

A Carlos Mario Alvarez, sem o qual este trabalho ainda estaria em devir.

A Renato Tardivo e Maria José Lemos, por partilharem da estima por Raduan e pela valiosa contribuição a esta pesquisa.

A Frederico Coelho, Terezinha Estarque, Godofredo de Oliveira Neto e Miguel Serpa, por gentilmente aceitarem o convite para avaliar este trabalho.

Aos colegas da PUC Marina, Francisco, Janderson e Clarissa, pela cúmplice inquietação nas madrugadas insones.

Às amigas da Formação Freudiana, pela vivacidade dos encontros e sobretudo pela parceria.

À CAPES e à PUC-Rio, em especial ao Departamento de Letras, pelo apoio financeiro que tornou viável a confecção desta dissertação.

Resumo

Moura, Ana Cecília Oliveira; Yunes, Eliana Madureira. **A semente do desatino: o germe da transgressão em *Lavoura arcaica***. Rio de Janeiro, 2017. 103 p. – Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A semente do desatino: o germe da transgressão em Lavoura arcaica consiste em uma análise do romance de Raduan Nassar, tomando o conceito de transgressão como operador de leitura na interface entre literatura e psicanálise. Tem como objetivo aproximar a estrutura narrativa da obra à questão do excesso, presente no *traço barroco* da escrita nassariana e no verbo colérico e disruptivo de André. O romance é perpassado pela ideia de *transbordamento*, encontrando seu ápice no embate entre pai e filho, no incesto e no filicídio; a pesquisa se propõe a investigar essa noção a partir das concepções de gozo em Jacques Lacan e de erotismo em Georges Bataille, além da contribuição teórica de Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, entre outros.

Palavras-chave

Lavoura arcaica; Raduan Nassar; transgressão; excesso; erotismo.

Abstract

Moura, Ana Cecília Oliveira; Yunes, Eliana Madureira (Advisor). **The madness seed: the germ of transgression in Raduan Nassar's *Ancient Tillage***. Rio de Janeiro, 2017. 103 p. – Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The madness seed: the germ of transgression in Raduan Nassar's Ancient Tillage consists of an analysis of Raduan Nassar's romance, considering the concept of transgression as the reading operator at the interface between literature and psychoanalysis. Its object is to link the novel's narrative structure to the subject of the excess, always present at the baroque style of the nassarian writing and at the fiery-tempered and disruptive speech of André. The romance is entangled by the idea of *overflowing*, finding its apex at the shock between father and son, at the incest and at the filicide; the research investigate this notion starting from the concepts of *jouissance* as for Jacques Lacan and erotism as for Georges Bataille, including also the theoretical contribution of Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, amongst others.

Keywords

Ancient Tillage; Raduan Nassar; transgression; excess; erotism.

*(quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus
gemidos?).*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

SUMÁRIO

1. Apresentação	10
2. <i>Uma semente insana: a transgressão</i>	18
3. <i>Era Ana minha fome: o incesto</i>	24
4. <i>A lei se incendiava: o excesso</i>	31
5. <i>Vamos pôr grito neste rito: a linguagem</i>	36
6. <i>Um sopro escuro no porão da memória: o tempo</i>	44
7. <i>Fazer isso aqui virar carne: o filme</i>	51
8. <i>Estamos indo sempre para casa: o filho pródigo</i>	63
9. <i>A clarividência de um presságio escuro: a tragédia</i>	71
10. <i>Perseguindo nos nichos a lascívia dos santos: a ética da transgressão</i>	74
11. <i>Eu berrava e soluçava dentro de mim: a experiência interior</i>	80
12. <i>A comunhão confusa de alegria e tormentos: a festa</i>	88
13. Considerações Finais	95
14. Referências bibliográficas	100

1 Apresentação

Lavoura arcaica, romance escrito em 1975 por Raduan Nassar, conta a saga de André, personagem-narrador que retorna à casa da família após o envolvimento amoroso com sua irmã Ana. É através da memória embaçada pelo vinho-sangue que a história é apresentada, como uma narrativa marcada por digressões e fluxo de consciência. Ao questionar os preceitos morais subjacentes ao discurso do pai, André encontrará a saída da ordem imposta e do afeto esmagador de sua mãe pela via do incesto e consequente fuga da fazenda. Percorrendo um labirinto mnêmico, somos guiados à história desta família de origem libanesa, que tem no trabalho, na recusa das paixões e na retidão de caráter suas marcas mais profundas.

Atravessar um livro como *Lavoura arcaica* não é uma tarefa simples. Pressupõe caminhar em um terreno movediço, despindo-se de convicções adquiridas e tendo como única garantia o fato de que não se sai incólume desta empreitada. Atingidos pela força da prosa nassariana — moldura barroca dos excessos, dos oxímoros e dos fantasmas familiares —, testemunhamos uma literatura que não faz concessão ao trivial.

Tampouco comum é a trajetória literária de seu autor. Há mais de 30 anos Raduan Nassar anunciou publicamente que abandonaria a literatura para se dedicar à produção rural. Havia escrito apenas dois livros — *Lavoura arcaica* em 1975 e *Um copo de cólera*, em 1978. Além dessas obras, houve a publicação da reunião de contos do autor, em 1994, *Menina a caminho*, e a compilação de seus escritos, a *Obra Completa*, em 2016. Este volume traz uma extensa fortuna crítica, além dos contos “O Velho”, antes disponível apenas em francês, o inédito “Monsenhores” e um ensaio, “A corrente do esforço humano”, publicado na Alemanha em 1987. Raduan teve sua obra traduzida para dez idiomas,

foi semifinalista do *Man Booker International* em 2016 pela versão em inglês de *Um Copo de Cólera* e ganhou diversos prêmios, entre eles o Prêmio Camões, também em 2016. A parca produção literária contrasta com a elogiosa receptividade por parte da crítica especializada, que considera seus livros “verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira”,¹ situando Nassar no *hall* de escritores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

À reclusão do escritor paulista soma-se a marca da ruptura presente em sua narrativa. *Lavoura arcaica* é um romance talhado sob o jorro convulsivo do verbo nassariano, e as relações afetivas de suas personagens revestem-se de passionalidade e violência, evidenciando a insurgência da desordem contra o autoritarismo. Seu peculiar estilo narrativo torna vãs as tentativas de filiação dentro da historiografia literária brasileira, o que levou a autora Sabrina Sedlmayer a considerá-lo um palimpsesto, dado o mosaico de referências presente em sua obra:

Como a *Bíblia*, *Lavoura Arcaica* é um palimpsesto. Encontramos, nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras. Em alguns momentos reconhecemos versos inteiros, principalmente dos poetas nacionais que tinham como proposta “restaurar a poesia em Cristo”, como, por exemplo, Jorge de Lima e Murilo Mendes; em outras passagens são os Evangelhos que inundam a narrativa e que, misturados a contos árabes, tais os de *As Mil e uma Noites*, compartilham entre si a tarefa de falar de um real indizível.²

O conflito encenado em *Lavoura arcaica* alude ao jogo entre luz e sombra, interdito e violação. Falar do romance implica, assim, invocar o escuro. É necessário não se iludir com a mesa clara das refeições da família, com a “boa luz da infância”. Afinal, “essa claridade que mais tarde passou a me perturbar” é “cheia de febre”, diz o narrador desta saga mediterrânea, lavra de impulso e transgressão. O filho *tresmalhado* que recobre os olhos convulsos com um pano de verônica, “pálpebras de

¹ CADERNOS de Literatura Brasileira, n. 2, p. 5.

² SEDLMAYER, *Ao lado esquerdo do pai*, p. 20.

couro” contra a luz que o queima, estabelece com a lei uma relação de insubmissão.

Tomada em seu uso comum, a noção de transgressão aparece normalmente associada à ideia de infração ou violação à norma, ou atribuída pela *doxa* psicanalítica à estrutura perversa. Em geologia adquire o sentido da água que transborda e excede os limites devido ao aumento do nível do mar. Em todos os casos trata-se de um excesso, contrário à manutenção da ordem. A transgressão promove um despertar de consciência, que Georges Bataille chamará de *experiência soberana*, acessível pela via do excesso. André, sob esta perspectiva, singulariza sua identidade nas malhas do êxtase e da consumação.

Os interditos se referem ao mundo organizado do trabalho, à conservação da vida e ao princípio de *utilidade*, impondo uma ordem à dissipação de energia própria da atividade vital. Os homens afastaram-se da animalidade primeira através do labor, renunciando à violência e à satisfação pulsional em favor da segurança proporcionada pela cultura. Ao abrigo dos interditos, sem os quais a convivência humana estaria em risco, testemunhamos contudo um *quantum* de violência não dissipada pelo processo civilizatório, uma vez que “há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente”.³

Essa violência elementar está presente no domínio do erotismo, encontrando na morte sua razão de ser e levando Bataille a formular a conhecida frase: “[O erotismo] é a aprovação da vida até na morte”. A continuidade proporcionada pelo erotismo só poderia ser experimentada, assim, na radicalidade da morte. Aponta com isso um paradoxo: ainda que a atividade erótica seja uma exuberância da vida, o objeto dessa busca não é estranho à morte. Colocando em jogo seres descontínuos, observamos que entre um e outro há um abismo. Esse abismo, assim como a vertigem provocada por ele e que nos fascina, em certo sentido é mortífero: “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem

³ BATAILLE, *O Erotismo*, p. 63, grifos do autor.

isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”.⁴

Em Bataille, a continuidade aberta por Eros, antes de restituir o homem ao sagrado, termina por conduzi-lo à violência. O erotismo se opõe ao mundo da razão e se manifesta através da agressividade e da transgressão, sendo tributário das condutas soberanas como a morte, a linguagem poética e o êxtase. A escrita de Nassar, como forma de comunicar essa matéria, é fiel à ideia de excesso. O *barroquismo* e a profusão metafórica presentes em *Lavoura arcaica* são da ordem do dispêndio, e se comprazem nessa demasia, nessa improdutividade. Mas sob essa aparente prolixidade repousa uma linguagem carregada de sentidos; o hibridismo entre prosa e poesia, por exemplo, é um trabalho de minúcias.

A razão está ao lado do trabalho, do sentido de utilidade e preservação. “Mas a volúpia zomba do trabalho”, nos diz o filósofo francês. Ela

está tão próxima da dilapidação ruinosa que chamamos de “pequena morte” o momento de seu paroxismo. (...). Nossa única felicidade verdadeira é gastar em vão, como se uma chaga se abrisse em nós: queremos sempre estar seguros da inutilidade, por vezes do caráter ruinoso de nossa despesa. Queremos nos sentir o mais longe possível do mundo em que o aumento dos recursos é a regra. Queremos um mundo *invertido*, queremos o mundo *do avesso*.⁵

Esse mundo do avesso a que se refere Bataille é o espaço do erotismo, animado por uma energia excedente; é a *parte maldita* responsável tanto pelo *jorro* discursivo de André quanto pelo silêncio de Ana. O adolescente responde com violência à negação de seu afeto, oferecendo para a irmã o “alimento denso do seu avesso”, e para o pai a inadaptação ao enquadre familiar. Tomado de fúria, lamenta sua sorte vociferando maldições:

⁴ BATAILLE, *O Erotismo*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 197, *grifos do autor*.

Vou cultivar o meu olhar, plantar nele uma semente que não germina, será uma terra que não fecunda (...); não reprimirei o canto dos lábios se a peste dizimar nossos rebanhos, e nem se as pragas devorarem as plantações, vou cruzar os braços quando todos se agitam ao meu redor, dar as costas aos que me pedem por socorro, cobrindo os olhos para não ver suas chagas, tapando as orelhas para não ouvir seus gritos, vou dar de ombros se um dia a casa tomba: não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia (p. 137).⁶

O contento de André é a aliança com Ana, o lugar à mesa da família. Os afetos por que os irmãos são atravessados diferenciam-se em sua manifestação, mas não em intensidade. Ana se refugia em silêncio, enquanto André encena no corpo a angústia do amor interdito. Ele baba, se contorce, se masturba.

“Era uma vez um faminto”, entoa o pai em seu sermão-prece, ignorando que o filho também tem fome: “acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo o que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome” (p. 159). Ao irmão Pedro, a confissão: “Era Ana a minha fome” (p. 107). No lugar do pão, da terra e da paciência, o fermento da revolta. Confinado nas divisas da fazenda, André, este filho pródigo às avessas, acredita que a consumação do amor da irmã restituiria o mundo da ordem de onde se via exilado. Aspirando à continuidade advinda da união dos corpos, viola o interdito do incesto instaurando a tragédia na família.

Para Michel Foucault o interdito e a transgressão, antes de operarem em oposição, “devem um ao outro a densidade de seu ser”.⁷ Esse jogo de aparente dissimetria está presente no romance, em especial na relação entre André e seu pai, e remete à aproximação estabelecida por Bataille “entre a cólera, que a reflexão prolongada sufoca, e a

⁶ Quando houver apenas a citação da(s) página(s) entre parênteses, tratar-se-á da 3ª. ed. rev. pelo autor (Companhia das Letras, 1989) da obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar.

⁷ FOUCAULT, “Prefácio à transgressão”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 32.

sabedoria, sem a qual a cólera é vã”.⁸ Coexistindo, mas não sem tensões, a sabedoria do pai e a cólera do filho formam a matéria dessa lavoura. Não seria ousado afirmar que há lucidez no verbo revoltado de André, assim como paixão no discurso do pai.

A psicanálise pode ser tomada como uma práxis transgressiva, uma vez que mobiliza as fixações da memória e dos afetos em direção a novas formas de o sujeito estar e agir no mundo. Sob esse aspecto, assume um caráter subversivo, ao propiciar o acesso ao inconsciente pela via do que escapa à censura do analisante – atos falhos, chistes, sonhos. Também a literatura é capaz de subverter a ordem e elevar o pensamento a novas esferas de conhecimento. O poder transgressivo da escrita literária, no entanto, não demite sua fruição estética. *Lavoura arcaica* prima por uma linguagem rigorosa; transgressão e limite *flertam* nessa obra porque, longe de se enquadrar no modelo literário vigente nos anos 70, o romance reflete a vida humana em suas vicissitudes – por vezes trágicas e febris. O próprio Nassar, em entrevista, reflete sobre a questão do desajuste e do extravio suscitada pela leitura de seu livro:

Se o *Lavoura* passa a ideia de que a vida humana é uma danação sem fim, nesse caso a narrativa não é de se jogar fora. Só que essa danação poderia acontecer no âmbito de uma família patriarcal, em crise ou não. (...) nenhum grupo, familiar ou social, se organiza sem valores; como de resto, não há valores que não gerem excluídos. Na brecha larga desse desajuste é que o capeta deita e rola.⁹

Nada é negativo na transgressão; devemos, segundo Foucault, libertar sua existência das afinidades com a ética, do que é animado pela potência do negativo. Ela é “o avesso solar da denegação satânica; tem uma ligação com o divino”.¹⁰ Tal afirmação encontra forte ressonância em *Lavoura*, quando tomamos a angústia da personagem André – o filho *torto* e *epilético* que tinha, “de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo” – especialmente no embate entre o sagrado e o profano. Se

⁸ BATAILLE, *A literatura e o mal*, p. 136.

⁹ CADERNOS de Literatura Brasileira, n. 2, p. 29.

¹⁰ FOUCAULT, “Prefácio à transgressão”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 34.

resistirmos ao impulso de atribuir um caráter maniqueísta ao romance, veremos que a “febre demoníaca” que acomete André tem suas raízes no sagrado; que a invocação de humildade feita por seu pai é coercitiva; que o excesso de afeto de sua mãe carrega traços perversos.¹¹

Valendo-se do diálogo com a *Parábola do filho pródigo* e tecendo de forma cíclica uma rede de metáforas judaico-cristãs, o autor reconstrói, sob a forma de uma prosa lírica, o mito do “eterno retorno” às origens, presente no ciclo “terra-trigo-pão-mesa-família-terra” e na ideia de que “o gado sempre vai ao poço”. Dessa forma, Nassar transgride o discurso romanesco tradicional lançando mão de um vocabulário litúrgico para dar conta de uma variedade de interditos: incesto, assassinato do pai da horda primitiva, sexualidade latente. Os ecos bíblicos do discurso paterno são sobrepujados pela emergência do desejo de André. A mítica herança familiar, encerrada nas divisas da lavoura e por ele questionada, tomba ante o trágico envolvimento entre os irmãos e a consequente fuga empreendida pelo adolescente. Aprendemos com o romance, no entanto, que “estamos indo sempre para casa”; o “filho desgarrado” retorna, enfim, a um lar devastado.

Este estudo tem como objetivo analisar o aspecto da transgressão no romance, cotejando sua estrutura narrativa à presença dos *índices transgressores* contidos na obra: incesto, filicídio, êxtase e violência. Tratando-se de uma concepção ambivalente, ora representando a subversão da ordem, ora o poder de criação, arriscamos questionar: a insurgência de André frente aos ditames paternos – sua transgressão – não responde, na mesma medida, a um processo de subjetivação?

Tentamos mostrar que a passagem do tom prosaico para o tom poético se configura numa transgressão da linguagem em *Lavoura arcaica*, encontrando ressonância nas experiências limítrofes de André.

¹¹ Usamos o conceito psicanalítico de perversão, qual seja: “ideia de desvio sexual em relação a uma norma (incesto, homossexualidade, pedofilia etc.). Não obstante, o conceito é desprovido de conotações pejorativas sob a acepção freudiana”. In ROUDINESCO & PLON, *Dicionário de Psicanálise*.

Dentre o vasto repertório de elementos *transgressores* presentes no romance, trabalhamos a oposição entre o sagrado e o profano, o questionamento da ordem patriarcal e a contestação do enquadre sociofamiliar. Analisamos, ainda, sob a ótica literária, o dialogismo poético e o processo rítmico presentes na escrita de Nassar, além do fluxo de consciência como explosão discursiva presente tanto nos monólogos quanto nos duelos verbais entre as personagens.

A festa oferecida pela volta do filho pródigo encerrará a elipse temporal da narrativa com o sacrifício de Ana e o tombamento simbólico do pai (enquanto lei). Cumprida a sina, “que o gado sempre vai ao poço”, é com “olhos amenos” que devemos nos despedir desta novela trágica. Em memória ao pai, e também aos nossos anseios arcaicos, pulsões há tanto abandonadas em nome da cultura, essa história se dirige.

Por fim, cabe ressaltar que esta leitura não visa encerrar a discussão proposta, mas sim contribuir com um novo olhar acerca do romance *Lavoura arcaica* e suas intersecções com a psicanálise e a filosofia no que diz respeito à transgressão. Dessa forma, pretendemos abordar alguns aspectos que tornam o encontro com o romance uma experiência de arrebatamento frente a sua densidade temática e narrativa, entrevendo a “colheita” de novas possibilidades de leitura.

2

Uma semente insana: a transgressão

*Ponham-me grilhetas só para eu as partir!
Só para eu as partir com os dentes, e que os dentes sangrem
Gozo masoquista, espasmódico a sangue, da vida!*

Álvaro de Campos

A transgressão é uma noção rarefeita, cujo campo semântico alude à ideia de violação e interdição. Sua noção é central para o entendimento das relações entre literatura, filosofia e psicanálise, tal como se pretende evidenciar na análise do romance *Lavoura arcaica*.

Nossa investigação em torno desta ideia parte dos princípios que compõem uma *ética da transgressão*, através da contribuição de Sigmund Freud e Jacques Lacan no campo da psicanálise, e de Georges Bataille e Michel Foucault no âmbito da filosofia, dentre outros autores e seus respectivos campos de saber. Intentamos aproximar a concepção de transgressão à teoria lacaniana do gozo, formulada a partir da noção de “pulsão de morte” de Freud, além de explorar o pensamento batailliano acerca do Mal, do erotismo e suas relações com a transgressão.

Trata-se de uma formulação que opera sob a noção de limite. Foucault propõe uma ontologia crítica fundada nessa ideia; em “Prefácio à transgressão”, ensaio de 1963 em que homenageia Georges Bataille, o filósofo reitera a necessidade de trocarmos a visão de oposição pela de complementaridade entre limite e transgressão:

O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser (...). Mas terá o limite uma existência verdadeira fora do gesto que gloriosamente o atravessa e o nega? (...) E a transgressão não se esgota no momento em que transpõe o limite, não permanecendo em nenhum outro lugar a não ser nesse ponto do tempo?¹²

¹² FOUCAULT, “Prefácio à transgressão”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 32.

Limite e transgressão são elementos tributários um do outro. Assim ela funciona: neste estranho cruzamento onde seu gesto rompe o limite, espaço virtual onde se desenrola um jogo de incertezas, ou de “certezas logo invertidas nas quais o pensamento se embaralha por querer apreendê-las”.¹³ André situa-se neste entrelugar, nem dentro nem fora, mas avesso.

