

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Jonatas Aparecido Guimarães

PROFUSÕES BARROCAS: UMA LEITURA DO ROMANCE
LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR

Belo Horizonte

2013

JONATAS APARECIDO GUIMARÃES

PROFUSÕES BARROCAS: UMA LEITURA DO ROMANCE
LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty

Belo Horizonte

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Guimarães, Jonatas Aparecido
N265l.Yg Profusões barrocas: uma leitura do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar / Jonatas Aparecido Guimarães. Belo Horizonte, 2013.
145f.: il.

Orientador: Ivete Lara Camargos
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Nassar, Raduan, 1935- . Lavoura arcaica – Crítica e interpretação. 2. Ficção brasileira – Crítica e interpretação. 3. Literatura barroca. I. Camargos, Ivete Lara. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-3.09

Jonatas Aparecido Guimarães

Profusões barrocas: uma leitura do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literaturas de Língua Portuguesa

Prof.^a Dr.^a Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora) – PUC Minas

Prof. Dr. Karl Erik Schøllhammer – PUC Rio

Prof.^a Dr.^a Melânia Silva de Aguiar – PUC Minas

Belo Horizonte, 21 de Março de 2013

Agradecimentos

À professora Ivete, cujas eternas lições, mais que uma orientação, fizeram-se ponte nessa travessia. Agradeço também aos integrantes do grupo “Da rua: olhares sobre histórias da literatura brasileira” pelos diálogos que possibilitaram o enriquecimento deste trabalho.

Com especial carinho, aos professores do Programa de Pós-graduação, cujos ensinamentos ecoam a todo instante dentro desta pesquisa.

À Sabrina Sedlmayer, que prontamente me auxiliou nos primeiros passos do desenvolvimento do projeto inicial.

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa que tornou possível a realização deste trabalho.

Aos meus amigos, os quais, por mais distantes que estejam, preenchem sempre o horizonte do meu caminhar: Anderson, Vando, Péthrus, Naíssa, Leonardo, Pedro, André e Márcio.

À Débora, que me ensinou o amanhecer do amor e o amanhecer do mundo.

À minha família, em especial à minha mãe, pela presença e carinho constantes.

À Dianna, o sorriso deste trabalho.

À pequena Clarice (*in memoriam*)

Ao Raduan Nassar, este guardador de rebanhos, por nos brindar com um copo de suas belas lavouras.

*“Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.”*

Alberto Caeiro (Fernando Pessoa)

*“Há sempre um copo de mar
para um homem navegar”*

Jorge de Lima

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar o romance **Lavoura arcaica**, de Raduan Nassar, a partir da relação triádica casa-corpo-texto, tomando o barroco como operador de leitura. Nessa perspectiva, a adoção do barroco com um viés operacional não tem como intuito a classificação historiográfica da obra, ou a afirmação de um projeto programático que se espelhe no Neobarroco latino-americano. Antes, tendo em vista a observação da construção formal da obra, intenta-se refletir sobre as possíveis implicações que traços barrocos podem trazer à sua textualidade. Por esse raciocínio, o presente estudo procura demonstrar que o tripé casa-corpo-texto, na ótica da escrita barroca, conduz a um determinado olhar sobre a relação do homem consigo mesmo e com a sociedade. Desse modo, a dissolução das instituições sociais cristalizadas, representadas na narrativa pela tradicional família patriarcal e por suas relações de poder, abre-se no leque mais amplo da reflexão existencial sobre o lugar do homem dilacerado pelas forças da cultura e de uma história fragmentária. Assim, observa-se uma construção textual barroca que joga com diferentes discursos e ideologias, demonstrando suas lacunas na encenação da tragicidade da existência humana.