As questões lançadas por Foucault apontam para a questão da sexualidade. Nela, limite e transgressão coabitam o mesmo espaço e se dirigem à Ausência, sob a forma de uma linguagem sem Deus. A sexualidade nos aproxima, assim, da ideia do que se poderia chamar de transgressão, evocando seu sentido profanador. Eis a acepção de erotismo para Foucault: uma experiência da sexualidade que liga a ultrapassagem do limite à morte de Deus:

Matar Deus para libertar a existência dessa existência que a limita (...). Matar Deus para conduzi-lo a esse nada que ele é para manifestar sua existência no centro de uma luz que a faz flamejar como uma presença (é o êxtase). Matar Deus para perder a linguagem em uma noite ensurdecedora.¹⁴

A morte de Deus favorece a irrupção da *experiência interior e soberana*, conceito batailleano do qual nos aproximamos para pensar como as noções de continuidade e descontinuidade estão presentes no romance. Porque morremos, somos seres descontínuos, no entanto nos é permitido entrever a continuidade através do êxtase. Tal foi o equívoco de André, almejando realizar a união total com Ana, imbuído da crença em um encontro possível. Face à recusa da irmã, se depara com o vazio, corpo e linguagem tombados ante o real.

Análoga à morte de Deus, a queda do verbo paterno por André engendra o movimento de autoafirmação do filho. Desviando-se da ordem e da obediência e profanando o mundo produtivo do trabalho, o

¹³ FOUCAULT, “Prefácio à transgressão”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 32.

¹⁴ Ibid., p. 31.

adolescente retrata aquilo que excede e transborda, o que no pensamento de Bataille representa o dispêndio, a operação soberana do gasto. Condenados à insuficiência, dada a impossibilidade de abarcar o excedente em nós, somos talhados pela ausência. O encontro entre a exuberância que transborda e a falta que insiste em se inscrever reivindica uma linguagem capaz de abarcar o paradoxo, de abarcar o impossível.

Essa é a linguagem da transgressão. Anulando o ser divino que a tornaria possível, ela se encerra em um “vazio desmesurado”, deixando a nu o sujeito que tenta sustentá-la. Foucault aproxima a linguagem da transgressão à linguagem da filosofia, mas garante que esta fracassa, se cala, passa a gravitar em um espaço silencioso. Aponta com isso o fim do filósofo como forma soberana da linguagem filosófica, situando Bataille como exemplo da fratura desse sujeito filosofante, “esvaziado de si até o vazio absoluto”.¹⁵ Linguagem da noite, “de rochedos” e ruptura, a linguagem da transgressão está, como vimos, intimamente ligada à sexualidade – “É em sua obscura morada que encontramos a ausência de Deus e nossa morte, os limites e sua transgressão”.¹⁶

Pela via da sexualidade o sujeito, agora *órfão* e atravessado por uma experiência interior, percorre um caminho de desmedida, de transgressão e de recusa de antigas soberanias. Isso inclui questionar a própria linguagem. Retomando Foucault, a finalidade de uma linguagem filosófica deveria ser a de colocar em questão e transcender seus próprios limites, desvencilhando-se do sujeito cartesiano. Contudo, ela fracassa no ponto em que triunfa a sexualidade; por estar sujeita a normas e tabus, esta constantemente incita à transgressão e a novas formas de subversão, enquanto o gesto discursivo da filosofia tende à “tagarelice”.

Foucault interessa-se em esvaziar da transgressão seus usuais sentidos dicotômicos, como normal/patológico, razão/desrazão, atentando

¹⁵ FOUCAULT, “Prefácio à transgressão”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 39.

¹⁶ Ibid., p. 45-46.

para sua natureza agonística, de afirmação da diferença. Para ele conta mais o ato transgressor, não o que instaura o corte dentro-fora, limite-ilimitado, mas sim o momento exato em que seu gesto toca a margem, esse espaço de limbo. Já para Lacan o que importa é o atravessamento desta faixa que marca o limite; só através dessa ação somos conduzidos ao gozo. O filósofo e o psicanalista concordam, no entanto, quanto ao traço de ausência que marca a transgressão. Veremos adiante que tanto a busca por *das Ding* – objeto perdido, objeto-falta – quanto a consumação do êxtase concorrem para lançar o sujeito transgressor ao vazio, a um gozo impossível.

A sexualidade moderna, entre cujos representantes se destacam Sade e Freud, passa a ser problematizada pela experiência da transgressão. Seu discurso é um meio privilegiado de verificação desse jogo em devir, o jogo entre limite e transgressão. Para Foucault o movimento de absorver a sexualidade no universo da linguagem faz com que esse jogo se processe incessantemente, já que coloca como Lei limites que a sexualidade não cessa de transgredir:

Assim, na raiz da sexualidade, do seu movimento que nada jamais limita (porque ele é, desde sua origem e em sua totalidade, reencontro constante do limite), (...) e de que somos por ela colocados nos limites de qualquer linguagem possível –, uma experiência singular se configura: a da transgressão. (...) a linguagem está quase inteiramente por nascer onde a transgressão encontrará seu espaço e seu ser iluminado.¹⁷

O erotismo também acena como *locus* da transgressão, animado por uma violência elementar que se manifesta na atividade sexual e na morte. Está ligado à transgressão por seu movimento de dissolução das formas constituídas, por colocar em questão e desordenar a vida descontínua ao máximo, qualidade que o difere da sexualidade animal. Todavia, sublinha Bataille, ainda que o erotismo comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento. O animal é a

¹⁷ FOUCAULT, *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p. 31-32.

expressão do retorno à natureza suscitado pela transgressão do interdito.¹⁸

Cabe aqui uma reaproximação ao texto de Raduan, ao grande artífice transgressor que é André. Torna-se relevante reconhecer seu aspecto *inumano*, mesclado à natureza e à esfera selvagem, que o torna pouco sensível às proibições preconizadas por uma sexualidade “benéfica”. Livre do pudor, André, como um animal erótico, pode experimentar um retorno ao tempo da livre devoração e da “indiferença às imundícies”.¹⁹ A animalidade desconhece interditos.

Não é vão o motivo por que o adolescente se sente *amputado* – na experiência do excesso o corpo ultrapassa a si mesmo, suplantando o limite da razão e fazendo calar o discurso. Esse corpo se conserva marginal e insiste em desafiar uma lógica de unidade. Nassar se utiliza da prosa poética para dar às palavras uma *corporificação* erótica. A comunicação de uma matéria transgressora como *Lavoura arcaica* quedaria contraditória caso seu autor não rompesse com o próprio estilo da mensagem, ou seja, caso se mantivesse fiel à narrativa formal de sua época. Às formas convencionais, Nassar opõe seu atropelo linguístico, de forma a revelar o cataclisma do estado interno de André, subvertendo a linguagem a tal ponto que, do jorro caudaloso, ela passe à fragmentação; do silêncio textual, converta-se em loquacidade discursiva. Raduan executa um trabalho com a linguagem, tornando ela própria personagem de sua obra, enquanto uma fala cuja textura poética traduz a danação existencial. Com efeito, essa linguagem também adquire uma conduta soberana porque está livre de qualquer controle e se submete apenas à experiência, expurgando o verbo que não lhe é próprio.

Ao longo do romance de Nassar, a riqueza expressiva do texto oferece acesso cifrado ao sentido das palavras, às vezes sob impenetrável opacidade. A sutil ironia detectável no último capítulo serve-nos como exemplo desta ambiguidade; ao apropriar-se das palavras do

¹⁸ Cf. BATAILLE, *O Erotismo*, p. 118.

¹⁹ *Ibid.*, p. 293.

pai, supostamente morto, André parece ter assumido o lugar do patriarca na família. É possível que o infortúnio tenha sido o gatilho para que ele finalmente compreendesse os sermões paternos, manifestando-os como seus, em uma surpreendente mudança de posição subjetiva. Ou pode ser que nada disso tenha ocorrido — o desfecho narrativo em aberto lança-nos a uma dúvida viva, à ausência. Não se sabe como o pai foi morto, mas não é improvável a alusão ao assassinato do pai ancestral, o mítico chefe da horda primitiva na ficção freudiana *Totem e Tabu* (1913/1996).

3

Era Ana minha fome: o incesto

De acordo com Freud, houve um tempo em que uma horda primitiva era dominada por um macho que gozava de monopólio sexual absoluto. Tendo direito a todas as fêmeas, frustrava o desejo dos filhos por suas mães e irmãs, impondo sua lei à força. Revoltados com a tirania paterna, os filhos decidem assassinar o déspota por quem nutriam afetos ambivalentes de amor e ódio. A fim de se afirmarem enquanto grupo, devoram o corpo do pai durante um festim totêmico, reconhecendo-se, desta forma, como irmãos de sangue. Em seguida, os filhos puderam perceber que cada um, secretamente, almejava tomar o lugar do pai, o que culminaria numa guerra fratricida. Dessa forma, viram-se obrigados a renunciar mutuamente tanto à satisfação incestuosa quanto à violência para alcançá-la, dando início à exogamia e à passagem do estado de natureza ao estado de direito. Após a matança, nasce o sentimento de culpa dos filhos, que passaram a interditar por si aquilo que o pai os impedia através do uso da força. Erigindo (e adorando) um Totem, conseguem se reconciliar com o pai morto, expurgando o parricídio através da religião totêmica.

Freud atentou para o fato de os povos primitivos (como os aborígenes australianos) estabelecerem para si, com escrupulo e severo rigor, o propósito de evitar relações sexuais incestuosas. As mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus, suas leis básicas, eram não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do sexo oposto de seu clã, o que levou Freud a presumir serem estes os mais antigos e poderosos dos anseios humanos, ponto central dos desejos da infância e o núcleo das neuroses. Longe de considerar o horror ao incesto uma tendência inata, Freud, ao contrário, supõe que tanto sobre o incesto quanto sobre os demais tabus paira uma forte inclinação, visto que aquilo

que a própria natureza proíbe e pune, seria supérfluo para a lei proibir e punir:

as descobertas da psicanálise tornam a hipótese de uma aversão inata à relação sexual incestuosa totalmente insustentável. Demonstram, pelo contrário, que as mais precoces excitações sexuais dos seres humanos muito novos são invariavelmente de caráter incestuoso.²⁰

O parricídio e o incesto, as duas principais ordenanças totêmicas, estão presentes no romance de Nassar como um produto do arcaico, do primitivo, um recorte da batalha entre a satisfação dos mais antigos instintos humanos e a preservação dos interesses da vida social. Freud concebe que a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa, “e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã.”²¹ Nassar lança mão de uma referência alcorânica na epígrafe da segunda parte de *Lavoura arcaica*: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”. Os interditos expressos pelos tabus confrontam-se com o que o psicanalista vienense chamará de “corrente positiva de desejo”, uma vez que alguma coisa que seja proibida com a maior ênfase deve responder a algo que é desejado.

Por trás das proibições Freud sugere haver uma teoria de que sua necessidade responde ao fato de que certas pessoas e coisas encontram-se carregadas de um poder perigoso que pode ser transferido através do contato, como uma infecção:

Qualquer um que tenha violado um tabu torna-se tabu porque possui a perigosa qualidade de tentar os outros a seguir-lhe o exemplo: por que se lhe deve permitir fazer o que é proibido a outros? Assim, ele é verdadeiramente contagioso naquilo em que todo exemplo incentiva a imitação e, por esse motivo, ele próprio deve ser evitado.²²

O perigo reside no risco da imitação, que pode precipitar a dissolução da comunidade. Se a violação não fosse vingada pelos demais

²⁰ FREUD, *Totem e Tabu*, p. 129.

²¹ Ibid., p. 35.

²² FREUD, *Totem e Tabu*, p. 49.

membros, eles estariam autorizados a desejar agir da mesma forma que o transgressor. André é lúcido e consciente acerca do risco de *contágio* que oferece à família: “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 (...).” (p. 108).

O animal totêmico responde simbolicamente pela figura do pai, e seu assassinato incutiu um sentimento de culpa na malta de irmãos da ficção freudiana, fazendo com que o pai morto se tornasse mais forte do que o fora vivo, pois “o que até hoje fora interdito por sua existência real foi doravante proibido pelos próprios filhos”.²³ Essa afirmação lança luz sobre o discurso de André que encerra o romance, composto pelas palavras antes proferidas pelo pai, em sua memória – podemos supor que Iohána fora morto durante o trágico festim. O “procedimento psicológico” responsável pela repetição das proibições transgeracionais por parte dos filhos é chamado por Freud de *obediência adiada*; ironicamente o adolescente que combatia os mandos paternos com veemência adquire o papel de transmissor de suas leis, discorrendo sobre a paciência e sua relação virtuosa com o tempo. Essa nova atitude emocional pode ter decorrido do sentimento de remorso, já que, traçando um paralelo entre o romance e o mito totêmico, “nenhum dos filhos, na realidade, pudera realizar seu desejo original – tomar o lugar do pai. E, como sabemos, o fracasso é muito mais propício a uma reação moral que a satisfação”.²⁴

Aproximando as instituições totêmicas aos sintomas neuróticos, Freud faz crer que a condenação *culposa* a que se submete o neurótico contemporâneo remontaria, naturalmente de forma inconsciente, ao homem selvagem que teria atentado contra o totem-Pai. Lévi-Strauss critica o texto freudiano por considerá-lo inconsistente em sua metodologia, ainda que tenha sido o primeiro teórico a reconhecer sua lógica mítica – considerando o estatuto do mito como o dispositivo que permite explicar o que há de estrutural no homem. O antropólogo francês

²³ FREUD, *Totem e Tabu*, p. 147.

²⁴ Ibid., p. 146.

e o psicanalista partilham um objetivo comum: analisar a proibição do incesto sob a complexa articulação entre a natureza e a cultura, entre o universal e o particular.

Lévi-Strauss reconhece as dificuldades de traçar um lugar para a teoria da interdição do incesto, assinalando o caráter ambíguo que ela adquire, sendo o homem um ser biológico e, ao mesmo tempo, um sujeito social: “A proibição do incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições. De onde provém então? Qual é seu lugar e significação?”.²⁵ Admitindo o “terrível mistério” que cerca essa questão, Lévi-Strauss atenta para o fato de a proibição do incesto ainda hoje guardar o “terror respeitoso” que se liga às coisas sagradas. Na senda das teorias que perscrutem se o rechaço ao incesto nasce de uma repugnância instintiva ou de uma imposição cultural, opta por situá-lo no espaço *entre* essas duas instâncias:

A proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura. Constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à cultura.²⁶

Em consonância à ideia freudiana de que o proibido responde a algo desejado, e à provocação de Bataille, quando este indaga se “o objeto do interdito não foi designado à cobiça em razão do próprio interdito”,²⁷ Lévi-Strauss afirma não existir razão para proibir aquilo que, sem a regra, não correria o risco de ser executado; dessa forma, conclui, “a sociedade só proíbe aquilo que suscita”.²⁸

Considerada uma instituição social, a interdição do incesto aparece sob dois aspectos diferentes – ora como proibição da união sexual entre consanguíneos, ora sob um aspecto social mais amplo, dissociado de

²⁵ LÉVI-STRAUSS, *Estruturas elementares do parentesco*, p. 49.

²⁶ Ibid., p. 62.

²⁷ BATAILLE, *O erotismo*, p. 239.

²⁸ LÉVI-STRAUSS, *Estruturas elementares do parentesco*, p. 56.

qualquer base biológica: a exogamia, que garante a perpetuação da comunidade, a afirmação do coletivo sobre o individual, da organização sobre o arbitrário, do social sobre o natural.

Primeira grande manifestação literária a tratar dos temas do incesto e do parricídio, *Édipo Rei*, peça de Sófocles encenada pela primeira vez em 467 a.C., carrega o fardo de uma maldição familiar. Herói trágico que se descobre assassino do próprio pai e amante de sua mãe, Édipo, tomado de culpa, termina por se infligir o castigo da cegueira perfurando os próprios olhos. Essa marca do herói – a lucidez perante o sofrimento que o atravessa – está presente de forma intertextual na caracterização de André. O adolescente comunga da mesma *hybris* (insolência) que o herói tebano, que parte de casa a fim de evitar a trágica profecia oracular. No entanto a tragédia, por ser dotada de um caráter irreversível, acaba por lançá-los ao infortúnio. A mensagem é clara: transgredir as proibições mais primordiais leva à destruição, à catástrofe.

Freud atribui ao sentimento de culpa um papel decisivo na passagem do mundo animal para o cultural. Localiza sua origem, como vimos, na morte do pai empreendida pelo conluio de irmãos, e no que vem a chamar de complexo de Édipo. *Grosso modo*, este vem a ser a trama que teoriza sobre a constituição subjetiva, fundamental na estruturação da personalidade do sujeito. É experienciado pela criança que, de forma inconsciente e de posse de sentimentos ambivalentes, amorosos e hostis, em relação aos pais, guarda o desejo da morte do rival (progenitor do mesmo sexo que o seu) e desejo sexual pela figura parental de sexo oposto. Esta seria sua manifestação sob a forma simples, ou positiva, tal qual aparece no mito edípico; a forma negativa apresenta-se pelo modo inverso: desejo pelo progenitor do mesmo sexo e aversão pelo de sexo oposto.

A predominância do complexo de Édipo na vida adulta poderia explicar por que André escolhe como objeto de amor a própria irmã, extensão do *galho* materno. No menino, a “ameaça de castração” pelo pai

é determinante para que renuncie ao objeto incestuoso,²⁹ abandonando os desejos edipianos e constituindo, através da identificação com o pai, o núcleo do superego. Esta instância do aparato psíquico, sede da consciência moral, exerce a função de censora em relação ao eu (ou ao ego). O superego é, para Freud, o *herdeiro* do complexo de Édipo, já que representa a internalização das interdições parentais. Para além da influência imediata do pai e da mãe, ele é determinado pelo legado arcaico, vestígios de memória das experiências de gerações anteriores.

A cadeia de inibições dos instintos não pode ser rompida, uma vez que constituem os próprios pilares da civilização. A defesa revigorada contra as transgressões apoia-se no trabalho como instância supressora das pulsões, e na função do pai como garantia dessa repressão – função transferida para Deus e para as instituições:

(...) a instituição da propriedade privada transmissível por herança e a universalização do trabalho deram ao filho uma justificada expectativa do seu próprio prazer sancionado, de acordo com o seu desempenho socialmente útil.³⁰

Herbert Marcuse irá afirmar, com esse trecho, que, longe de oferecer satisfação pessoal, o trabalho é um projeto em prol da cultura, alicerçado sobre a renúncia pulsional. Não há libertação possível: a revolta contra as instituições mantenedoras do desempenho social implica a repetição do crime supremo aventado por Freud. Na ausência de uma predisposição natural para o trabalho, são as pulsões sexuais que fornecem energia para o labor. Podemos concluir que a civilização se defende contra o espectro de um mundo em que Eros está livre.

Tomando *Lavoura arcaica* como estrato do mítico universo primevo construído por Freud, depreendemos em André uma falha na internalização da lei que barra o incesto. A voz apologística da prudência e da temperança de Iohána visa à garantia do corpo social, impedindo o desenvolvimento dos germens de violência e descontrole. Aqui, o domínio

²⁹ Cf. LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise*, p. 80.

³⁰ MARCUSE, *Eros e civilização*, p. 81.

do preventivo é o domínio do religioso, contraditoriamente aventado sob coerção violenta, uma vez que desconsidera o diálogo e se encerra em pura imposição das normas e intolerância às diferenças.

4

A lei se incendiava: o excesso

*(...) pois só no teu silêncio úmido, só nesse concerto
esquivo é que reconstituo, por isso molhe os lábios, molhe a
boca, molhe os teus dentes cariados, e a sonda que desce
para o estômago, encha essa bolsa de couro apertada pelo
teu cinto, deixe que o vinho vaze pelos teus poros, só assim
é que se cultua o obsceno (...)*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

Georges Bataille situará o erotismo como a dança entre os polos da transgressão e do interdito. Sua máxima “[O erotismo] é a aprovação da vida até na morte” decorre do dispêndio, de uma vida levada a tal intensidade que não se distingue da morte. Contra a lógica do trabalho, do princípio da utilidade e do acúmulo, defende que a economia da transgressão se funda no gasto improdutivo. Este ponto encontra suporte na teoria lacaniana do gozo — aquilo que escapa à regra da utilidade. O luxo, os jogos, a atividade sexual desviada da finalidade genital, as artes e a poesia são diferentes manifestações do dispêndio improdutivo.³¹ Trata-se de uma energia excedente, uma *parte maldita*; ligada ao excesso, representa a parte da experiência humana tradicionalmente denegrida pela ética de acumulação e pela lógica do trabalho dominante do ocidente.

Para ilustrar sua reflexão, Bataille se detém na análise do *potlatch*, palavra tomada de empréstimo aos índios do noroeste norte-americano, para designar a forma arcaica de escambo identificada pelo sociólogo francês Marcel Mauss,³² e que na língua corrente dos índios de Vancouver significa alimentar, consumir. Em certas sociedades primitivas,

³¹ Cf. BATAILLE, *A parte maldita*, p. 10.

³² Cf. MAUSS, *Ensaio sobre a dádiva*, apud CASTRO, *Textos Básicos de Antropologia*, p. 95.

promovia-se uma troca perdulária de presentes e dotes com a finalidade de humilhar ou desafiar um rival. O *potlatch* aproxima-se do sacrifício religioso porque muitas vezes o desafio se dá por meio de destruições espetaculares de riqueza. Na contramão da economia mercantil clássica, baseada na aquisição de bens, no *potlatch* testemunha-se a destruição e a perda material caracterizadas por um poder: o poder de perder. Adquire um caráter paradoxal por representar, simultaneamente, perda e aquisição; o dom da riqueza empregada nas cerimônias tem sua equivalência em glória e honra.

A dádiva, na proposta maussiana de que a vida é um constante *dar-receber-retribuir*, inclui não só presentes, mas visitas, festas, heranças, amabilidades, um sem número, enfim, de “prestações”. A vida social se resume na circulação de bens e de pessoas, especialmente as mulheres, concebidas como dádivas e parte importante do sistema de permuta. A troca impõe-se como lei de parentesco, organizando a rede de relações matrimoniais por um princípio de reciprocidade. O regime marcado pela troca define-se, dessa forma, pela permutação entre as coletividades, garantindo seu vínculo social. Lévi-Strauss, ainda que de forma distinta de Mauss, também considera a troca uma articuladora da cultura, aproximando-a às modalidades da instituição do casamento. A exogamia, neste sentido, tem a função de garantir a circulação de bens do grupo por excelência, que são as esposas (mulheres adquiridas) e as irmãs e filhas (mulheres cedidas).³³ Recusando que a origem das regras do matrimônio obedeça a uma arbitrariedade qualquer, o antropólogo francês atribui ao sistema de trocas a base fundamental e comum de todas as modalidades da instituição do casamento. Aqui também atua a interdição, já que do casamento exógamo resulta benefícios sociais a partir de um ato de renúncia e da aceitação de uma regra de partilha:

A partir do momento em que proíbo a mim mesmo o uso de uma mulher, que com isso passa a ser disponível para um outro homem, há, em algum

³³ Cf. LÉVI-STRAUSS, *As estruturas elementares do parentesco*, p. 520.

lugar, um homem que renuncia a uma mulher que, por esse fato, torna-se disponível para mim.³⁴

Esse caráter da troca alude à proibição do incesto, dada a presumida liberdade de aspirar a qualquer mulher do grupo social mediante a renúncia das pertencentes ao círculo familiar. A exogamia acena, então, como meio de o grupo se manter enquanto tal, salvaguardando sua perpetuidade e evitando seu fracionamento em grupos antagônicos que colocariam em risco a harmonia estabelecida. A ausência de laços familiares se abre à hostilidade e enfraquece o conjunto social. Aquele que se recusa a dar/perder opõe-se à união, recusa a aliança.

A noção de gasto excedente encontrada no *potlatch* articula-se com o ponto de vista econômico da teoria freudiana, em especial no que se refere à teoria do excesso pulsional. Com efeito, no ensaio “Os instintos e suas vicissitudes” (1915/1996), Freud afirma que a pulsão é resultante de uma pressão constante, que acossa o psiquismo. Trata-se de um excesso de estimulação proveniente do corpo e que visa à satisfação, que ocorre com o escoamento ou diminuição do estímulo. Ao buscar na fisiologia um modelo para sua construção teórica, Freud considera que a maior característica do estímulo endógeno é que dele não se pode escapar. A força da pulsão é constante, demandando uma regulação no psiquismo de forma a oferecer um “destino” a esta pulsão; um trabalho de descarga, escoamento, uma busca por caminhos possíveis para o excesso pulsional.

Tanto em Freud quanto em Bataille, testemunhamos um princípio da perda como característica inerente aos organismos vivos. Para este, a noção de despesa assume um âmbito cosmológico, onde a circulação de energia no universo é pautada pela abundância. A partir da figura do sol, que “dá sem nunca receber”, estabelece que

³⁴ LÉVI-STRAUSS, *As estruturas elementares do parentesco*, p. 91.

o organismo vivo, na situação determinada pelos jogos de energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema (de um organismo, por exemplo); se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, é preciso necessariamente perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico.³⁵

Sendo assim, a energia excedente tende ao vão desperdício dos lucros, ainda que esta dissipação vá contra os juízos que fundamentam uma economia racional. Munido da noção de *potlatch* e sua destruição suntuária de bens, Bataille se apropriará da teoria da dádiva, criticando o paradigma da utilidade clássica e postulando a noção de despesa improdutiva. Este princípio se relaciona com as noções do sagrado, do erotismo e do êxtase, especialmente pelo fato de recusarem alianças com finalidades de conservação. A forma de acumulação encontrada nas sociedades arcaicas tem como objetivo a ascensão moral e social, e não opera segundo o âmbito utilitário.

Aproximar uma investigação econômica da transgressão ao enredo do romance faz-se necessário se levarmos em conta seu excesso discursivo, que aponta para a ideia de transbordamento. No conteúdo, o tom verborrágico de André é da ordem dos extremos, e a fala paterna adquire um caráter grandiloquente e hiperbólico. Na forma, detectamos um labor textual assomado por uma profusão metafórica e um acentuado traço barroco, *locus* de superabundância e desperdício. Severo Sarduy afirma que a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto:

Quanto trabalho perdido!, quanto jogo e desperdício, quanto esforço sem funcionalidade. É o superego do *homo faber*, o ser-para-o-trabalho o que aqui se anuncia impugnando o deleite, a voluptuosidade do ouro, o fausto, o desbordamento, o prazer. Jogo, perda, desperdício e prazer: isto é, erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é

³⁵ BATAILLE, *A parte maldita*, p. 45.

mais do que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, o diálogo “natural” dos corpos.³⁶

Assumindo uma linguagem atravessada por um “dispêndio improdutivo” com acenos barrocos, Raduan termina por criar uma erótica do *logos* rompendo com o nível denotativo e homogêneo da linguagem, como veremos adiante.

³⁶ SARDUY, *Escrito sobre um corpo*, p. 78.

5

Vamos pôr grito neste rito: a linguagem

*Que ele fale em língua transtornada. Mas
não se derruba a língua sem cair.*

Valère Novarina, *O teatro dos ouvidos*

Por esse grito, eu preciso cair.

Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*

Em *Lavoura arcaica*, é o grito (primal) entoado por André que romperá a linearidade do texto a favor de uma escrita descarnada, mosaico de cólera e desejo. Nesse sentido o romance nos fala “de um tempo primeiro, cuja língua evocada é originária, em que o corpo está sempre rebaixado para sua instância pré-linguageira, destituído de simbolização”.³⁷ André regride a um estado primitivo, transformando o romance “numa espécie de escrita-balbucio, próxima à fala, ao corpo, mas próxima a uma fala convulsiva, a uma 'baba pestilenta', como diz o filho pródigo nassariano”.³⁸

Própria da infância, essa dicção errante adquire um papel fundamental no romance, uma vez que Nassar, antes de tentar oferecer um contorno sintático ao *jorro* de palavras delirantes de André, parece levar a língua *a seu fora*,³⁹ respeitando o tempo-emergência de um afeto

³⁷ SELDMAYER, *Ao lado esquerdo do pai*, p. 22.

³⁸ Ibid., p. 22.

³⁹ Sobre a questão de se levar a língua *a seu fora*, Gilles Deleuze fala de um limite que a leva a se tensionar; dessa forma, a “nova” língua e seu limite assintótico não seriam *exteriores* à linguagem, e sim *o seu fora*: “É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime. [...] *Quando a língua está tão tensionada* a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., *a linguagem inteira atinge o limite* que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio.

incontinente. Se é possível apontarmos uma linha estrutural no enredo nassariano, é esta: a sintaxe do grito.⁴⁰

Lavourar a língua como matéria prima (e bruta) do fazer literário, eis a tarefa de Raduan. Interessa aqui investigar o que falta (ou falha), perscrutar o balbucio que aproxima a ausência do verbo à experiência do êxtase. Limite da língua, hiância, silêncio. Ana e sua loquacidade *sem palavras* – é através da dança que a personagem, “varando com a peste no corpo, suspendia em cada boca o grito” (p. 187), não emitindo uma só palavra ao longo de todo o romance. Que pode o verbo ante o trauma, ante a experiência amorosa, ou ante qualquer manifestação de afeto desmedido para o qual não existe representação? Aí reside o valor da escrita nassariana: a capacidade de tecer uma linguagem que amalgama a voz – e sobretudo, o “silêncio carregado de vibrações e ressonâncias” (p. 149) – com a letra.

É sob esse aspecto que somos levados a admitir uma língua menor, que se afasta dos usos representativos. Uma literatura do transe, do delírio, é uma literatura que prescinde de sua funcionalidade comunicativa. É levar, como explica Gilles Deleuze, “a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levá-la a delirar”.⁴¹ Essa língua menor é resultado da primazia da sonoridade sobre seu sentido, neutralizando a literalidade e atualizando o devir de uma nova expressão. Ela implica uma “desterritorialização da boca, da língua e dos dentes”⁴² quando estes se consagram à articulação dos sons, pois são os alimentos que lhes deveriam oferecer territorialidade. Logo, falar e escrever é jejuar, levar “lenta e progressivamente a língua para o deserto”.⁴³ Fazer a língua

[...] fazer a língua gaguejar e ao mesmo tempo levar a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio”. In DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 128, *grifos do autor*.

⁴⁰ “Servir-se da sintaxe para gritar, para dar uma sintaxe ao grito”. In DELEUZE; GUATTARI, *Kafka: para uma literatura menor*, p. 54.

⁴¹ DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p. 9.

⁴² DELEUZE; GUATTARI, *Kafka: para uma literatura menor*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*, p. 54.

operar em modo menor, pressupõe estar na sua própria língua como um estrangeiro:

O que [os grandes escritores] fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação (...). É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste.⁴⁴

É através de uma língua menor que André, o filho epilético, torto, a rês desgarrada da família, vai depurar as palavras do pai pela via do excesso — “e que saliva mais corrosiva a desse verbo!” (p. 94). Estrangeiro em relação aos signos paternos, ele vai se insurgir contra o discurso ordenado que valoriza o trabalho, a terra e o trigo oferecendo, em uma língua convulsionada, o desejo incestuoso, a impaciência e a desordem:

(...) na corrente do meu transe já não contava a sua dor misturada ao respeito pela letra dos antigos, eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!) (...), e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros, e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, (...) (p. 110).

O embate entre pai e filho à mesa quando do retorno de André serve-nos como modelo da diferença entre o modo maior e menor da língua. O primeiro, responsável pela narrativa canônica dos “grandes mestres” e representado no romance pelo discurso paterno, é dotado de um signo linguístico produtor de sentido. O pai teme que o “verbo arenoso” destilado através da “trama canhota” de seu filho contamine a família, levando à ruptura da tradição:

⁴⁴ DELEUZE, op. cit., p. 124-125, *grifos do autor*.

– Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; (...) mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira (p. 167).

O uso menor da língua se configura através do fluxo babélico e lacunar da fala de André – estrangeiro das normas do microcosmo familiar e das tradições que o representam –, admitindo que entre o inteligível e o sensível, ele escolhe operar na ordem do desvio:

– Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo (p. 163-164).

Renata Teixeira irá afirmar que o “gaguejar revolucionário” de André fa-lo-á “abraçar seu destino (‘Maktub’) de estrangeiro, rebelde aos vínculos e às ordens comunitárias”. Aludindo à questão da língua menor, a autora atribuirá a André um “devir-larva verbal, cômico da importância de sua intimidade como elemento de des e re-territorialização de si mesmo; aquele que sabe de seu próprio extravio, de sua condição de estrangeiro”:⁴⁵

Já disse que não acredito na discussão dos meus problemas, estou convencido também de que é muito perigoso quebrar a intimidade, a larva só me parece sábia enquanto se guarda no seu núcleo, e não descubro de onde tira a sua força quando rompe a resistência do casulo; contorce-se com certeza, passa por metamorfoses, e tanto esforço só para expor ao mundo sua fragilidade (p. 164).

A fragilidade de André, ao tropeçar na palavra do pai, expõe um pensamento que se desloca materialmente e grita de dor: “E que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento, ter triturado na mesa imprópria uns fiapos de ossos, tão minguados diante da força poderosa de sua figura à cabeceira” (p. 168). Contra “uns fiapos de

⁴⁵ TEIXEIRA, *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, p. 97.

ossos” do filho, o verbo ossificado do pai. O devir minoritário da língua, prenhe de potência e resistência, esbarra na língua maior e em seus efeitos de saber-poder.

Em uma passagem carregada de lirismo, após a consumação do incesto entre os irmãos, Ana aparece desfalecida – “não tinha verbo naquela palma” (p. 102). E nesse fio de encontro e desencontro da voz, dá-se a experiência da palavra perdida, impronunciável. Cabe ao leitor uma postura de tensa espera, pois o mesmo se vê *solicitado* pelo ritmo narrativo. Capturado pela palavra (muitas vezes, pelo silêncio), o leitor de *Lavoura arcaica* experimenta o que Valère Novarina chama de “uma viagem desgastante”:

A leitura (de um livro que não deveria ter sido) não é mais um percurso de aquisição mas de perda. O leitor vem perder ali alguma coisa, não conhecer nem reconhecer nem adquirir. Ele vem se perder ali, se perder. Perder o sentido. Perder seus sentidos. (...) Ao sair, se é que se sai, não se ouve mais as línguas da mesma maneira.⁴⁶

A experiência de perda dos sentidos remete a “uma lição de vazio”, segundo Novarina. Face ao arrebatamento, o verbo tomba e o que sobra é o ruído com que tecemos uma língua menor, uma língua “de salto”. Sensação semelhante fora experimentada pelo crítico literário José Castello, após a leitura do romance:

Não podia pensar em mais nada: o livro de Raduan Nassar me engoliu. Nunca se é o mesmo homem depois da leitura de um grande livro. (...) Assim lemos um livro: sofrendo do livro. Só assim entramos em um grande romance: como quem é vítima de um sequestro. A leitura se torna uma forma sutil de captura. Não deixa de ser uma prisão. As palavras grudam e retêm. As frases se enroscam como algemas. As vozes tomam conta de nossa mente. Terminei de reler *Lavoura arcaica* e nunca mais me livrarei do que li.⁴⁷

⁴⁶ NOVARINA, *O teatro dos ouvidos*, p. 36.

⁴⁷ “Raduan Nassar, meu raptor”. *A literatura na poltrona* (blog do jornal O Globo).

Não é irrelevante o fato de que o escritor tenha se retirado, em silenciosa reclusão, após produzir apenas dois livros. Castello sugere que Nassar “não suportou ser um grande escritor e desistiu da literatura para criar galinhas”.⁴⁸ A densa escrita nassariana parece ter sucumbido sob seu próprio peso. Em uma das poucas entrevistas concedidas, Nassar já havia confessado: “Escrevo com as vísceras”.⁴⁹ Uma escrita-narcótico que torna vãs as tentativas de escoramento em pontos fixos, uma escrita talhada sob a marca da intempestividade. Estilo que encontra eco na ideia nietzschiana sobre o ofício do escritor; no segundo capítulo de “Considerações Extemporâneas”, o autor alemão afirma que “a história só pode ser suportada por personalidades fortes”. Ser forte, ser “um homem” para Nietzsche, é ser capaz de “examinar as entranhas”,⁵⁰ como faz André ao afundar as mãos no cesto de roupas da fazenda, “para conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja” (p. 43).

Longe de temer a contaminação pela palavra “suja”, Raduan parece antes invocá-la. A experiência do êxtase ou do trauma é uma experiência de vertigem. Da mesma forma que o personagem de seu livro revolve as peças de roupa da família para expor-lhes a mácula, o autor cumpre seu laborar através de um estilo que vai da densidade visceral à resignação ante o produto de sua escrita: o silêncio. Octavio Paz afirma que “a atividade poética nasce do desespero pela impotência da palavra e culmina no reconhecimento da onipotência do silêncio”,⁵¹ silêncio cifrado por um *pressentimento de linguagem*. Segundo ele, a “monstruosidade” da poesia reside mesmo no fato de despojar o homem de seu bem mais

⁴⁸ CASTELLO, *Inventário das Sombras*, p. 175.

⁴⁹ JABOR, *Nassar relança Um copo de cólera*. Ilustrada, p. 9.

⁵⁰ NIETZSCHE, *Obras Incompletas*, p. 279.

⁵¹ PAZ, *O arco e a lira*, p. 314.

precioso, a linguagem, e oferecer-lhe em troca um “sonoro balbucio ininteligível”.⁵²

Entre o grito e o calar, entre o significado que é todos os significados e a ausência de significação, o poema se levanta. O que diz esse esguio jorro de palavras? Diz que não diz nada que já não tenham dito o silêncio e a gritaria. E, ao dizê-lo, o ruído e o silêncio cessam. Vitória precária, sempre ameaçada pelas palavras que não dizem nada, pelo silêncio que diz: nada.⁵³

Roland Barthes atenta para o caráter de fatalidade da palavra falada: não se pode corrigir o que foi dito, anular, apagar, como permite a palavra escrita. Na fala, a retificação se dá através do acréscimo de outras palavras ou sonoridades. Essa singular “anulação por acréscimo”, ele nomeará *balbucio*. Sendo uma mensagem duas vezes marcada – por um lado, compreende-se mal, por outro, com esforço, compreende-se apesar de tudo – o balbucio não está na língua nem fora dela. É um ruído de linguagem, uma falha. O escritor francês exemplifica com os murmúrios do prazer: durante a atividade sexual “nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui: o rumor é construído mesmo do gozo plural”.⁵⁴

Enquanto na fala a palavra gozante apenas rumoreja e balbucia, na escrita ela está condenada ao silêncio. Alijada da necessidade de portar o sentido do discurso racional, essa língua que rumoreja estaria livre para compor “uma erótica (no sentido mais amplo do termo), o impulso, ou a descoberta” de uma nova linguagem, de uma “experiência de rumor”.⁵⁵ Existe, para Barthes, um prazer da linguagem que partilha “do mesmo estofo, da mesma seda”⁵⁶ que o prazer erótico. A *face barroca* encontrada em *Lavoura* valida essa afirmação, através de seu fluxo atropelado,

⁵² PAZ, *O arco e a lira*, p. 55.

⁵³ Ibid., p. 315.

⁵⁴ BARTHES, *O rumor da língua*, p. 93.

⁵⁵ Ibid., p. 94-95.

⁵⁶ Ibid., p. 244.

comovente, violento. A erótica nassariana não se reduz à presença do incesto, ela permeia a narrativa através do uso de metáforas exuberantes em uma cadência pulsional. Está presente na sedução de Lula por André e deste pela mãe, no encontro do adolescente com as prostitutas, em sua iniciação sexual com Schuda, na dança diabólica de Ana e na relação fusional de André com a terra.

No início deste capítulo lançamos a pergunta: o que pode uma escrita, uma fala, uma linguagem enfim, diante do irrepresentável? Longe de encerrar a questão, arriscamos – ela pode cair, ela pode calar. Redimida pela queda, a língua, “sempre caindo, sempre batendo sobre um resto”,⁵⁷ longe de seu substrato formal enunciativo, pode apenas balbuciar.

⁵⁷ NOVARINA, *O teatro dos ouvidos*, p. 31.

6

Um sopro escuro no porão da memória: o tempo

*... e não era dia e nem era noite, era um tempo
que se situava a meio topo, era um tempo que se
dissolvia entre cão e lobo...*

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

Dividido em duas partes, “A Partida” e “O Retorno”, o livro tece de forma cíclica o percurso da memória, levando o leitor a uma viagem espaço-temporal, da infância na fazenda à irrupção da tragédia na festa em homenagem à volta do filho pródigo. Memória líquida, memória escusa: “o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória” (p. 97).