Palavras-chave: Raduan Nassar. **Lavoura arcaica**. Barroco. Corpo. Casa.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the novel **Lavoura arcaica**, by Raduan Nassar, with basis on the triadic relationship home-body-text, taking the baroque as a reading operator. From this perspective, the adoption of the baroque with an operational bias is not intended to operate as a historiographical classification of the work, or the assertion of a programmatic project that mirrors the latin american Neo-Baroque. Rather, in view of the formal construction of the work, it intends to reflect on the possible implications that baroque traits can bring to its textuality. By this thought, the current study seeks to demonstrate that the tripod home-body-text, from the viewpoint of the baroque writing, leads to a certain look about man's relationship with himself and with the society. Therefore, the dissolution of social institutions crystallized, represented in the narrative by the traditional patriarchal family and its power relationships, opens up in a wider spectrum of existential reflection about the place of a man torn by the forces of culture and by a fragmentary story. Thus, there is a baroque textual construction playing with different ideologies and discourses, showing gaps in the staging of human existence tragedy.

Keywords: Raduan Nassar. **Lavoura arcaica**. Baroque. Body. Home.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
2 GEOMETRIAS BARROCAS	16
1.1 Barroco Histórico	19
1.2 Neobarroco	26
1.3 O barroco como operador de leitura	34
3 LABIRINTO	41
3.1 Passionalidade narrativa.....	42
3.2 A casa sem alicerces.....	60
3.3 Alma encarnada	80
4 ABISMO.....	96
4.1 Terra fértil.....	97
4.2 Imago Chaos	112
4.3 Volutas.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	140

INTRODUÇÃO

Como ler uma vertigem? Para a leitura do romance **Lavoura arcaica**, de Raduan Nassar, tal pergunta se faz presente desde os primeiros passos do desenvolvimento deste trabalho crítico. Como ler uma obra que lhe arrebatava com uma densidade temática e com uma profusão de imagens sufocantes sem se perder nessa escrita labiríntica? Estes questionamentos talvez possam traduzir a perplexidade causada pela leitura dessa obra que encanta pela sua beleza, mas que por seu “excesso” narrativo causa a sensação de tontura em quem lê.

Nessa perspectiva, se o romance tem sido visualizado muitas vezes pela crítica sob o signo da ambiguidade, a própria *persona* do escritor Raduan Nassar também pode ser observada sob a ótica do paradoxo. Como se sabe, o autor se dedicou intensamente à escrita literária durante a década de 1970, após concluir o curso de Filosofia em 1963 e abandonar os cursos de Letras Clássicas e Direito ao final da década de 1950. Essa entrega ao trabalho literário resultaria na publicação de **Lavoura arcaica**, em 1975, e da novela **Um copo de cólera**, em 1978. Futuramente, em 1997, ainda seria publicada a obra **Menina a caminho**, que reuniria contos escritos principalmente entre as décadas de 1960 e de 1970, sendo que alguns dos textos que compõem o livro já haviam sido publicados em periódicos do Brasil e do exterior. Contudo, fato que se tornou marcante entre os entusiastas de suas obras, Nassar abandona a cena literária após o reconhecimento meteórico de suas publicações, motivo por que são raras as entrevistas por ele concedidas. Nesse caminho, o escritor optou por uma vida reclusa na Lagoa do Sino, localizada no município de Buri, interior de São Paulo, onde exerce exclusivamente atividades campesinas desde então. É nesse contexto que Raduan faz a incômoda comparação de que não haveria criação literária que se equiparasse à criação de galinhas. Por outro lado, não obstante a sua rejeição ao sistema ou ao enquadramento de sua obra em projetos ideológicos vanguardistas específicos, o autor mostra também uma outra face. Além da fundação do **Jornal do Bairro**¹ em 1967 e da publicação do artigo “Nachahmung und Eigenwert”² na Alemanha em 1987, recentemente Raduan Nassar efetivou a expressiva doação da fazenda da Lagoa do Sino à Universidade Federal de São Carlos para a instalação de um novo *campus* da instituição. O montante dessa doação, somado ao valor da

¹ Trata-se de um semanário que abordava assuntos políticos nacionais e internacionais e se identificava, conforme declarado pelo escritor aos **Cadernos de literatura brasileira**, com as reivindicações do Terceiro Mundo e de grupos minoritários.

² Artigo inédito no Brasil no qual discute, entre outros assuntos, a posição cultural e econômica do Brasil frente a países europeus e a possibilidade de integração etnicorracial no Brasil rural (Cf. NEUMANN, 2007, p. 32-33).

propriedade e dos equipamentos usados no trabalho agrícola, chegaria à casa dos vinte milhões de reais, segundo noticiado pela **Revista Piauí** em sua edição de número 70.