A fim de contextualizar o período em que o romance foi gerado, torna-se importante atentar para a ebulição política da época. Vivia o país imerso em uma ditadura militar desde 1964, que negava os direitos humanos e civis e lançava mão de pesada censura em relação à mídia. Ainda que a produção nassariana não represente especificamente uma crítica social, é inegável seu caráter provocativo ao traçar um paralelo entre a estrutura patriarcal e autárquica do romance com o autoritarismo vigente à época, como salienta Perrone-Moisés:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene.⁵⁸

⁵⁸ PERRONE-MOISÉS, *Da cólera ao silêncio*, p. 69.

Desviando-se da produção engajada dos anos 70-80, de seus cenários urbanos e tecnológicos e de uma linguagem fragmentada, Raduan surge com gestos barrocos e faz do lirismo instrumento do seu lavourar textual. Um rápido olhar sobre a estrutura familiar do romance permite associar a fazenda a um virtual laboratório político-cultural. “Amor, trabalho, tempo” (p. 181) – ciclo afetivo, mas paradoxalmente imposto sob o regime coercitivo da letra do pai, pois “se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever” (p. 21).

Nassar figura com justiça no grupo de escritores considerados contemporâneos, e apresenta-se em consonância com a ideia de anacronismo proposta pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, quando este afirma que:

Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁵⁹

Agamben traça ainda um inesperado paralelo entre o arcaísmo e a contemporaneidade. Para o autor, esta assinala o presente – onde se manifesta – como arcaico, “e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”.⁶⁰ Cotejando a afirmação à saga proposta por Raduan, vemos que o romance atualiza no mesmo cenário espaço-temporal tanto o mundo arcaico quanto o universo urdido das subjetividades contemporâneas. A narração é submetida às incursões na memória de André, que também se encontra contaminada por sua *hybris*, não obedecendo a linearidades e manifestando-se de forma caótica e digressiva. O processo de rememoração de André, ironicamente oferecido em memória ao pai, efetua um movimento em espiral, intercalando infância e adolescência, passado e presente. As reminiscências de André

⁵⁹ AGAMBEN, *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, p. 58-59.

⁶⁰ Ibid., p. 69.

sugerem um *atropelo* justificado pela não submissão ao tempo, aqui equivalente ao destino, à ordem patriarcal, à espectral figura do avô e à tradição por ela representada.

A narrativa de Nassar aponta para um universo primitivo, mítico, revelando os aspectos com que essa sociedade retratada pelo microcosmo familiar se estrutura. Mircea Eliade considera o mito um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo,⁶¹ uma narrativa sobre a origem do mundo. A psicanálise remete à questão mitológica uma vez que a concepção do mito está presente como alegoria para se pensar a gênese do psiquismo ou remeter a uma anterioridade radical. Freud supõe uma preexistência da cultura que se manifesta na história do sujeito como uma herança mítica, a cujos preceitos ele se submete de forma inconsciente. O conceito de complexo de Édipo, o pai original da horda primitiva, a teoria das pulsões e a fantasia de castração são exemplos de concepções baseadas na ideia de um tempo mítico que fala das origens, e que, como tentamos demonstrar, perpassam o enredo de *Lavoura arcaica*.

Pela escolha em entremear, atualizando-o, o tempo da infância ao discurso do adolescente André, não seria ousada a sugestão de atemporalidade na voz narrativa do romance. Tomando emprestado o conceito da psicanálise, o tempo que Freud definiu como sendo o do inconsciente é o *Nachträglichkeit*, o *a posteriori*. Através da dissimetria entre um antes e um depois, o próprio sujeito “criaria” seu tempo:

Os processos do sistema inconsciente são intemporais; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema consciente.⁶²

Na psicanálise, o tempo se revela relativo e sensível à experiência. As formações do inconsciente – sonhos, atos falhos, sintomas – fornecem acesso cifrado a essa intemporalidade. O filósofo francês Jacques

⁶¹ Cf. ELIADE, *O sagrado e o profano*, p. 84.

⁶² FREUD, Sigmund. *O inconsciente*, p. 192.

Rancière aborda o caráter póster do tempo como fenômeno peculiar à nossa época, quando afirma que

a ideia empírica do tempo como uma sucessão de momentos foi substituída pela ideia do tempo como um conjunto de possibilidades. (...) O tempo em que vivemos pode, assim, ser referido como o tempo que vem após o fim, um tempo “pós”.⁶³

É exatamente a esse tempo “pós” que o romance alude, ainda que sob uma sutil ambiguidade. Conquanto evoque o arcaísmo como resgate da memória ontológica do homem, a experiência rememorativa de André aponta desde o início para um horizonte de emancipação. A subversão cronológica em *Lavoura* metaforiza, inclusive, um movimento de ruptura com a ordem habitual e com um estado de coisas. A copresença do passado e do presente termina marcada pela ideia de um porvir trágico, irreversível. André parece intuir isso, já que no momento da morte de Ana apenas cobre o corpo com folhas secas, afastado da cena e em atitude passiva, cômico do destino que “já estava escrito”.

É uma densa colheita de tempo-paradoxo que o leitor dessa lavoura tem de empreender. Uma leitura marcada pelo pêndulo do relógio de parede (cronológica, linear) e pela memória disruptiva e intemporal de André, carregada de afetos e sensações, uma “ciência feita de instantes” (p. 98) – através de *flashbacks* os fragmentos de sua infância são enredados aos eventos recentes. Trata-se sem dúvida de um romance memorialista, mas a memória a que nos referimos é errática, forjada por um narrador *epilético*. O caráter intimista da obra é favorecido pela ampla gama de objetos cotidianos e elementos naturais descritos na narrativa, metaforizados de modo a ratificarem a ideia de afecção: “gamelas ulceradas”, “caneca amassada”, “flor venenosa”, “moringa machucada”, “pedra amorfa”, “visgo peçonhento”, “sopro pestilento”.

⁶³ RANCIÈRE, *Em que tempo vivemos?*, p. 204.

A imagem antitética e cindida do tempo do pai e do filho fornece a alegoria necessária para entender a complexidade da relação entre ambos. O primeiro preconiza a temperança, a paciência, a ordem:

(...) rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não sua ira: o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo (...) (p. 52-53).

O filho respondia com o insurgente tempo do desejo, “porque existe o tempo de aguardar e o temo de ser ágil” (p. 95). André “já tropeçava”:

(...) o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre que 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? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? (p. 97).

Vemos que o tempo é um dos personagens imanentes do romance. A memória obedece à ordem quando sob o discurso do pai e à decomposição sob os desmandos irruptivos de André; uma memória rasurada pela *convulsão*. Iohána parece enterrar suas pulsões sob a égide da tradição, enquanto André se exclui da mesma em favor de seu amor clandestino. É de sacrifício que se trata, como nos aponta Nietzsche:

(...) mas para que tu, indivíduo, estás aí? – isso te pergunto, e, se ninguém te pode dizê-lo, tenta apenas uma vez legitimar o sentido de tua existência como que *a posteriori*, propondo tu a ti mesmo um fim, um alvo, um “para quê”, um alto e nobre “para quê”. Morre por ele – não conheço nenhuma finalidade melhor para a vida do que morrer pelo grandioso e pelo impossível.⁶⁴

⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*, p. 286.

O sacrifício de Ana remete ao rito sacrificial da ovelha; *endemoniada* como o irmão, assume seu lugar como novo membro desgarrado da família ao introduzir na roda sua dança lasciva. O casal de irmãos opta pela morte simbólica do pai totêmico, da ordem, da lei, do interdito. Instauram assim a morte da família e, conseqüentemente, de sua história – “no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história”.⁶⁵

Rancière questiona a homogeneidade do tempo (“há vários tempos em um só tempo”),⁶⁶ apontando, no entanto, o tempo “normal” como o da dominação. Trata-se do tempo do trabalho, do lazer e da educação. Em um exercício intertextual podemos aproximar esse exemplo à imagem do tempo pregado por Iohána à mesa da família, marcado pela “obediência absoluta à soberania incontestável do tempo” (p. 57). Sendo incapaz de se submeter à palavra (e ao tempo) do pai, André acaba por imprimir intempestividade à ordem temporal dominante, em uma espécie de autogoverno:

É isso que quer dizer “consenso”: o monopólio das formas de descrição do perceptível, do imaginável e do factível. No entanto, existem outras formas de temporalidade, formas dissensuais que criam distensões e rupturas naquela temporalidade. (...) É isso que significa emancipação: a prática do dissenso, construir outro tempo no tempo da dominação.⁶⁷

O embate entre pai e filho e suas respectivas temporalidades ganha tons na cena do retorno de André à casa. O austero sermão do pai reveste-se do tom arcaico de seus ancestrais, contestando os motivos que levaram André a fugir de casa. Lançando mão do mesmo vigor exortativo, o filho discorre sobre sua experiência sensível com o tempo, corroborando sua ideia de heterogeneidade:

a realidade não é a mesma para todos, e o senhor não ignora, pai, que sempre gora o ovo que não é galado; o tempo é farto e generoso, mas não

⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*, p. 276.

⁶⁶ RANCIÈRE, *Em que tempo vivemos?*, p. 214.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 215.

devolve a vida aos que não nasceram; aos derrotados de partida, ao fruto peço já na semente, aos arruinados sem terem sido erguidos, não resta outra alternativa: dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo; de minha parte, a única coisa que sei é que todo meio é hostil, desde que negue direito à vida (p. 164-165).

À “anacrônica hipocrisia” (p. 133) a que se via submetido, o narrador-personagem de *Lavoura arcaica* respondia com uma “desordem anarquista, erigida pelo corpo e pela paixão”.⁶⁸ Esvaziado de sua seiva vital, André resiste, mas acaba por sucumbir ao peso da letra do pai.

A descrição dos eventos em *Lavoura arcaica* surge revestida da subjetividade do narrador, daí o caminho trôpego que o verbo alcança em direção à elaboração de sentido. O arcaico se reatualiza no presente com a aliança entre o mítico e o histórico. É através das palavras do pai que os elementos próprios da vida familiar são apresentados, como a terra, o trigo e o pão. Instâncias tecidas pela ordem do trabalho e da obediência, tendo seu movimento interrompido pela fuga de André, que assume no romance o tempo da modernidade, do questionamento dos preceitos filosóficos e religiosos da família, o papel de corruptor da ordem estabelecida. Deste embate, o tempo em suspenso: “e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (p. 190). A tragédia inaugura um novo tempo, e a verborragia “tresmalhada” de André molda-se à tábua solene do pai. O filho finalmente retorna à casa, já devastada pelo fratricídio – “que o gado sempre vai ao poço”.

⁶⁸ PERRONE-MOISÉS, *Da cólera ao silêncio*, p. 74.

7

Fazer isso aqui virar carne: o filme

LavourArcaica, o filme, foi produzido em 2001, após o encontro do estreante diretor Luiz Fernando Carvalho com o livro homônimo de Nassar. Fruto de intenso trabalho de pesquisa, que deu origem aos documentários *Nosso Diário* (2005) e *Que Teus Olhos Sejam Atendidos* (2007), trata-se de uma obra que comunga a força do texto nassariano à potência imagética de Carvalho. Em uma breve análise intersemiótica, podemos concebê-la como um filme-texto, uma vez que o diretor valeu-se do livro e somente deste para a realização cinematográfica, chegando a dizer que “Havia um guia, sempre um guia mínimo (...). Mas nunca um roteiro adaptado”.⁶⁹ Estar “diante de uma ópera”, na qual a linguagem “teria que ser alçada a outros enunciados, metáforas”, foi o desafio enfrentado na transposição de um livro reconhecido pela densa atmosfera lírica para as telas do cinema.

A dificuldade para se abordar o tema da transposição nasce já de sua questão conceitual. *LavourArcaica* pode ser considerada uma adaptação fílmica? Levando em conta que a crítica especializada refuta essa ideia, e que o próprio diretor afirmou que sua impressão ao se deparar com a obra nassariana foi a de ter “visto um filme e não lido um livro”,⁷⁰ optamos pela noção de “tradução”. Rosário Bello discorre sobre esse tema ao trazer a concepção de “filiação” entre o livro e o filme que dele deriva, já que, mesmo com radicais desvios de sentido, trata-se sempre de um ato interpretativo:

É nesta linha de raciocínio que se revela útil a metáfora da **tradução**, entendida numa dimensão que não é nem pode ser literal, mas antes se apresenta, mais profundamente, como ato criativo, resultado de uma verdadeira “arte”, e não mero processo “mecânico”, capaz de uma absoluta e especular reprodução.⁷¹

⁶⁹ CARVALHO, *Sobre o filme LavourArcaica*, p. 44-45.

⁷⁰ Ibid., p. 34.

⁷¹ BELLO, *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica*, p. 161, grifo da autora.

Como que respondendo a uma autoria colaborativa, o livro foi o ponto de partida e “de chegada” da direção e da equipe de filmagem. Sua influência está presente na caracterização das personagens, na linguagem não naturalizada, no figurino e até nos afetos que se manifestaram nos quatro meses de preparação do elenco, em isolado exercício de ambientação numa antiga fazenda de café em Minas Gerais. Além disso, a escolha pela manutenção do título do livro sugere a filiação pretendida pelo diretor:

Na obra de Luiz Fernando Carvalho, o compromisso é com o texto de Raduan Nassar: é ao romance que o filme se endereça. (...) A leitura do romance, marcado por metáforas sensíveis, leva o diretor a captar elementos visíveis para transportá-los, transformados em texto filmico, novamente ao invisível e, nessa espécie de *codevaneio*, ir descobrindo sua própria obra.⁷²

Renato Tardivo observa, nesse trecho, que a comunhão de Carvalho com o texto original de Nassar deveria admitir técnicas não convencionais de filmagem. O diretor desfocou o interesse em um produto comercialmente rentável, alcançado pelo uso da estereotipagem do cinema nacional, através da figura do nordestino, da violência, da miséria e do apelo sexual, para privilegiar um rigoroso trabalho com a palavra. Cria, assim, um exercício autoral que despreza fórmulas seguras em favor de moldar para o cinema “um material absolutamente em ebulição, caótico”.⁷³

Considerado um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro, sucesso de crítica e de público e vencedor de inúmeros prêmios, *LavourArcaica* oportunizou o acesso ao romance cujo autor era ainda pouco conhecido. No entanto, contrariando a ideia de que o filme adaptado é mais *palatável* para o expectador que o livro do qual deriva, Carvalho não “facilitou” o acesso à história, criando em 163 minutos uma película densa, uma narrativa *em transe*. Enquanto processo criativo

⁷² TARDIVO, *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura Arcaica*, p. 63, grifo do autor.

⁷³ CARVALHO, *Sobre o filme LavourArcaica*, p. 60

distinto da literatura, o cinema conta com elementos que ampliam a significação fílmica, como a imagem e a música. Esse fato concorre para torná-lo mais acessível, mesmo no caso de um filme como *Lavoura*. O cineasta Jean Epstein preconiza que a leitura desenvolve qualidades ditas superiores, como o poder de abstrair, deduzir. Já a atração cinematográfica atua sobre as faculdades mais antigas, fundamentais e primitivas, a emoção e a indução: “O livro aparece como um agente de intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva.”⁷⁴ O risco assumido por Carvalho foi trabalhar com um livro que por si continha plasticidade e mobilizava emoções tão fortemente quanto uma obra cinematográfica. Talvez daí derive a crítica cunhada por Sabrina Sedlmayer; apesar de reconhecer a consciência poética do filme, ela aponta como problemáticos seu didatismo e monologismo excessivos. A autora sublinha que a fartura de adereços e ornamentos faz lembrar o verso de João Cabral de Melo Neto, “a desmedida necessidade de se perfumar a flor”.⁷⁵ Sedlmayer diverge da busca por uma “invisibilidade” por parte do cineasta na realização do filme, alegando que a operação tradutória é sempre um exercício criativo distinto do modelo que o originou. Com base nessa visão, ela provoca: “Que vizinhança terna há entre artes tecnicamente tão distintas?” ou, ainda, “(...) o filme ‘Lavoura arcaica’ demonstrou uma boa regência ou uma boa criação?”⁷⁶

Naturalmente não há consenso quanto à questão da adaptação de uma obra literária para o cinema. Por mais ensejada, a neutralidade buscada por Carvalho está impregnada por sua leitura, influenciada por sua história pessoal, estimulada por sua interpretação. É utópica, uma vez que recriar é também criar; contar é examinar. A narratividade engendra diversas possibilidades de expressão. O discurso, no percurso cinematográfico, é escorado por uma trilha sonora, um universo imagético, por gestos e caracterizações, por recursos que na literatura se

⁷⁴ EPSTEIN, “O cinema do diabo”. In XAVIER, *A experiência do cinema*, p. 295

⁷⁵ SEDLMAYER, Sabrina. “Para além das imagens tempo: *Lavoura Arcaica*”. In *Textos à flor da tela*, p. 118.

⁷⁶ Ibid., p. 117.

submetem apenas à imaginação do leitor. Então talvez possamos admitir a dificuldade de isentar a obra adaptada de uma postura crítica, a postura de seu criador. Do contrário, caberia ao diretor a simples função de regência indicada por Sedlmayer.

* * *

O filme tem início na pensão onde André se instalou após deixar a fazenda. Desde esse momento somos capturados em uma teia de contrastes, que perdura ao longo da produção. Há na cena de abertura um jogo de luz e sombra sobre o rosto de André, que se masturba no assoalho enquanto outro par de opostos, o dentro-fora do quarto, se desenha. Dentro, vemos o torso nu da personagem se contorcendo, os olhos vidrados, o suor do rosto. Fora, o som de um trem acompanhando a ação, ora em tom quase inaudível, ora alcançando desagradáveis decibéis quanto mais André se aproxima do gozo. O trem adquire a função de imagem-síntese de todo o filme, pois, como explica Carvalho, sugere a possessão de um corpo em delírio, “do trem que se transforma em corpo, do corpo que se transforma em trem”.⁷⁷

Importante salientar que Luiz Fernando, no processo de escolha de um método a seguir na confecção de seu filme, optou por Antonin Artaud, o “diretor da possessão”. Sua influência está presente tanto nos exercícios de improvisação quanto na teatralidade das cenas. O objetivo do laboratório criativo a que foi submetido o elenco era fazer com que os atores formassem uma memória afetiva e corporal de sua relação com a terra. Como uma experiência radical, eles emprestaram seu corpo à lida do campo, e o ritual adquiriu, segundo o diretor, uma “certa liturgia”.

Na cena do quarto, após atingir seu intento, colhendo, “de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero” (p. 7), um silêncio conciliador toma seu espaço, interrompido por batidas à porta que, também em um recurso cênico, aumentam de intensidade até tornarem-se violentas.

⁷⁷ CARVALHO, *Sobre o filme LavourArcaica*, p. 51

Surge Pedro, o irmão mais velho, responsável por trazer de volta à casa o “filho desgarrado”. Aquele está disposto à direita, iluminado, em possível alusão à disposição dos lugares à mesa da família:

(...) 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 (p. 154).

André encontra-se do outro lado, à sombra, tal qual o lugar que ocupa na família – o galho esquerdo e *torto*. Após reafirmar seu amor, o primogênito ordena: “Abotoe a camisa, André”. Está lançado o primeiro signo recalcante,⁷⁸ ainda mais se considerarmos que Pedro é porta-voz do pai, ou, analogamente, da lei.

André somente se submete (não sem angústia, como veremos adiante) ao seu desejo. Para tornar clara essa noção, logo após a ordem de cobrir o peito, a cena dá lugar à personagem correndo, afundando seus pés na terra e cobrindo o corpo com folhas secas num sugerido processo de simbiose com a natureza. Galhos tortos, porém, não geram sementes sadias. Trata-se, como adianta a voz em *off* do narrador (o próprio diretor Luiz Fernando Carvalho), de uma “planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho”.

Remetendo à ideia de arcaísmo, as cores presentes no filme são envelhecidas. Em depoimento,⁷⁹ o diretor de fotografia Walter Carvalho descreve o processo realizado para se chegar à tonalidade esmaecida presente no filme – as cores teriam de ser “moídas”. O vinho, o sangue e a flor nos cabelos de Ana tingem de vermelho a neutra palheta de tons pastéis. O “botão vermelho” é a metáfora para Ana e a paixão que suscita em seu irmão.

⁷⁸ Abordamos aqui a noção freudiana de recalque: “Operação pela qual o sujeito procura repelir representações ligadas a uma pulsão”. Trata-se de um mecanismo defensivo do ego sob o modelo de uma censura. In LAPLANCHE & PONTALIS, p. 430.

⁷⁹ Disponível em: COUTO; CARVALHO, “Nosso Diário”. In *Lavoura arcaica* [DVD].

O ambiente escuro parece incomodar Pedro, que pede que o irmão abra as venezianas da janela, iluminando o cômodo. Como no teatro, abrem-se as cortinas e dá-se o início da peça. Surgem os créditos iniciais – está para começar a tragédia *Lavoura Arcaica*.