Por tudo isso, o autor muitas vezes é caracterizado como um intelectual peculiar no cenário brasileiro, traço que também é atribuído à singularidade do romance **Lavoura arcaica**. Em um contexto perpassado pela Ditadura Militar, no qual viriam a se destacar na literatura nomes como o de Rubem Fonseca, Roberto Drummond, Moacyr Scliar, Ignacio de Loyola Brandão, entre outros, **Lavoura arcaica** destoa da série literária do período. Enquanto as obras dos escritores mencionados se caracterizam, sobretudo, por problematizar o contexto urbano por uma escrita realista de forte teor referencial, o romance de Nassar apresenta um universo rural indeterminado em termos espaçotemporais, sendo perpassado por uma tonalidade mítica construída pela profusão de elementos textuais que se acumulam confusamente.

Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés afirma que a novidade da obra relativamente a outros escritores da geração do autor está no fato de que traz um engajamento mais amplo que o circunscrito a um contexto histórico determinado “numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à ‘mensagem’”. Um engajamento radicalmente literário [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69). Lembrando que o Movimento Concretista ainda tinha forte presença na década de 1970, Sedlmayer ainda afirma que “a ficção de Raduan Nassar não se aproxima nem do filão realista nem das experimentações concretistas.” (SEDLMAYER, 2006, p. 233). Por essa perspectiva, torna-se proeminente a singularidade da obra em pauta, motivo por que a crítica muitas vezes afirma a dificuldade de encontrar parentescos ou de situá-la frente à série literária do período. É certo que hoje, além dos diversos textos trazidos à cena em sua obra, como mitos, trechos bíblicos etc., se apontam determinadas identificações com outros autores. Como exemplo, a crítica aponta uma possível relação entre **São Bernardo**, de Graciliano Ramos, e a novela **Um copo de cólera**, ou afirma ainda a possibilidade de aproximação entre Raduan e escritores como Milton Hatoum e Salim Miguel, no que se refere à hibridização entre as culturas árabe e brasileira (Cf. SEDLMAYER, 2006, p. 237; 250). Ainda assim, permanece sempre a peculiaridade de uma linguagem densa e, ao mesmo tempo, lírica, o que dificulta o estabelecimento de diálogos bem delimitados quanto à constituição do paradigma de escrita literária.

Todavia, mesmo que **Lavoura arcaica** destoasse da produção literária em voga no período, a sua recepção foi acalorada, recebendo o Prêmio Jabuti, na categoria Autor Revelação, o Prêmio Coelho Neto e uma menção honrosa da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). O romance foi recebido com igual entusiasmo no cenário internacional, sendo traduzido na década de 1980 para o francês, o alemão e o espanhol. Em 1996 também

foi dedicada uma edição dos **Cadernos de Literatura Brasileira** ao autor, na qual há uma entrevista concedida por ele, um ensaio crítico, dados biográficos, referências a análises de suas obras, entre outros. Além disso, foram realizadas adaptações cinematográficas homônimas de **Um copo de cólera**, por Aluísio Abranches em 1999, e de **Lavoura arcaica**, por Luiz Fernando Carvalho em 2001.

No contexto dessa recepção calorosa, naturalmente trabalhos analíticos que compõem a fortuna crítica do romance seguiram diferentes direções, pois tais estudos se propõem a observar distintos aspectos de sua composição narrativa. Nesse ponto, parece que seria frutífero desde já introduzir de modo sucinto algumas das principais perspectivas de análise da obra. Vejam-se, desse modo, algumas das diferentes abordagens em trabalhos do mesmo autor e de autores diferentes.

Primeiramente, pode-se citar a abordagem da sexualidade. Nessa perspectiva, é analisada a relação incestuosa entre o narrador-personagem André e sua irmã Ana. Como se observa em Sedlmayer (1997), Abati (1999), Perrone-Moisés (1971; 1996), Teixeira (2002) e Rodrigues (2006), tal relação é vista à luz da psicanálise, principalmente sob a perspectiva da relação entre o totem e o tabu freudianos.