Através do enquadre claustrofóbico e oscilante de Walter Carvalho⁸⁰ somos reportados ao mundo interior de André, o filho convulso, que incita o irmão a dar início ao sermão, quebrando “contra os olhos a velha louça lá de casa”. Em uma lenta tomada André estende ao primogênito o copo de vinho; a uva reconcilia a aliança e traz a verdade para dentro da cena, para o interior do quarto.

O trabalho do diretor de fotografia é de fundamental importância para a transposição dos elementos subjetivos da personagem para a linguagem cinematográfica. Bello discorre sobre o “abismo de diferença” entre os universos fílmico e literário, garantindo ser possível, no entanto, um ponto de convergência:

Pela sua natureza mais “mental”, a literatura é mais apta à construção do universo interior do indivíduo, tendo mais dificuldade em reproduzir as propriedades do mundo sensível. (...) Isto não significa que a literatura tenha como vocação a expressão da interioridade e o cinema a representação da exterioridade, mas sim que a palavra escrita parte desse universo interior em direção ao que o circunda (...), enquanto que a expressão imagética reproduz o universo envolvente, captado sensorialmente, como forma de chegar ao íntimo, ao interior, à essência.⁸¹

Dessa forma, o leitor-espectador adquire o papel de decodificador dos elementos que lhe são apresentados através de um processo dialógico, ativo, entre as expressões artísticas: “aquilo que não podemos deixar de constatar é o valor polissêmico de qualquer imagem”.⁸² A fotografia auxilia nesse processo por invocar planos carregados de subjetividade. Ainda que renunciem à palavra, são plenos de significação.

⁸⁰ Walter Carvalho reuniu as imagens coletadas durante o processo de *gestação* e produção do longa-metragem em um livro de fotografias intitulado *Fotografias de um Filme* – Lavoura Arcaica, pela Ed. Cosac & Naify em 2003.

⁸¹ BELLO, *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica*, p. 104-105.

⁸² Ibid., p. 81.

O recurso da narrativa em *off* aparecerá ao longo do filme, marcado por uma diferença: quando se trata das memórias de André, será utilizada a voz do diretor, a pedido de Nassar. Já o relato dos sentimentos e sensações do presente aparece na voz do ator Selton Mello/André. Somam-se aos lugares dispostos à mesa, além dos “galhos” à direita e à esquerda do pai, a presença sensível do falecido avô na outra cabeceira (“mesmo depois de sua morte (...), seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (p. 155)) e do Tempo, presença reivindicada pelo pai e marcada ao longo do filme pelo incessante movimento do pêndulo à parede.

O olhar do narrador e o olhar da lente são indissociáveis, revestidos por evocações mnêmicas que escapam à ordem cronológica e ignoram a continuidade do espaço diegético. Enquanto “diário” do mundo interior de André, o filme parece convocar o expectador a vivenciar seus conflitos empaticamente. Diz Tardivo que “a narrativa, em *Lavoura Arcaica*, é o olhar de André. Um olhar trágico e lírico, revoltado e resignado, banhado de afeto e atado pela lei, novo e velho, expressionista e impressionista”.⁸³

A mãe (que no livro não tem nome, podendo ser considerada em sua dimensão simbólica de acolhimento e cuidado) é apresentada como uma “protuberância mórbida pela carga de afeto”. É a partir dela que se desenha sutilmente a ideia de incesto, tanto no livro quanto no filme. Fica clara a relação simbiótica entre a mãe e André, que chega a admitir não dispor de forças “para cortar o cordão”. Ainda que represente uma figura devotada à família, a intimidade que partilha com o filho, evidenciada na passagem em que suas mãos se entrelaçam às do adolescente, empreendendo carícias e cócegas, não se repete com os demais filhos. Pedro refere-se a essa diferença de tratamento no trecho: “[a mãe] me apertando como se te apertasse, André”. A mão que amassa o pão preferido do filho, no prenúncio de sua chegada, é a mesma que vai aos lábios pedindo silêncio ao André menino, após troca de carinhos sob o

⁸³ TARDIVO, *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura Arcaica*, p. 61.

lençol: “não acorda teu irmão”. O segredo já acena como um significante familiar.

Adentramos a casa da fazenda, seus cômodos revestidos pelo cuidadoso aprumo das mãos femininas. O pão à mesa, o relógio, poucos móveis. No tratamento da questão da fé, depreende-se que o André menino flutua “feito um balão” até a entrada da igreja, brindando-nos com paisagens idílicas e pastoris. Também a fé é revestida de angústia; após ser acusado por Pedro de iniciar com sua fuga o processo de desintegração da família, André explica: “Foi muito mais cedo do que você pensa. Foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância”. A trilha sonora, cerimoniosa, é composta por sinos, enquanto o ambiente da casa aparece iluminado – a claridade que mais tarde passou a perturbar o jovem.

Ana sobrevém pastoreando um rebanho de ovelhas. Carvalho se manteve fiel ao livro, não atribuindo falas à personagem. No entanto, dada a capacidade de se expressar, ela prescinde de palavras face à força (loquaz, podemos dizer) que seus gestos assumem no filme. Mais uma vez é o vermelho da flor em seus cabelos que romperá o alvo quadro cênico: as ovelhas, a cambraia branca de seu vestido, a “boa luz doméstica da infância”.

As mãos sempre presentes dão lugar aos pés, através da cena em que André os enterra sob folhas e musgos após descalçar sofregamente os sapatos em ímpetos de comunhão com a natureza. Retornando ao arquétipo da Grande Mãe, seria possível apontar que aqui se repete a associação entre eles, André e sua mãe, André e a natureza, escavando a terra para encontrar “a palha do teu útero”. Confirmando a hipótese de acolhimento, é neste cenário que ele encontra proteção ante a força do desejo que nutre por Ana. O enquadramento da cena mostra o ator por detrás das folhas da floresta, ampliando a noção de segurança (não poder ser visto). Afastado, observa a ciranda que se forma, assim como Ana invadindo descalça a roda até então *inofensiva*. Vemos subitamente a imagem escurecer e reaparecer; é a mãe tapando os olhos do filho. A

cena adquire plasticidade, com André sendo envolvido pela mãe às costas, enquanto assiste à sensual dança da irmã à sua frente.

O adolescente se via atormentado pelo afeto materno, e parece implicar a mãe no processo de sua doença: “foram as trincas na louça antiga do seu ventre”; “só conseguiu fazer dela [da casa] uma casa de perdição”; “eu e a senhora começamos a demolir essa casa” e, finalmente, “ouvi de seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto”. Em uma passagem que não aparece no livro, a mãe observa em sua cadeira de balanço o filho cruzando a cerca com a mochila às costas. Seu olhar sugere ter ciência da partida de André, que percebe e corre.

O escuro também guia André em sua partida, com “olhos voltados para frente e olhos voltados para trás”. Adentramos com ele nessa sombra, carregando a mochila por um trilho de trem (cabe ressaltar que a presença do trem em diversas cenas, seja através do som que emite, seja para transportar os irmãos de volta à casa, não encontra par na obra literária). Toda a tela escurece; André chega à cidade. Também o quarto da pensão é lúgubre, nele sobrepondo-se apenas o mal iluminado rosto de André, que profere: “estamos indo sempre para casa”.

Pedro recusa o vinho novamente ofertado, lançando mão do imperativo da ordem: “Guarde esta garrafa. Não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai”. À sobriedade exigida pelo primogênito, André responde acometido por uma espécie de transe psicótico. Convulsionado o corpo, toma do gargalo a bebida, aos gritos de “Você tem um irmão epilético!”. A cena se tinge de vermelho e negro, e aqui a distinção entre o sagrado e o profano ganha tons graças à alusão a elementos cristãos (“trancar as portas em cruz”; “Ele nos abandonou!”). Uma saliva espessa pode ser vista na boca de André, que segue vociferando contra a “peste maldita” que o possuiu. Pedro, como que se defendendo desta “peste”, leva um lenço à boca. Em êxtase, André ordena: “Tape os ouvidos, Pedro”.

Conforme o irmão expõe para Pedro os motivos de sua fuga, revelando toda a íntima verdade da família, a expressão corporal das

personagens se altera. Mostram-se abaixados, curvados, como que acuados sob o peso do verbo revelador.

Mimetizado pelas folhas, com os pés enterrados, André enseja fundar sua própria igreja “com pés descalços”. Devotado ao “culto ao obscuro”, era no prostíbulo que comungava, como “santinho” esvanecido pela fumaça do incenso. Ouvindo a descrição das quinquilharias que lhe passavam perante os olhos, como a “fitinha imunda” presenteada pela prostituta, Pedro chora. Pouco depois surge André em meio à floresta, afirmando: “Eu posso ser o profeta da minha própria história!”. Pretende, assim, instaurar a impaciência e a desordem como preceitos de sua religião. Aquilo que já estava escrito – *Maktub*.

Há uma ironia no fato de o discurso do pai insistir na ideia de que “é na união da família que está o acabamento dos nossos princípios”. Tal era o hermetismo a que a família era submetida, que paradoxalmente André pode ser tomado como aquele que assegura o ditame paterno, qual seja: buscar na própria família o objeto de amor, “confirmando a palavra do pai que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família”.

É bastante lírica a sequência de cenas que mostram a captura da pomba para explicar o envolvimento sexual entre André e Ana. Num primeiro momento vemos a irmã através do olhar de André à janela. O tratamento da questão do tempo é feito evidenciando metade do rosto do André adulto e a outra metade, do menino. Este observa a pomba branca, enquanto aquele observa Ana; a captura do pássaro simboliza o ato sexual entre os irmãos. A imagem da terra sendo varada é escolhida para dar conta dessa metáfora.

“Era Ana minha fome, Pedro” – eis o momento em que André confessa o envolvimento com a irmã. Em transe, pede que Pedro lhe dê banho (simbolicamente a água tem o sentido de purificação, aqui podendo ser entendida sob a noção de remissão do pecado). Imagina que Pedro cede a seu pedido, lavando do rosto a febre e do corpo, a culpa.

A cena da capela aprofunda a abordagem da oposição entre o sagrado e o profano, tanto na obra literária quanto no filme. Após a relação sexual ter se consumado, Ana corre para esse cenário em um transe similar ao de André, buscando redimir-se do pecado através de orações. Chega-se à imagem que condensa, no mesmo enquadre, vários elementos antagônicos: do lado esquerdo, uma santa iluminada pela vela; André ao centro, masturbando-se curvado sobre o altar, e no canto direito um vaso com copos de leite. À frente dessa imagem, Ana chora. Diante da recusa da irmã, André afirma estar morrendo e se contorce sobre o próprio corpo em posição fetal. Apaga-se a luz da vela.

Dá-se a volta daquele que “estava cego e recuperou a vista”. Encena-se o retorno à fazenda, em um longo diálogo à mesa com Iohána e um reencontro sem palavras com a mãe. Após ser banhado pelas irmãs (a imagem da água é retomada com o mesmo sentido de purificação), André dirige sua atenção a Lula. Os pés suspensos sobre a cama do caçula sugerem que também entre eles deu-se um envolvimento sexual. Fecha-se o ciclo randômico do incesto – a mãe, André, Ana, Lula.

A festa em comemoração ao retorno de André é armada, e desta vez é Pedro quem aparece em primeiro plano, fora da roda da família, com expressão transtornada. Ana irrompe o círculo trazendo ao corpo as quinquilharias colhidas em bordéis da cidade, insígnias da luxúria, não cedendo aos apelos da mãe e das irmãs para que interrompesse a dança demoníaca:

(...) foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, (...) dominando a todos com seu violento ímpeto de vida (p. 186-7).

Pedro segue trôpego em busca de Iohána. Este, tomado pela ira diante da revelação, empurra o filho enquanto carrega consigo o alfanje com que colocará fim à vida da filha, à festa, à ordem, à família. Tardivo observa que “o plano da flor vermelha, que Ana levava na cabeça, caída

sobre o chão, alude à destruição da família. Um coro somado à trilha de tonalidade funesta é o ‘sopro mediterrâneo’”.⁸⁴ À distância, André se enterra em folhas secas. O filme termina com a narração da passagem sobre o tempo, na voz do ator Raul Cortez, intérprete do patriarca.

⁸⁴ TARDIVO, *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura Arcaica*, p. 109.

8

Estamos indo sempre para casa: o filho pródigo

(...) mas em vez de galgar os degraus daquela torre, eu poderia simplesmente abandonar a casa, e partir, deixando as terras da fazenda para trás; eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade.

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

Raduan busca no avesso da parábola judaico-cristã sua gênese narrativa. De saída há duas importantes diferenças entre as abordagens literária e bíblica: André é antes *prófugo* que *pródigo*, e não retorna à casa do pai voluntariamente, e sim por intermédio do irmão mais velho. Outro ponto encontra na recepção paterna sua divergência: no romance, André é recebido com inegável alegria, mas o sermão a que é submetido é composto pelo verbo árido do pai e pela falta de compreensão sobre o que o teria levado à fuga: “Você diz coisas estranhas, meu filho”; “Você blasfemava (...), está enfermo”; “É muito estranho o que estou ouvindo (...), quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada” ; “domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio” e, finalmente, “Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!”.

Por seu turno, André reage com resignação ante a dificuldade de *lohána* em depurar seu discurso revoltado:

– Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também, agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; (...) farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor (p. 168-169).

Na parábola bíblica o filho, após pedir ao pai sua parte na herança, passa a viver dissolutamente, desperdiçando seus bens e enfrentando dificuldades. Cômico da fartura e do conforto a que havia renunciado, o rapaz, arrependido, empreende o retorno à casa. Ao avistar o pai, confessa seu pecado e pede para ser tratado como um de seus empregados. O patriarca, no entanto, reveste de afeto e compreensão o filho que retorna à casa, chegando a provocar o ressentimento do irmão mais velho. Pede aos servos:

Trazei depressa a melhor roupa, vesti-o, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés; trazei também e matai o novilho cevado. Comamos e regozijemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado. E começaram a regozijar-se.⁸⁵

Partindo da relação entre amor e misericórdia – “enquanto amamos não é misericórdia, é amor” e ao afirmar que “os pais não têm o que perdoar aos filhos”,⁸⁶ o filósofo francês Comte-Sponville provoca-nos a pensar que a atitude do pai na versão cristã está em sintonia com o que podemos considerar um comportamento *virtuoso*, enquanto que o patriarca de *Lavoura arcaica*, a despeito do tom religioso de seus discursos, é incapaz de reconhecer no filho o pedido por compreensão.

A fim de buscar um maior entendimento sobre a questão da fuga e do retorno do *Filho Pródigo*, debruçamo-nos sobre a análise de Paul Ricoeur:

Sobre todo desaparecimento paira a sombra da morte. As simples idas e vindas dos seres animados nos poupam em graus variados desses estertores de angústia do não-retorno, do desaparecer definitivo.⁸⁷

A alegria demonstrada pelo pai no texto bíblico ilustra isto: “Escapar por um tempo à continuidade do olhar faz do reaparecimento do

⁸⁵ BÍBLIA, N. T. Lucas, p. 95.

⁸⁶ COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, p. 64.

⁸⁷ RICOEUR, *Percursos do Reconhecimento*, p. 78.

mesmo um pequeno milagre”.⁸⁸ Ora, não é nada além do medo da perda, do temor à falta, que nos fala Ricoeur. Aquele que morre (desaparece) leva consigo os valores transgeracionalmente construídos e a carga de afeto transmitida desde o nascimento. Em contrapartida, o retorno do que se havia *desgarrado* alude à questão do reconhecimento; reconhecer a identidade do filho atribuindo-lhe alteridade, reconhecer os motivos que o levaram a partir. O filho do *Evangelho de Lucas* revive no amor de sua família. Já Iohána não concede voz a André: “Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera!” (p. 168). André Rodrigues discorre sobre como a manutenção do legado paterno e da herança dos antepassados podem explicar a angústia de haver um membro que se evadiu de casa:

Qual seria o motivo dessa diferença de tratamento? Talvez, o fato de que o filho fugido de casa possa ser um exemplo *vivo* da própria possibilidade da fuga. Ele incomoda não só por deliberadamente não ter se submetido às regras, às leis e ao convívio familiares, mas também porque pode ser imitado pelos outros membros, o que levaria a família a uma total desagregação.⁸⁹

Através de uma linguagem convulsionada, somos reportados ao mundo de André, que reveste de pestilências a ordem estruturada/sagrada em torno do ciclo do pão, do trabalho e do amor. Representante da voz profana emitida no romance, André evoca a intempestividade para dar conta da angústia de se sentir estrangeiro no seio da própria família: “o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente” (p. 124-125):

(...) colhendo entre gravetos este alimento ácido e virulento, quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado na hora: a impaciência também tem os seus direitos! (p. 88).

⁸⁸ RICOEUR, *Percorso do Reconhecimento*, p. 78.

⁸⁹ RODRIGUES, *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*, p. 33, grifo do autor.

Fruto da família, figura do dissenso, ao exortar a impaciência André assume a degenerescência do espírito e da moral, maculando a letra sagrada dos antigos. Iohána, por sua vez, vale-se do tom litúrgico e enunciativo para validar seus sermões religiosos. Esses matizes aparentemente dissonantes regem a orquestração semântica e intertextual com a parábola bíblica. Imerso em um caldo de motivos diversos, *Lavoura arcaica* vai, assim, tecendo *penelopeanamente* as relações, os afetos e os discursos de modo a tentar conter a emergência da vontade. Vontade do pai em ordenar os preceitos religiosos no interior da família e vontade do filho em não mais se adequar a esse molde. A postura anárquica com que André responde às expectativas paternas é, como sabemos, proporcional ao rigor a ele endereçado.⁹⁰ Qual um demiurgo, o jovem visa à fundação de sua própria ordem.

Ao verbo litúrgico soma-se a narrativa obscena, transgressora, e essa coexistência encontra na narrativa nassariana uma pletora de caos e epifania. O próprio autor assumira, em entrevista, a importância de trabalhar a ideia metafísica do Mal:

Acho que uma camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa suposta liberdade. Impossível deixá-lo de fora quando eu pensava em fazer literatura. Não se pode esquecer que ele é parte do Divino, a parte que justamente promove as mudanças. Seria mais este Anjo que está presente nos meus textos.⁹¹

Como um ser cindido, André carrega em si a irrupção do bem e do mal, do sagrado e do profano, do belo e do grotesco, do feminino e do masculino. Em relação a esse último par, não deve passar despercebida no romance a alusão ao mito platônico da androginia: “(...) quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que os

⁹⁰ Neste trecho fica clara a contaminação do sagrado pelo profano no romance, como metáfora do próprio embate entre pai e filho: “Aos ‘pesados sermões do pai’, onde predominam as formas negativas (*não, nunca*), André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome, da sede, que não suportam a espera. (...) À religião ancestral, o filho opõe uma ‘religião’ invertida, demoníaca e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto”. In PERRONE-MOISÉS, *Da cólera ao silêncio*, p. 63, *grifos da autora*.

⁹¹ CADERNOS de Literatura Brasileira, n. 2, p. 29.

nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma” (p. 129-130), diz André a Ana. Perrone-Moisés⁹² atenta para o fato de o nome da irmã corresponder ao pronome *eu* em árabe. É possível também verificar a correlação entre os signos *André* e *andros*, e perceber que *Ana* e *André* possuem a mesma grafia inicial. Sobre esse mito nos fala Sponville que “É a própria definição do amor fusional, que nos faria voltar à unidade de ‘nossa natureza primeira’”.⁹³ Isso ajudaria a explicar a desorganização a que fora acometido André ante a recusa de Ana,

Porque se vê novamente entregue a si mesmo, à sua solidão, à sua banalidade, e a esse grande vazio nele do desejo desaparecido. (...) De que têm medo? De que querem se consolar? De si mesmos talvez, dessa grande loucura do desejo (ou de sua pequenez a posteriori?), desse animal neles, desse abismo tão depressa preenchido (esse pouco profundo riacho glorificado: o prazer), e dessa paz, de repente, que parece uma morte... A solidão é nosso quinhão, e esse quinhão é o corpo.⁹⁴

O corpo é o teatro no qual o pródigo filho nassariano irá encenar a tragédia do amor interdito. Por seu intermédio André buscará dar vazão a um psiquismo que eclode à espera de simbolização. Um corpo “altamente inflamável”, um corpo líquido, que se esvai em fluidos e espasmos. Através dele o “filho faminto” busca dar fim à angústia pela via do amor:

“(...) preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a razão a que tenho direito” (p. 124).

Ao negar-lhe o amor, a irmã promove a ruptura daquilo que André havia erigido como um templo, espaço de sua entrega. Para o jovem importava menos a gênese do encontro amoroso (pela via do incesto) que a “cura” que o mesmo promoveria — o alívio da febre, o lugar à mesa da família. Paradoxalmente, era ignorando o tabu que André tencionava a inclusão no trabalho e na ordem familiar. Era o amor da irmã o unguento

⁹² PERRONE-MOISÉS, *Da cólera ao silêncio*, p. 65.

⁹³ COMTE-SPONVILLE, *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, p. 123.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 124.

para seu cancro, a saída para sua demência, a inclusão na palavra do pai:

“tudo vai mudar, querida irmã, vou amaciar as minhas faces, abandonar meu isolamento, minha mudez, o meu silêncio, vou estar bem com cada irmão, misturar minha vida à vida de todos eles, hei de estar sempre presente na mesa clara onde a família se alimenta” (p. 125).

Na passagem possivelmente mais catártica do romance, na capela onde Ana se refugia após a relação sexual com o irmão, André entoia um cântico-fala convulsionado, enumerando as razões por que ambos deveriam assumir-se como amantes. À reza fervorosa de Ana a buscar a expiação da culpa, André opunha seu próprio corolário de súplica – “engrolar meu terço, era a corda do meu poço que eu puxava, caroço por caroço, ‘te amo, Ana’, ‘te amo, Ana’, ‘te amo, Ana’, eu fui dizendo num incêndio alucinado, como quem ora” (p.117). Comte-Sponville, alinhado à ideia psicanalítica que refuta uma aversão inata ao tabu do incesto, afirma que

a proibição do incesto, pelo interdito que ela coloca, obriga a amar de outro modo, a amar aquilo mesmo que não podemos possuir, tomar, consumir, aquilo mesmo que não podemos desfrutar; nasce outro amor nessa submissão (a princípio imposta) do desejo à lei, que é o próprio amor. Porque o desejo é primeiro, repitamos, a pulsão é primeira, porque vivemos primeiro na falta: *Eros* é primeiro. No próprio princípio, como diria Freud, só há isso: um corpo vivo e ávido.⁹⁵

E que ambiente mais propício para a expiação que a capela da família? Longe de lembrar a dos tempos claros da infância, era “uma câmara de bronze, apertada, onde se comprimiam, a postos, simulados nas muitas sombras, todos os meus demônios [de André]” (p. 116). Não é de surpreender que o adolescente, ele mesmo um *endemoniado*, tal qual um anjo decaído, faça tantas alusões ao diabo – “o anjo ou o deus da transgressão (da insubmissão e da revolta)”,⁹⁶ cassado do mundo divino. Bataille afirma que “o princípio da profanação é o uso profano do

⁹⁵ COMTE-SPONVILLE, *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, p. 140.

⁹⁶ BATAILLE, *O erotismo*, p. 146.

sagrado”,⁹⁷ e que só a transgressão possuía, a despeito do caráter perigoso, o poder de abrir um acesso ao mundo sagrado.

É um corpo “vivo e ávido” o de André, exposto à admiração e ao espanto, um corpo virtuoso e ímpio. Inúmeras são as passagens que eludem a esse jogo construído sob “santa fúria”: “deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo” (p. 116-117); “persequindo nos nichos a lascívia dos santos” (p. 135); “dez terços bem rezados para o irmão acometido!” (p. 136); “não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo), de um vassalo, de um subalterno” (p. 139); “já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo!” (p. 139).

André não conseguiu, como coloca Sponville, “amar de outro modo” aquilo que não podemos possuir. Dispôs como instâncias excludentes – como o sagrado e o profano –, o amor e o sexo. Não lhe sendo possível desfrutar do amor da irmã, buscava no prostíbulo, onde era o “santinho”, o arrefecimento da carne: “era lá que eu, escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhado” (p. 69). Conciliada a fé à emergência do gozo, atenuava assim “o escorrimento grosso de humores pestilentos” (p. 73):

(...) era refocilando ali que eu largava minha peçonha, esse visgo tão recôndito, essa gema de sopro ázimo de tão sorvido, mas jamais vislumbrei pelas portas e janelas, espiando com afínco através das cortinas de pingentes e da luz vermelha dos abajures, o sal, a hóstia, o amor da nossa Catedral! (p. 72).

Raduan aproxima-se da estrutura da parábola enquanto discurso solene e litúrgico. Trata-se de uma narrativa breve e de teor elevado, marcada por alegorias que buscam transmitir uma lição de cunho moral. Mas o escritor termina por parodiar a história da qual se vale, principalmente por inverter seus valores e deformar seus princípios de

⁹⁷ BATAILLE, *O erotismo*, p. 146.

honradez. O filho que retorna à casa da fazenda não se arrepende, não se submete. Enfermiço, troca o verbo servil e comedido da personagem bíblica por uma preleção revoltada.

Se a verdade da parábola está na transmissão de um ensinamento ético, no *Lavoura* a mensagem é clara, porém invertida, contestada, profanada: não há salvação possível.

9

A clarividência de um presságio escuro: a tragédia

Muitas análises literárias classificam *Lavoura arcaica* como um entrelaçamento entre os gêneros do lirismo, do romance e da tragédia. O enredo nassariano corrobora essa tendência, através de uma plêiade de elementos tradicionalmente trágicos, como as antinomias radicais, a desmesura, a linguagem elevada e o desfecho calamitoso. Julgamos que a teoria nietzschiana de tragédia é a que mais se aproxima da narrativa nassariana, através da descrição do embate entre as forças dionisiacas e apolíneas. Esses dois impulsos estéticos, na senda das instâncias que só aparentemente se contrapõem – como os pares Eros e Thanatos (pulsão de vida e de morte), e transgressão e interdito – operam em dinâmico equilíbrio, através de uma aliança fraterna entre as duas divindades. Nietzsche afirma ser preciso conjugá-los, pois, a despeito da “discórdia aberta”, um é condição do outro: “Dionísio fala a linguagem de Apolo”.⁹⁸

Iohána remete à figura de Apolo, deus patriarcal legislador e exímio administrador da ordem e da harmonia dos desejos. Divindade “solar”, representava o comedimento e a bela aparência como forma de velar a verdade essencial do mundo, não visando a suprimir as pulsões humanas, mas sim orientando-as no sentido de uma espiritualização progressiva. Saudado na literatura, entre outros atributos, como um deus agrário, era o guardião das sementes e das lavouras, zelando pelos campos com seus rebanhos e pastores,⁹⁹ tal qual o asceta nassariano. Além de vigiante da Fratria, Apolo é um *Kathársios*, um purificador da alma por excelência, a qual buscava libertar de suas nódoas.¹⁰⁰ Apolo é, pois, o deus da confiança no *principium individuationis*, refugiando-se da dor da existência no mundo das aparências.

⁹⁸ NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p. 127.

⁹⁹ BRANDÃO, *Mitologia grega*, p. 85.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 86

André encarna Dioniso, deus dos elementos embriagantes como a dança, o canto e o vinho, que libertam o homem dos preceitos apolíneos conduzindo-o ao êxtase. O rompimento com o princípio de individuação e com a bela aparência do mundo onírico de Apolo lança o homem ao terror da percepção da existência. Atingindo o âmago das coisas de forma imediata, este mesmo homem se vê, sob a magia do dionisíaco, reconciliado com a natureza. Assim como faz André, quando enterra seus pés na terra e cobre o corpo com folhas e musgos, unificado, conciliado e fundido com a “força artística de toda natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial (...) sob o frêmito da embriaguez”.¹⁰¹

À velada atuação apolínea, Dioniso contrapõe a expressão da vida, ainda que ressoe sobre ela o eco da dor existencial. Sabemos que não é sem sofrimento que André atravessa suas experiências anárquicas e sensoriais com a natureza e com seus desejos. Nietzsche considera a dor e o sofrimento dionisíacos como inerentes ao ser humano, pertencentes ao seu impulso vital:

Cumpra-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos (...); nós somos trespassados pelos espinhos raivantes desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e perenidade deste prazer.¹⁰²

Assim André/Dioniso excede em êxtase e dor, já que é formado por pura *hybris* – elemento trágico do descomedimento e da violência, fazendo com que o herói ignore as advertências dos deuses e transgrida suas leis. Alienado, este herói imoral se vê perdido entre a tradição e sua corrupção, ora tentando ocupar um lugar à mesa de refeições (metáfora do *ethos* familiar), ora ignorando as interdições que sustentam os princípios de sua comunidade. Junito Brandão alude ao mito totêmico e à noção de transgressão quando diz que

¹⁰¹ NIETZSCHE, op. cit., p. 28.

¹⁰² NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p. 100.

se essa “transformação” operada no *homo dionysiacus* pelo êxtase e pelo entusiasmo (...) levava inexoravelmente a romper com todos os interditos de ordem política, social e “religiosa”, ela, ipso facto, ia de encontro aos postulados da pólis (...) que lhe serviam de respaldo.¹⁰³

É preciso o interdito para que o transgressor aceda ao seu desejo. Uma vez consumada a ultrapassagem do limite, é para este ponto, para esta lei, que tende a retornar o transgressor. Aí reside a mola propulsora do erotismo, ensina Bataille: na profunda cumplicidade entre a lei e sua violação. A transgressão conservaria, assim, o interdito *para dele gozar* – “de qualquer jeito, o homem pertence a um e a outro desses dois mundos, entre os quais sua vida, queira ou não, está dilacerada”.¹⁰⁴ O *homo dionysiacus* nassariano entoia o sermão paterno após o assassinato da irmã, como que erigindo um totem verbal em memória ao pai. Da mesma forma que os irmãos da horda primeva descritos por Freud não sustentaram a liberdade proporcionada pela morte do patriarca e mantiveram as interdições com dilatado rigor.

¹⁰³ BRANDÃO, *Mitologia grega*, p. 130.

¹⁰⁴ BATAILLE, *O erotismo*, p. 63, grifo do autor.

10

Perseguindo nos nichos a lascívia dos santos: a ética da transgressão

(...) o devasso está mais próximo dos santos que o homem sem desejo.

Georges Bataille, *O erotismo*.

Assim como Dioniso, que ousou questionar a doutrina apolínea de comedimento e ética rigorosa, terminando por abraçar sua *moira* (seu destino cego), André despreza os valores familiares em favor de seu amor pela irmã. Neste sentido podemos inferir uma ética ao seu comportamento, não a que se refere à moral civilizada, mas sim à concepção proposta por Lacan: a ética do desejo. Para o psicanalista francês, a única coisa da qual se pode ser culpado é de haver cedido de seu desejo, daí a questão que nos coloca: “Agiste conforme o desejo que te habita?”.¹⁰⁵ Longe de ser uma especulação que incide sobre a arrumação e a ordenação, a ética do desejo identificada pela psicanálise implica a dimensão expressa na experiência trágica da vida, exercida no sentido de um triunfo da morte.¹⁰⁶

André não traiu o ensejo de possuir a irmã, não cedeu de seu desejo. Cabe aqui, no entanto, uma reflexão acerca do papel exercido por Ana no contexto da ética do desejo, uma vez que é ela quem, afinal, entrega-se à morte ao assumir através da dança o amor proibido. Tal qual uma bruxa condenada ao fogo, Ana enfrenta a tradição familiar em prol de seu desejo, heresia a ser paga com a própria vida.

O mal estar, tema conjecturado por Freud em diversos textos, fruto das exigências paradoxais do processo civilizatório e do sentimento de culpa internalizado pela morte do pai totêmico, é retomado por Lacan sob

¹⁰⁵ LACAN, *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p. 367.

¹⁰⁶ Cf. LACAN, *Ibid.*, p. 366-367.

a noção de gozo. Foi a partir da transgressão do interdito do incesto que Ana e André acederam ao gozo.¹⁰⁷ Em “Além do princípio de prazer” (1920), Freud trata do dualismo pulsional (pulsões de vida e morte) e narra a tendência do organismo em retornar a um princípio de constância, ou de “Nirvana”, através da supressão ou manutenção da tensão interna advinda de estímulos externos. Paralelamente às abordagens de Bataille e Lacan de um sujeito enlaçado à morte, quer por soçobramento, pelo alcance de um gozo absoluto, quer pela morte física, Freud assevera que a tendência dominante da vida anímica é um retorno ao inanimado, ao inorgânico. Graças à investigação cultural e à experiência clínica, o fundador da psicanálise amplia essa ideia, reconhecendo que há algo para “além do prazer”, que vem a nomear de pulsão de morte. Lacan valer-se-á desta noção para construir seu conceito de gozo. O princípio de prazer, instância responsável por tornar tão baixos quanto possível os estímulos externos, representa um limite ao gozo, pois evita que a estimulação intensa faça nascer o desprazer. Ocorre que, no seio dos conflitos internos pelos quais é atravessado, o sujeito insiste em transgredir as proibições impostas ao seu gozo para seguir “além do princípio de prazer”. A compulsão em se colocar repetidamente em situações dolorosas chamou a atenção de Freud, que reconheceu um caráter *demoníaco* nesta atitude. O excesso de excitação decorrente de uma situação que tenha afetado o sujeito desmedidamente, não podendo ser elaborado pelo psiquismo, *transborda*, fazendo com que ele renove o trauma através da repetição do ato doloroso. Trata-se de uma questão econômica: a busca pela descarga a qualquer custo de uma excitação sobressalente, uma vez que o aparelho psíquico é incapaz de absorver o

¹⁰⁷ Freud não elevou a noção de gozo à categoria de conceito, fazendo uso do vocábulo poucas vezes em sua obra. Foi Lacan quem, através dos fundamentos do conceito freudiano de pulsão de morte, pôde conceituar o vocábulo da língua alemã *Genuss*, gozo. Este conceito circunscreve o paradoxo do prazer no desprazer da satisfação pulsional e ocupa um lugar central na teoria lacaniana. Para pensar a noção de gozo em Lacan, pode-se dividir sua obra em antes e depois do *Seminário 20*. Não nos interessa aqui expor a extensa teorização deste conceito, e sim nos ater à aproximação entre gozo e dispêndio improdutivo, e abordarmos o gozo feminino inalcançável como ilustração da experiência interior ou mística tal como entendida por Georges Bataille.

excesso pulsional. Este movimento, a princípio caótico, é a busca empreendida pelo sujeito em direção de uma nova ordem; por ser incessante, a compulsão à repetição fixa o sujeito aos seus pontos de gozo, entendido como sofrimento do qual ele padece, mas de que não consegue (nem almeja) se livrar.

O conceito de gozo remete, assim, à ideia de um excesso. A partir do momento da instauração da lei, toda transgressão implicará um gozo e, com ele, instaura-se uma dívida: o preço do gozo, às vezes pago com a própria vida. Conquanto este desejo represente, segundo Lacan, “a metonímia de nosso ser”,

é bem preciso que eu pague alguma coisa. (...) Sublimem tudo o que quiserem, é preciso pagar com alguma coisa. Essa alguma coisa se chama gozo. Essa operação mística, pago-a com uma libra de carne.¹⁰⁸

Para o psicanalista francês, uma vez atravessado pelo gozo, o sujeito precisa ultrapassar todo o temor para alcançar “o mais profundo dele mesmo”. O bem sacrificado pelo desejo, a “libra de carne”, representa a cota de angústia ou mal-estar relacionados à culpa decorrente da consciência moral.

A noção de objeto perdido está intrinsicamente ligada à questão do gozo. *Das Ding*, a Coisa, objeto que orienta uma busca pelo que não se pode encontrar, encarna algo não assimilável pela organização psíquica. Localiza-se em um mítico momento inicial, anterior a qualquer vivência, onde teríamos supostamente tido acesso à Coisa através de uma experiência de satisfação. O objeto perdido norteia a busca por reatualizar essa satisfação, mas, como não há de fato este objeto, o sujeito acaba por se estruturar pela falta. Na perspectiva lacaniana o sujeito passa a vida buscando o objeto perdido desde (e para) sempre; não é o mesmo que nos fala Bataille, quando aponta o desejo do homem por completude e continuidade?

* * *

¹⁰⁸ LACAN, *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p. 376.

Outrora o desamparado infante teve suas necessidades atendidas pela mãe, através do encontro com o objeto que lhe aliviava o desprazer (como a fome sendo satisfeita pelo oferecimento do seio); esse registro de satisfação deixa traços mnêmicos em seu psiquismo, fazendo com que, de forma inconsciente, a cada vez que um estado de urgência ou necessidade advenha, o sujeito busque o prazer que esta experiência lhe causou. A essa busca Freud dá o nome de desejo,¹⁰⁹ afirmando que sua consequência inevitável é o desapontamento. A experiência de satisfação engendra a mãe como lugar de *das Ding*, sob a égide do Édipo – Lacan propõe que a Coisa articula-se ao desejo do incesto, identificando-o, como Freud, ao desejo essencial:

O que encontramos na lei do incesto situa-se como tal no nível da relação inconsciente com *das Ding*, a Coisa. O desejo pela mãe não poderia ser satisfeito pois ele é o fim, o término, a abolição do mundo inteiro da demanda, que é o que estrutura mais profundamente o inconsciente do homem. É na própria medida em que a função do princípio do prazer é fazer com que o homem busque sempre aquilo que ele deve reencontrar, mas que não poderá atingir, que nesse ponto reside o essencial, esse móvel, essa relação que se chama a lei da interdição do incesto.¹¹⁰

A mãe, não atendendo as demandas do filho, delineia uma falta, fazendo com que o sujeito possa desejar outra coisa. Uma vez vinculado à lei que interdita o incesto, o gozo é impossível para o sujeito desejante, a não ser de forma parcial, pela via da transgressão. Ainda que vise ao reencontro com a satisfação através de *das Ding*, o sujeito deve recuar face a esse objeto mortífero, uma vez que o gozo absoluto leva à sua aniquilação. Em *Lavoura*, esse limite oferecido pela mãe, que levaria André a deslocar o desejo incestuoso a objetos de amor, digamos, legitimados pela lei, se queda insuficiente. Tendo um lugar como objeto de gozo na fantasia da mãe, e sendo este um gozo “a mais”, excessivo portanto, André vivencia um registro de ameaça, passível da questão: “Meu corpo me pertence ou ele é consagrado ao gozo do Outro

¹⁰⁹ FREUD, *Projeto para uma psicologia científica*, p. 371. Cabe ressaltar que a noção aqui aplicada de desejo difere da lacaniana; neste momento Freud compara a ativação do desejo à uma percepção, uma *alucinação* (Cf. p. 372).

¹¹⁰ LACAN, *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p. 85.

(materno)?”.¹¹¹ Sustentar o amor materno com toda a tensão e demanda que ele evoca, parece ser este o conflito de André. É o que infere Zalcberg, quando diz que “é preciso que um limite se interponha para evitar que essa alienação ao desejo do Outro materno se eternize e condene a criança a um destino mortífero.”¹¹² Dito de outro modo: é preciso que se substitua o desejo (gozoso) da mãe pela inscrição no que Lacan chama de Nome-do-Pai, advento da lei, instância que barra a simbiose mãe-bebê operando um *corte*, ou uma castração simbólica. Para Lacan, no início, a criança é o falo da mãe, aquilo que lhe falta e a completa. O pai, representante da lei, partejando o filho das águas maternas acaba por introduzi-lo no circuito social, onde será confrontado com a interdição do incesto. Dessa forma, a mãe tem de ser perdida, levando o sujeito a se deparar com a falta, adverte o psicanalista Hélio Pellegrino:

Essa mãe – é preciso perdê-la. É preciso barrar o desejo do incesto, uma vez que ele visa à saturação do desejo, à sua abolição. Não nos esqueçamos que, em nosso centro, somos fenda, falta, hiância, vazio. A nossa relação com a realidade externa tem que trazer inscrita, na intimidade de sua estrutura, essa falta que nos torna incompletos e, nessa medida, nos condena à vida e ao movimento do desejo – motor da vida.¹¹³

“Perder” a mãe para garantir o desejo através da falta – eis o movimento que André fracassa em empreender. Marcuse perquire se o tabu sobre o incesto teria sido a primeira grande proteção contra o instinto de morte. Separadas, a figura da mãe e a da irmã dissolveriam a identidade fatal de Eros e Thanatos; quanto ao amor sensual da mãe, inibido em sua finalidade, se revestiria de afeição terna, e só mais tarde seria destinado à figura da esposa.

“É a Lei a Coisa?”, pergunta-nos Lacan, que logo oferece a resposta: “De modo algum. Mas eu não conheci a Coisa senão pela

¹¹¹ ZALCBERG, *Amor paixão feminina*, p. 37.

¹¹² *Ibid.*, p. 42.

¹¹³ PELLEGRINO, Édipo e a paixão. In: NOVAES, *Os sentidos da paixão*, p. 371.

Lei”.¹¹⁴ O autor nada mais quer que demonstrar a relação indissociável entre o interdito e a transgressão. Mais: afirma que é a Lei que faz nascer o desejo; neste caso, um desejo de morte:

A relação dialética do desejo com a Lei faz nosso desejo não arder senão numa relação com a Lei, pela qual ele se torna desejo de morte. (...) Temos de explorar o que o ser humano, ao longo dos tempos, foi capaz de elaborar que transgredisse essa Lei, colocando-o numa relação com o desejo que ultrapassasse esse vínculo de interdição, e introduzisse, por cima da moral, uma erótica.¹¹⁵

Um dos aspectos que se destacam em *Lavoura arcaica* se refere ao embate entre a lei e o desejo. Entendemos que André, apesar de não ser ingênuo em relação ao envolvimento com Ana, admite o incesto como um prolongamento natural do *galho* materno, chegando a projetar uma vida conjugal harmoniosa com a irmã. Fracassa em dissuadi-la, em convencê-la a aderir ao projeto amoroso, finalmente suplicando: “Estou morrendo, Ana” (p. 140). Não sabendo obturar a recusa, símbolo da falta e da castração, André a aproxima de um estado mortífero.

¹¹⁴ LACAN, *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, p. 103.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

11

Eu berrava e soluçava dentro de mim: a experiência interior

Não me parece outra coisa senão um morrer quase totalmente a todas as coisas do mundo e ficar gozando em Deus.

Teresa de Ávila, *Livro da Vida*

É quando desfaleço que salto.

Georges Bataille, *A experiência interior*

Em relação ao desejo de morte, aprendemos com Bataille que o erotismo tem, de uma maneira fundamental, o sentido da morte. Ele é a ruptura da descontinuidade – “e o deslizamento que se segue rumo a uma continuidade possível – à morte”.¹¹⁶ Daí ser possível depreender que só nos é outorgado o gozo *parcial*, através da Lei que barra o gozo mortífero, sob a égide da pulsão de morte. A continuidade de que nos fala Bataille implica uma abolição subjetiva; acontece que em certos momentos essa continuidade acena no momento da transgressão, e nos é permitido entrever algo como que um gozo absoluto. Em *Lavoura*, é Ana quem experiencia este momento, narrado através de metáforas que aludem ao universo da morte: “seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto” (p. 101), “a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, (...) não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão” (p. 102), “a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela” (p. 102). Em seguida, após os clamores de André para que a amada retornasse à vida, se dá o despertar de Ana: “alguma alma quem sabe pulsa neste gesso enfermo, algum fôlego, alguma cicatriz vindoura já rememora sua dor de agora” (p. 104). Detenhamo-nos no significante *cicatriz*; Bataille declara que a violência sexual abre uma chaga, que raramente se fecha por si. A

¹¹⁶ BATAILLE, *O erotismo*, p. 128.

angústia ligada à desordem sexual é significativa da morte, instaurando aí uma íntima relação entre a “convulsão da carne” e o desfalecimento:

Nesse momento, a crise pletórica da carne se choca contra a resistência do espírito. (...) a convulsão da carne, para além do consentimento, exige o silêncio, exige a ausência do espírito. O movimento carnal é singularmente estranho à vida humana: desencadeia-se fora dela, sob a condição de que ela se cale, sob a condição de que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano, é, à maneira das feras, uma cega violência que se reduz ao desencadeamento, que goza por ser cega e por ter esquecido. (...) É até muito pouco falar em doença. Nesse momento, a personalidade está *morta*.¹¹⁷

Após o ato sexual Ana está desfalecida, possivelmente porque “o retorno da personalidade a arrefeceria, colocaria fim à volúpia em que está perdida”.¹¹⁸ Tendo experimentado, como uma *morta*, o êxtase propiciado pela ultrapassagem da barreira do incesto, momentos após o despertar deste estado de torpor e volúpia Ana corre em direção à capela. Eis o cenário da instauração da culpa: contra a “pletora da carne”, advém a “resistência do espírito”. O mutismo de Ana vai ao encontro da teoria lacaniana sobre o gozo feminino, um gozo sobre o qual nada há a dizer: “Se o mutismo de uma mulher se revela inquietante é porque atrás do mesmo se esconde um gozo indizível que a concerne, sobre o qual ela nada pode dizer”.¹¹⁹ Esse mesmo gozo, conquanto possa devastá-la, é alcançável na experiência mística. Podemos supor que Ana tenha tido acesso a uma experiência interior, soberana, a mesma de que nos fala Bataille e que incita Lacan a se questionar, a respeito do gozo incognoscível da mulher:

Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da ex-sistência? E por que não interpretar uma face do Outro, a face Deus, como suportada pelo gozo feminino?¹²⁰

¹¹⁷ BATAILLE, *O erotismo*, p. 130, grifo do autor.

¹¹⁸ Ibid., p. 131.

¹¹⁹ ZALCBERG, *Amor paixão feminina*, p. 113.

¹²⁰ LACAN, *O Seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 82.

Ao interrogar a experiência mística, Lacan a situa no plano do gozo feminino, pois o místico experimenta um gozo *ilimitado*, mas nada sabe dizer dele. Sendo um gozo que não se inscreve, inefável portanto, só nos resta testemunhar suas consequências subjetivas, pois sua experiência ocorre fora dos limites impostos pela linguagem. De seu vazio, uma vez estando morto, Deus – que no misticismo ocupa o lugar da Coisa, aqui alçado a este significante indizível – nada pode responder; é uma vacância, um furo. O êxtase místico e suas tonalidades frutivas só podem ser alcançados se ultrapassada esta ausência. Assim, é possível compreender a mística como este estado de ignorância, ou melhor, de não saber: “Do que [Santa Teresa] goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele.”¹²¹ Acessível apenas de relance, o gozo místico é falado na poesia, já que o discurso coerente não é capaz de enunciá-lo. Foucault diz que sua linguagem “teve que passar pela noite”, oferecendo repouso à experiência, um abrigo que dispõe da palavra mas também do silêncio. Acreditava-se, aponta o filósofo, que essa linguagem seria capaz de revelar o corpo da verdade; garante, no entanto, que ela é “apenas rumor informe e jorro”.¹²²

O espaço da experiência interior ou experiência mística comunica, como visto, o não-saber. Ele comporta a angústia e o êxtase e, para Bataille, “nunca traz nada de apaziguador”.¹²³ André empreende essa viagem ao extremo do possível, ao contestar os valores da família colocando-se por inteiro em questão. O artifício de Iohána em exortar princípios moralizantes através dos discursos malogra: para o filho “o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento”.¹²⁴ Seu espírito é posto a nu, e ele então adere ao papel outorgado pela família – é um *enfermo*.

¹²¹ LACAN, *O Seminário, livro 20*: mais, ainda, p. 82

¹²² FOUCAULT, O pensamento do exterior. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, pp. 243-245.

¹²³ BATAILLE, *A experiência interior*, p. 29.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 45.

Nada do que um homem pode conhecer, sob a noção batailleana de experiência, pode ser eludido sem degradação ou pecado. A autoridade conferida pela experiência mística deve ser expiada, afinal, “o próprio êxtase (...) se furta se a angústia se furta”.¹²⁵ Sua aparência *repelente* nasce disto: o preço a ser pago pela enlevação mística é demasiado alto. Ana e André, fiéis às condutas soberanas da embriaguez, da efusão erótica e do êxtase, cumpriram seu quinhão; ela com a morte, ele com a culpa. Ao contrário de um movimento de salvação ou de epifania divina, aqui a experiência leva tão somente à consumação de si. Aproxima-se, nesta feita, de sua acepção etimológica: experiência, em sua origem, alude ao que foi retirado (ex) de uma prova ou provação (*-perientia*). Do latim *periri* derivou também *periculum* (prova, risco). Experienciar adquire, portanto, a dimensão de um atravessamento, com os riscos inerentes à travessia.

O laço que une vida e morte cede frente ao arrebatamento místico. Quando esse enlevo se dá no campo da sexualidade, vemos coexistirem um elemento de atraente deleite e outro que porta seu horror. Êxtase e angústia condenam o sujeito a este paradoxo: “[o] arrebatamento é ao mesmo tempo um tremor: um halo de morte o rodeia”.¹²⁶ Os transe experimentados pelos místicos têm o mesmo sentido: é de um desapego em relação à conservação da vida que se trata. Naturalmente um estado que faz com que as potências do sujeito soçobrem, que possa ser dito *soberano*, não pode ser alcançado sem angústia:

Para ir ao extremo do êxtase em que nos perdemos no gozo, devemos sempre postular seu imediato limite: é o horror. Não somente a dor dos outros ou a minha própria, aproximando-me do momento em que o horror me sublevará, pode me fazer chegar ao estado de alegria vizinho ao delírio, mas não há forma de repugnância de que eu não discirna a afinidade com o desejo. (...) Só chegamos ao êxtase na perspectiva, mesmo que longínqua, da morte, do que nos aniquila.¹²⁷

¹²⁵ BATAILLE, *A experiência interior*, p. 86.

¹²⁶ Id., *O erotismo*, p. 264.

¹²⁷ Ibid., p. 294.

Em *Lavoura arcaica* o objeto desejado apavora, mas fascina, e é difícil suportar as sensações ligadas à vertigem: “era Ana minha enfermidade, ela minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (p. 107). Na corrente de seu transe, ao confessar o amor interdito, André se acerca dos aspectos da animalidade:

(...) redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho (...). (p. 110)

Ao final desse trecho catártico, onde podemos entrever um forte componente sexual, o jovem *exasperado* vê seu “corpo lasso” tombar docemente de exaustão, remetendo ao arrefecimento, à *petite-mort* que sucede ao paroxismo erótico. Ao ceder à animalidade, André se aproxima do mundo natural, que desconhece interditos. A imagem da pomba como prenúncio da *captura* de Ana, a oferta da imolação de um animal que a traria de volta à vida e a presença da cabra Sudanesa como primeira experiência sexual de André reafirmam a simbiose homem-natureza que buscamos depreender da leitura do romance. A própria relação incestuosa entre os irmãos reflete uma perspectiva da animalidade, garantindo a sobrevivência do instinto em detrimento da racionalidade do interdito.

* * *

*Tourear, ou viver como expor-se;
expor a vida à louca foice*

João Cabral de Melo Neto, *Agrestes*

Michel Leiris, em seu ensaio *Espelho da tauromaquia* (2001), estabelece uma bela comparação entre a atividade erótica e a arte

tauromáquica, lançando mão da imagem do gozo e da febre por que são atravessados tanto os protagonistas da tourada quanto os amantes. Para Leiris, o passe tauromáquico é análogo ao gesto amoroso, uma vez que ambas as situações tratam de colocar a vida em risco, de tangenciar a morte. A figura altera e potente do touro remete à violência do gesto sexual, já que sua investida pode precipitar a destruição do corpo de seu algoz. Apenas um deslizamento deste corpo, uma *entorse*, pode afastar o toureiro da fúria do animal, e é nessa dança que ambos, besta e carrasco, por um instante efêmero comungam como de um só corpo. Sabemos da impossibilidade dessa união, só acenada na plenitude de um gozo que implica a morte. Tanto na tauromaquia quanto no amplexo amoroso, o *prestígio* vem da proximidade com o perigo – o êxtase na arena/cama é proporcional à exposição ao risco, à queda. Desta forma, se a aspiração à continuidade entre homem e animal é impossível,

encontramos no amor impossibilidade semelhante; pois a comunhão total de dois seres só poderia efetuar-se com a morte, se um e outro se aniquilassem no instante preciso do paroxismo, antes que tivessem tempo de se soltar (...). Essa incapacidade de comunhão, exceto numa fusão fatal, equivale à presença de uma falha, de uma margem entre a curva que levaria ao ponto de tangência ideal e a curva ligeiramente desviada que percorrem os amantes humanos.¹²⁸

Dessa rachadura, dessa falha, só vislumbramos as consequências: se tudo corre como esperado, no embate da arena o animal tomba derrotado e sacrificado, enquanto que na esfera amorosa o homem pode passar “da plenitude do amor (...) à dilaceração”,¹²⁹ reconhecendo-se *deficiente porque vivo*.

O toureiro serve também como analogia ao ofício do escritor; para Leiris, ambos representam uma tragédia real, na qual arriscam a própria pele. A fim de desferir o golpe fatal, é preciso que o toureiro posicione seu corpo e sua espada, por uma fração de tempo considerável, ao alcance dos chifres. Aí reside a relação entre a obediência às regras e o perigo

¹²⁸ LEIRIS, *Espelho da tauromaquia*, p. 48-50.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 50.

que se corre. A ordem da tourada e o ofício do escritor: simultaneamente técnicas de combate e cerimonial.¹³⁰ A metáfora tauromáquica serve para que Leiris assuma sua preferência por escritos subversivos, nos quais a condição humana é olhada de frente ou “agarrada pelos chifres”, sendo o escritor um “ressoador dos grandes temas do trágico humano”.¹³¹

Aqui a linguagem se faz soberana; deixa de *nomear* uma experiência para se colocar comprometida, inteiramente em questão. Leiris, valendo-se da escrita de Baudelaire, irá defender a ideia de que o belo se esconde na falha, na passagem aberta pelo infortúnio que a beleza clássica tenta ocultar. Essa imagem ajuda a traçar o espaço da literatura soberana: ela é insubordinada, maldita: “A literatura não é inocente, e culpada, devia, no fim, confessar-se tal.”¹³² É soberana porque admite o desvio, a diferença, e porque o escritor está em desajuste com os princípios que visam a acumulação (de saber, de poder). A literatura também, e sobretudo, comporta o *gastar em vão*. Cumpre apontar o caráter sacrificial e perdulário da linguagem poética, que só fracassa quando evoca a soberania em lugar de *vivê-la*.

A literatura é um dos lugares privilegiados de expressão do Mal, e tem valor soberano para nós, segundo Bataille. Este, leitor de Nietzsche, compreende que a valoração moral na modernidade está enlaçada ao mundo da *praxis*, da ação eficaz. Subvertendo a lógica da medida, a literatura estaria ao lado do Mal porque ela despreza o futuro em favor do instante, ela é selvagem, não se presta a nenhuma redenção, ela não serve para nada. Ao contrário do discurso claro e ordenado, a escritura soberana é escarnecedora. Nela vicejam o riso, a embriaguez, a violência, o erotismo. Adquire, assim, o sentido do sagrado:

Nunca devemos esquecer que o sentido da palavra “santo” é “sagrado”, e que sagrado designa o interdito, aquilo que é violento, aquilo que é

¹³⁰ Cf. LEIRIS, Da literatura como tauromaquia, In *A idade viril*, p. 21-22.

¹³¹ LEIRIS, Da literatura como tauromaquia, In *A idade viril*, p. 25.

¹³² BATAILLE, *A literatura e o mal*, p. 9.

perigoso, e cujo simples contato anuncia o aniquilamento: é o Mal. (...) esse domínio é aquele onde os contrários se abismam e se conjugam.¹³³

Bataille sublinha que o domínio trágico ou sagrado e o interdito concorrem para divinizar aquilo cujo acesso proíbem. Não deixam de ser um convite, ao mesmo tempo que um obstáculo; o movimento de “divina embriaguez”, contrário ao Bem, não pode ser suportado pelo mundo racional. Só a literatura, livre e inorgânica, pode desnudar o jogo da transgressão da lei, sem implicar a criação de uma nova ordem. Afirmo o autor francês: “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. (...) Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”.¹³⁴

A narrativa de Nassar, além de fortemente afiliada à poesia, não se presta à nenhuma redenção, sendo uma escrita do/no limite – uma escrita soberana. Raduan não é generoso com seu leitor, se levamos em conta que sua escritura fere, o arranca à ordem onde contrai segurança, lançando-o à tarefa de decodificar um livro *impossível*. Em um mesmo gesto comparecem atração e horror.

¹³³ BATAILLE, *A literatura e o mal*, p. 176.

¹³⁴ Ibid., p. 22.

12

A comunhão confusa de alegria e tormentos: a festa

A festa aparece em dois momentos em *Lavoura arcaica*: uma em “A Partida” e a outra em “O Retorno”. Em ambos são descritos, de forma praticamente idêntica, os preparativos para a dança, a disposição dos alimentos e bebidas, a escolha das roupas e a presença dos instrumentos musicais. A festa surge na narrativa através da memória de André, que se utiliza de vocábulos que remetem à ideia de claridade e entusiasmo, como “dias claros de domingo” (p. 26), “vestidos claros e leves” (p. 27), “melancias partidas aos gritos da alegria” (p. 27). A cena é rica em recursos imagéticos e verbais, evocando elementos sinestésicos em descrição pormenorizada:

(...) e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos, e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, (...) e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão (...). (p. 27-28).

A festa tinha a função de reunir os parentes e amigos da cidade no bosque, onde armavam a roda de dança ao som da flauta e da batida dos pés ao chão. Iniciava com os homens deslocando-se de um lado a outro, reportando à tradicional dança libanesa *Dabke* (“bater pés” em tradução literal), seguidos pelas mulheres sob o ritmo marcado das palmas. Iohána, “com alegria nos olhos” e tendo a solenidade “umedecida pelo vinho”, suspende seu rigor em favor da descontração propiciada pela celebração.

Associados, a dança, o vinho e a fartura de alimentos aludem às antigas celebrações da colheita. Das bacanais e saturnálias ao carnaval

de hoje, a festa apresenta traços semelhantes, implicando uma agregação de pessoas abandonadas a impulsões em um estado de euforia. Roger Caillois teoriza sobre a festa e suas articulações com a transgressão, estabelecendo que não há festa que não contenha ao menos um princípio de excesso e frenesi: “É preciso entregar-se a ela no grau máximo possível, até o esgotamento, até o adoecimento.”¹³⁵ No ensaio *O sagrado de transgressão: Teoria da festa* (1939/1989) o autor narra as tradições festivas dos povos antigos, onde ostensivamente são desperdiçados e destruídos os alimentos e as riquezas acumulados durante anos, em um ritual que lembra a cerimônia do *potlatch*.

O cenário onde se desenrola a festa é um mundo de exceção. O contraste entre o tempo profano do trabalho e dos afazeres cotidianos e o tempo sagrado da festa, consagrado ao divino, marca igualmente o tempo dos interditos e o das transgressões. Na vida ordinária o sagrado se manifesta através dos interditos, que visam à preservação da ordem social. Nas reuniões festivas, e apenas no tempo que discorre de sua duração, tais proibições são suspensas e os excessos, permitidos:

(...) todas as prescrições que protegem a boa ordenança natural e social são então sistematicamente violadas. Tais transgressões, contudo, não deixam de constituir sacrilégios, pois atentam contra as regras que imperavam na véspera, e destinadas a voltarem a ser, amanhã, as mais santas e invioláveis.¹³⁶

Esse intervalo relativo ao relaxamento da lei, que tão bem ilustra a festa, encontra seu paroxismo nas sociedades regidas por um rei; mais especificamente, no momento de sua morte. Caillois conta que, nas ilhas Sandwich, a multidão, ao saber da morte do rei, comete toda a sorte de atos criminosos: incendeia, pilha e mata, enquanto as mulheres se prostituem publicamente. Uma curiosa tradição também é encontrada nas ilhas Fidji: a morte do chefe impele as tribos a bandidagens e depredações. A fim de evitá-las, opta-se por guardar em segredo o

¹³⁵ CAILLOIS, *O homem e o sagrado*, apud Revista *outra travessia*, UFSC, p. 15.

¹³⁶ Ibid., p. 29.

falecimento do rei e, diante das perguntas sobre sua morte, é respondido que seu corpo já se encontra decomposto, o que é aceito com decepção resignada. O que o etnógrafo francês intenta mostrar é que

O tempo da licença é exatamente aquele da decomposição do corpo do rei, ou seja, o período agudo da infecção e da nódoa que a morte representa, o tempo de sua plena e evidente virulência, ativa e contagiosa no mais alto grau. A sociedade deve dela se proteger demonstrando sua vitalidade. O perigo só acaba com a eliminação completa dos elementos pestilentos do cadáver real, quando de seus restos nada mais sobra que um duro e são esqueleto incorruptível.¹³⁷

O rei, assim como os demais significantes a ele atribuídos – pai, animal totêmico, lei, Deus – representa a conservação e a ordem de um estado de coisas. Sua queda/morte abre espaço para a emergência da indisciplina e do excesso, geradores de uma nova ordem. Nas sociedades totêmicas, é neste momento, em paralelo à violação dos interditos permitida apenas no tempo de duração da festa, que a lei da exogamia é transgredida. Em meio à dança e ao frenesi, os homens desprezam os laços de parentesco e se unem às esposas de seu clã, que como tais lhe são interditas. No entanto, é mister esclarecer: “esses sacrilégios são tomados como tão rituais e santos quanto as próprias interdições por eles violadas”¹³⁸. Esta transgressão, sob o manto do sagrado, é tolerada graças ao caráter mítico que evoca; afinal, para um grande número de povos primitivos, o casal original é formado pelo irmão e pela irmã.

O incesto é igualmente característico do Caos, ambos implicando-se mutuamente. Callois cita o caso dos esquimós, para quem o desregramento sexual manifesta o retorno ao período mítico. Suas orgias ocorrem durante a festa de extinção das lâmpadas, celebrada no solstício de inverno. Procede-se o apagamento de todas as lâmpadas da estação, simultaneamente, que em seguida são acesas da mesma forma, em uma alegoria da mudança do ano. Durante o intervalo no escuro, simbolizado pelo Caos, os casais se unem através da troca de todas as mulheres. A

¹³⁷ CAILLOIS, *O homem e o sagrado*, apud Revista *outra travessia*, UFSC, 31.

¹³⁸ Ibid., p. 32.

suspensão das regras que regulam a atividade sexual significa, desse modo, o retorno a um tempo mítico, babélico, símbolo da inversão dos valores. Daí decorre que desde as antigas festas gregas e romanas, nas quais se buscava reviver a primeira idade do mundo, não raro a inversão de valores se mostrava presente: “os escravos comem nas mesas dos senhores, dão-lhes ordens, ridicularizam-nos, e estes os servem, obedecem-lhes.”¹³⁹

Em consonância com a noção batailleana de dispêndio, Callois considera a festa o paroxismo da sociedade, não apenas sob o ponto de vista religioso, como também econômico. É o instante da circulação de riquezas e da distribuição prodigiosa das reservas acumuladas, porque as festas

constituem uma ruptura com a obrigação do trabalho, uma liberação das limitações e das servidões da condição humana: é o momento em que se vive o mito, o sonho, em que se vive em um tempo, e em um estado, nos quais somente se está obrigado a despender e a se despender. Os motivos aquisitivos são suspensos, torna-se preciso dilapidar, e cada um desperdiça do melhor modo possível suas riquezas, seus víveres, seu vigor sexual ou muscular.¹⁴⁰

A atmosfera sacrificial da festa não se encerra apenas no sentido do dispêndio econômico e libidinal; ela é palco privilegiado da imolação de vítimas animais e, em alguns casos, humanas. O sacrifício guarda a capacidade de transmutar o profano em sagrado; outras vezes, como no caso do filicídio presente em *Lavoura*, tenciona purificar a comunidade após um ato transgressor, colocando um fim à vida de quem o cometeu.

O capítulo 29, onde será narrada a festa organizada em comemoração ao retorno de André à casa, começa com uma exaltação ao tempo – prenúncio, talvez, da mudança subjetiva operada no adolescente, que passa a tomar como seus os prosélitos paternos. O cenário é desde cedo arrumado para celebrar a “páscoa” de André, através de elementos próprios de um banquete báquico, anunciando “uma

¹³⁹ CAILLOIS, *O homem e o sagrado*, apud Revista *outra travessia*, UFSC, 36

¹⁴⁰ Ibid., p. 39

gorda alegria”. O vinho sendo generosamente despejado nos copos, o cheiro da carne assada, os melões e as melancias sendo partidos “aos gritos de alegria”, os preparativos agitados para a dança: tudo aqui se repete como na primeira cena de festa. André, novamente, assiste aos preparativos recolhido em um tronco de árvore à distância.

Ana, tal qual uma bacante, aparece coberta pelas “quinhilarias mundanas” da pandórica caixa de André, lascivos *souvenirs* de seus encontros com prostitutas. Mobilizado pela cena da irmã, sente o corpo *fragmentado*: “todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo” (p. 189). Ana resiste aos apelos para que interrompa a dança demoníaca, enquanto Pedro precipita a revelação do segredo de André. Iohána, como que de acordo com o caráter sagrado do sacrifício em devir, é narrado como “possuído de cólera divina” (p. 191), e investe contra a filha golpeando-a com o alfanje.

René Girard, ao estudar a questão do sacrifício enquanto produto do sagrado, afirma que as doenças contagiosas, a violência e o caráter impuro de uma “vítima” concorrem para que haja, nas sociedades ditas primitivas, a adoção de atitudes que para nós (*modernos*) soam incompreensíveis. A morte sacrificial de Ana poderia, destarte, estar a serviço de uma purificação:

Com o que se pode limpar esta mácula? Que substância extraordinária, inédita, pode resistir à contaminação do sangue impuro, chegando mesmo a purificá-lo? Esta substância é o próprio sangue, mas desta vez o das vítimas sacrificiais, o sangue que permanece puro se for derramado ritualmente.¹⁴¹

O gesto fatal, não por acaso desferido pelo pai, representante da ordem, é feito de uma violência com fins purificadores, a fim de evitar que o contágio da infâmia se alastrasse pela comunidade como uma doença. Seu ato buscava proteger sua cultura contra a erosão de valores largamente construídos por seus ancestrais. Escolhendo Ana como figura portadora do germe da desintegração familiar, Iohána previne a

¹⁴¹ GIRARD, *A violência e o sagrado*, p. 52.

comunidade contra sua propagação: “Destruindo a vítima expiatória, os homens acreditarão estar se livrando do seu mal” e elimina, com a filha, a “terrível herança de violência que hipoteca o futuro”.¹⁴²

Se a violência do assassinato a princípio destrói as diferenças, ela propaga, a contragolpe, o progresso da violência, difundindo seu contágio maléfico. A partir do quadro de desintegração proporcionado pela morte de Ana, tomba o próprio texto, desconstruído no espaço da página em branco através da disposição elíptica dos parágrafos. No universo diegético, tombam a família e seus valores; a mãe, que “passou a carpir em sua própria língua” (p. 192); e, finalmente, tomba o desejo de André, na figura agora sacrificada da irmã-amante. Seu assassínio, como vimos, está a serviço da expiação do pecado e da loucura, está destinado a manter a ordem social – a essa altura já em ruínas. O fragmentado corpo de André remete agora ao percurso da quebra, da desilusão. No paroxismo da crise, instaura-se uma nova *katharsis* coletiva, sob a entoação de gemidos e gritos, de “um uivo cavernoso, cheio de desespero”, de “balidos estrangulados” (p. 191).

A violência que decorre da cena sacrificial de Ana descortina em alto grau o princípio do sagrado. Na perturbação da morte, um limiar é transposto, indicando a passagem do profano ao sagrado e estabelecendo um estado próximo daquele que precede um desejo sensual. “A violência (...) é a alma do erotismo”, profere Bataille. Discorrendo sobre o erotismo sagrado, o filósofo francês afirma que diante dos ritos sagrados tangenciamos, da mesma forma que na fruição erótica, a continuidade perdida:

A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela a sua morte. Este elemento é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.¹⁴³

¹⁴² GIRARD, *A violência e o sagrado*, p. 107.

¹⁴³ BATAILLE, *O erotismo*, p. 45, grifo do autor.

O erotismo sagrado, dado na experiência mística, desconhece explicações racionais e prescinde de objetos, uma vez que aqui, como citado anteriormente, é o sujeito que se coloca em questão. A efusão excessiva que decorre da violência furta-se à consciência e aproxima os participantes da festa a um estado de torpor. Neste momento, mais que nunca, a animalidade encontra terreno fértil para se manifestar. À maneira das feras, o grupo desconhece a lei e se entrega à erupção dos instintos.

No entanto, não podemos desconsiderar que os atos bárbaros e os comportamentos aberrantes têm modelos trans-humanos, divinos. Importa sublinhar que o homem, sob a esfera do sagrado, “queria e acreditava imitar seus deuses mesmo quando se deixava arrastar a ações que tocavam as raias da loucura, da vileza e do crime”.¹⁴⁴ O homem contemporâneo dessacralizou seu mundo em favor de uma existência profana, mas o sujeito das sociedades arcaicas, objeto de nossa investigação, “tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados”,¹⁴⁵ uma vez que dele depreendem a realidade. A família, o trabalho, a terra (a lavoura) e seu fruto, fazem parte de um *Cosmos sacralizado*.¹⁴⁶ No romance nassariano, o tempo – como personagem imanente – representa mais fortemente a presença do sagrado, especialmente o tempo mítico primordial atualizado nas palavras do pai. A festa se oferece como ocasião para a presentificação do tempo sagrado. Nela, atualizam-se os comportamentos sociais e rituais outrora transmitidos pelos deuses ou, no caso do romance, pelos antepassados. Assim, antes de a forma circular de *Lavoura* sugerir um tempo histórico, é de um passado mítico que se trata, para o qual a festa dispõe um cenário privilegiado de atuação.

¹⁴⁴ ELIADE, *O sagrado e o profano*, p. 92.

¹⁴⁵ Ibid., p. 18.

¹⁴⁶ Cf. ELIADE, Ibid., p. 22.

13

Considerações finais

(...) no Lavoura eu covoquei muito longe.

Raduan Nassar, *Cadernos de Literatura Brasileira*

Este trabalho nada conclui. Sua única finalidade reside, quando muito, em provocar o leitor de *Lavoura arcaica* a retornar ao tecido do texto identificando nele sua safra transgressora.

Raduan Nassar possivelmente não aprovaria nossa escrita. Não apenas pelo fato de estar afastado da cena literária, mas por crer que uma obra deve falar por si, sem o socorro de qualquer suporte teórico. Belicoso, dispara: “com folha de teoria a gente faz uma bolinha e manda longe com um piparote”.¹⁴⁷ Denuncia, nesta seara, o desajuste que acontece quando um escritor faz a exposição de sua teoria, a fim de suprir de significados uma poética que não fala por si mesma. A poética de Nassar prescinde de interlocutores.

Conscientes acerca do risco, não nos furtamos a adentrar neste livro *impossível*, batailleanamente falando. Toda investigação aqui contida esbarra desde o início numa questão crucial: como manter a neutralidade exigida pelo rigor acadêmico frente a um *livro-experiência*? Também nós, a exemplo de José Castello, fomos “engolidos” por *Lavoura*. Talvez o arrebatamento provocado pela leitura, mesmo considerando a distância necessária para uma análise crítica, tenha sido o afeto que nos levou a abordar temas como o êxtase, o erotismo, a maldição da literatura. É o autor quem alerta: “pior do que conspurcar uma obra é alguém prostrar-se de joelhos diante dela”.¹⁴⁸ Observando com prudência a advertência nassariana e a despeito da passionalidade suscitada pela leitura de *Lavoura arcaica*, mantivemos, tanto quanto possível, o cuidado de evitar

¹⁴⁷ CADERNOS de Literatura Brasileira, n. 2, p. 32.

¹⁴⁸ Ibid., p. 34.

sua mitificação, gesto considerado “obsceno” pelo próprio autor. Por outro lado, caso optássemos por um olhar desimplicado ou estéril acerca da obra, trairíamos a própria matéria desta pesquisa. Sendo assim, é possível que ela tenha *transgredido* sua visada por uma isenção crítica, deixando entrever a admiração que guardamos pelo escritor.

Homem da terra, “bom caipira” como se denomina, quando admite convidados em sua casa a literatura é assunto evitado, sendo “permitido” falar sobre bichos, comida, política. Talvez uma lenda criada em torno de uma *persona* literária tão surpreendente e rica em contrastes quanto as personagens de seus livros.

Assumidamente desinteressado – às vezes através de uma recusa radical – a respeito dos movimentos estéticos e vanguardistas e das teorias literárias, Nassar enuncia:

(...) fui posto neste mundo sem ser consultado, não esperem que eu vá consultar alguém sobre como fazer, na hora de eu expressar minha rejeição a tudo que está aí. Uma rejeição, aqui entre nós, talvez ingênua, coisas do adolescente que fui.¹⁴⁹

A *revolta ingênua* do Raduan adolescente ecoa no adolescente André. A postura de inadaptação ao mundo, a assunção da própria voz em detrimento do discurso social e a recusa em seguir padrões denota um hibridismo entre criador e criatura. A diferença é que esta precisou se alijar do cenário rural e de seu “romance familiar” para se identificar como sujeito, enquanto aquele se encerrou nas divisas da fazenda para escapar de um mundo do qual não queria participar.

Como que num rito de passagem, após a fuga da fazenda e em suas andanças André colecionou vivências que contribuíram para sua formação *errante*. A vida também foi a matéria de que se valeu Raduan para explicar suas influências:

A leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros. Dessa

¹⁴⁹ CADERNOS de Literatura Brasileira, n. 2, p. 32.

leitura da vida não senti exatamente orgulho, embora achasse a leitura mais importante a fazer.¹⁵⁰

Para Raduan a vida nos livros, por mais vibração que possam transmitir, é sempre atravessada pelo olhar do outro. Só a vivência de um escritor, e não “um olhar de empréstimo” pode conferir voz própria ao que escreve. E foi assim, “cheirando involuntariamente a atmosfera” e “sobretudo por uma questão de assepsia”¹⁵¹ que Nassar se manteve distante das especulações teorizantes, conservando a individualidade de sua voz.

Voz notoriamente reservada; trata-se de um homem que escolheu deitar palavras apenas em sua obra. Deixa a reclusão da fazenda em eventos selecionados – foram poucas as aparições públicas nos últimos anos. Prestigiou a 40ª Mostra de Cinema de São Paulo em novembro de 2016, durante a exibição do filme *Lavoura Arcaica*, seguido de um debate com o diretor, e em março do mesmo ano fez um breve discurso em defesa da legalidade do governo de Dilma Rousseff no Palácio do Planalto, em Brasília.

Ao ser contemplado com o principal prêmio literário da língua portuguesa, o Camões, também em 2016, reage com espanto: “Não entendi esse prêmio, meu trabalho é um livro e meio”, referindo-se a *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*. Reafirma, com isso, seu lugar destacado no cenário da literatura, ao mesmo tempo que deixa claro seu desapego ao *mise en scène* próprio dos eventos literários, como noites de autógrafo, lançamentos de livros, cerimônias de premiação. Excepcionalmente comparece na solenidade de entrega do prêmio Camões, em fevereiro de 2017, onde virou notícia, amplamente divulgada na mídia e nas redes sociais. Seu discurso de agradecimento ganhou ares de protesto por expor duras críticas ao governo de Michel Temer, manifestando desagrado contra o que chamou de “oposição democrática”. Afirmou que “vivemos tempos sombrios”, aludindo ao cenário de crise

¹⁵⁰ CADERNOS de Literatura Brasileira, n. 2, p. 27.

¹⁵¹ Ibid., p. 33.

política e econômica por que vem passando o país. Na sequência teve sua fala reprovada pelo ministro Roberto Freire, o que provocou reações acaloradas dos presentes à cerimônia, contrários à declaração do político.

Contrastando com a personalidade discreta e sóbria de seu autor, as personagens nassarianas são densas, explosivas, figuras que evidenciam intensos matizes emocionais. A escolha do uso da psicanálise como um dos aparatos teóricos na investigação de *Lavoura* teve como risco a ser evitado a “patografia” das personagens, especialmente de André, cuja personalidade oferecia tantas nuances relevantes à esfera psicanalítica. Mais que sugerir que o adolescente pudesse apresentar traços perversos ou psicóticos, nossa intenção foi seguir o rastro *arcaico* esboçado por Raduan. Tateantes, fomos atrás dos indícios mitológicos e trágicos divisados na leitura. Em pura hipótese interpretativa, optamos por aproximá-los do mito do pai da horda primitiva de *Totem e Tabu* e das figuras contrastantes dos filhos de Zeus, os deuses Dioniso e Apolo, como representantes trágicos da dupla André-Iohána.

Valemo-nos da psicanálise para dar um lugar ao desejo, que, para Lacan, está circunscrito a uma ética. Discorremos sobre o gozo como um paradoxo insolúvel: gozamos do que padecemos. A psicanálise também serviu para que presumíssemos que o amor de André pela irmã era, na verdade, um deslizamento do afeto, igualmente proibido, da (e pela) mãe. Ainda que assumindo uma voz e uma função potente na família, o patriarca fracassou em barrar a fusão afetiva entre a mãe e o filho. Este, enredado pelo desmedido (e mortífero) amor materno, efetua um mecanismo de defesa chamado por Freud de *deslocamento* e elege a irmã como objeto de seu impulso sexual.

A transgressão, conquanto admita uma gama de significados, não pode ser clivada de seu sentido principal: o de transbordamento. Se algo transborda é porque excede um limite. Não encontramos um conceito que melhor se adequasse à ideia de transposição que o erotismo. Nele coabitam as noções do excesso, do sagrado e do profano, da morte, da experiência interior, da violência e do Mal. Georges Bataille, para citar

Deleuze, foi um dos principais *intercessores* a quem recorremos para tentar elucidar temas tão complexos.

Neste movimento já havíamos *deslizado* da psicanálise para a filosofia. E partimos dela para outro campo de saber, a Antropologia. Mauss e Caillois auxiliaram-nos a pensar a questão da transgressão, quando investigamos o funcionamento cultural das sociedades arcaicas.

Nossa pesquisa pôde descobrir que, afora um ou outro aspecto distinto, somos hoje tão talhados por interditos quanto o foram nossos ancestrais mais distantes. E igualmente transgressores.

14

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **A parte maldita, precedida de A noção de dispêndio**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BELLO, Maria Rosário L.. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de Amor de Perdição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

BÍBLIA, N. T. Lucas. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2 ed., 1993.

BORGES, Luiz Contador. **O Louvor do Excesso: experiência, soberania e linguagem em Bataille**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega** – volume II. Petrópolis: Vozes, 1987.

CADERNOS de Literatura Brasileira. **Raduan Nassar**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

CAILLOIS, Roger. O sagrado de transgressão: teoria da festa. In: **O homem e o sagrado**. Trad. Carlos Schmidt Capela. Paris: Gallimard, 1989. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p15>. Acesso em 04/12/2016.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme LavourArcaica**. São Paulo, SP: Ateliê, 2002.

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

_____. "Raduan Nassar, meu raptor". **A literatura na poltrona** (blog do jornal O Globo), disponível em <http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/raduan-nassar-meu-raptor-364550.html>. Acesso em 06 dez. 2015.

CASTRO, Celso. **Textos Básicos de Antropologia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2016.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno Tratado das Grandes Virtudes**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999. (Versão digital obtida em <https://fernandonogueiracosta.files.wordpress.com/2010/06/pequeno-tratado-das-grandes-virtudes1.pdf>, acessado em 01/07/2015).

COUTO, Raquel (Dir.); Carvalho, Luiz Fernando (Prod.). **Nosso diário**. In *Lavoura arcaica* [DVD]. Barueri, Europa Filmes, 2005

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Trad. de Rafael Godinho. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos e escritos, III. Org. Manoel Barros da Motta, trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4ª. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2015.

FREUD, Sigmund. **O inconsciente**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1915/1996.

_____. **Projeto para uma psicologia científica**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1895/2006.

_____. **Os instintos e suas vicissitudes**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1915/2006.

_____. **Totem e Tabu**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1913/1996.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1990.

JABOR, Arnaldo. **Nassar relança Um copo de cólera**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 abr. 1992. Ilustrada, p. 9.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1959-1960/2008.

_____. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972-1973/2008.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.

LEIRIS, Michel. **A idade viril: precedido por Da literatura como tauromaquia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Espelho da tauromaquia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**, 3ª. ed. ver. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

_____. **Obra Completa**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Um copo de cólera**. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 273-287 (Os Pensadores).

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVARINA, Valère. **O teatro dos ouvidos**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. "Da Cólera ao Silêncio". **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 2. vol. Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

PUPPI, Ubaldo. Uma teoria da cultura. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 1, p. 241-256, 1974. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731974000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 Jan. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **Em que tempo vivemos?**. Trad. Donaldson M. Garschagen. Desenhos, pinturas e fotografias Ed Rusha. Serrote 16, p. 203/222. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 2014.

RICOEUR, Paul. **Percursos do Reconhecimento**. Trad. Nicolás Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

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

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Org.: Haroldo de Campos. Trad. de Lígia Moraes Leite e Lúcia Wisnik. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979.

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

_____; MACIEL, Maria Esther (org.). **Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema**. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual / Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Martin Claret, 2012.

TARDIVO, Renato. **Porvir que vem antes de tudo: Literatura e Cinema em Lavoura Arcaica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

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

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

YUNES, Eliana. (Org.). **A literatura pelo olhar do cinema**. São Paulo: Reflexão, 2012.

ZALCBERG, Malvine. **Amor paixão feminina**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.