O segundo aspecto que poderia ser citado, verificado em Josef (1992), Teixeira (2002) e Rodrigues (2006), vincula o romance, sob um olhar antropológico, a uma temporalidade primitiva, na qual o homem, em sistema de subsistência predominantemente agrícola, estaria intimamente integrado à natureza. O romance transitaria, pois, por uma dimensão cronológica indeterminada, na caminhada em busca de uma origem impossível de ser alcançada.

Outra abordagem, verificada em Perrone-Moisés (1996), Fernandes (2009), Gimenes (2009) e Pinheiro (2007), aponta para a sua tragicidade. Sob esse foco, o romance é caracterizado pelos traços da tragédia, aos moldes gregos, que constituem a trama narrativa, motivo porque seria possível afirmar que se aproxima do **Édipo rei** de Sófocles. Assim, atribui-se a essa escrita uma atmosfera pessimista que cerca o ser humano, fadado sempre a um fim trágico.

É possível mencionar, ainda, o enfoque dado à leitura comparada do filme **Lavoura arcaica** e do romance, como observável em Sedlmayer (2004) e Ismail Xavier (2011). Em tais trabalhos, ao analisar o processo de tradução fílmica, observam-se conjuntamente elementos constitutivos da construção textual do romance, tais como a tessitura de imagens, a articulação das vozes, a organização dos episódios etc. Nessa ótica, afirma-se que, paralelamente aos movimentos de adaptação do filme, o movimento já é uma característica da própria construção narrativa da obra de Raduan Nassar.

Por fim, pode-se fazer referência ao aspecto que trata de releituras de textos mítico-religiosos presentes na obra, com destaque para os trabalhos de Perrone-Moisés (1996), Sedlmayer (1997), Teixeira (2002) e Rodrigues (2006). Para tais autores, André, o narrador-protagonista, em seu movimento de abandono e de retorno, atualizaria a trajetória conflituosa do filho pródigo, dando-lhe novos contornos. Haveria também, além de outras referências bíblicas, a parábola do faminto, retirada do livro **As mil e uma noites**, e a presença do **Alcorão**, apontando um diálogo entre a cultura árabe e a ocidental. Dessa forma, **Lavoura arcaica** seria um murmúrio de vozes que perpassam a sua construção textual.

Após percorrer brevemente a fortuna crítica, tendo sempre em mente a questão “como ler uma vertigem?”, torna-se viável lançar a problematização que move esta dissertação, questionando o quão profícua poderia ser uma proposta de leitura que levasse em consideração a presença de traços barrocos em sua construção textual. Esse é um elemento muito pouco abordado pela crítica, sendo que, entre os trabalhos mencionados até o momento, Sedlmayer (1997), Rodrigues (2006) e Ismail Xavier (2011) apontam para essa linguagem barroca presente na obra, sem, entretanto, deter-se especificamente na análise dessa característica. Schøllhammer (2007) é quem irá lançar um olhar mais aprofundado sobre esse aspecto, observando, inicialmente, a fortuna crítica sobre o Barroco e o Neobarroco no século XX e, depois, aplicando essa perspectiva teórica na análise do romance, a qual lhe permitirá levantar aspectos bastante reveladores. Em seu ensaio “O cenário do ambíguo – Traços barrocos da prosa moderna”, além de abordar a questão do conflito familiar, o teórico aponta para a questão de uma textualidade barroca constituída de um excesso de metáforas e de uma linguagem saturada de erotismo que “eclipsariam o Sentido” da narrativa, instaurando sua potência enigmática. Sob o viés do barroco, essa leitura de Schøllhammer tem o mérito de refletir sobre a problematização de um sujeito cartesiano operada pela construção textual excessiva, a qual leva à perda de orientações fixas diante da corporeidade extasiada.

Na base do desenvolvimento desta dissertação, parte-se da ideia de que o desenvolvimento de um trabalho mais extenso que se utilize do conceito de barroco como operador de leitura poderia oferecer um campo bastante produtivo para análise. Tal abordagem abriria tanto a possibilidade de diálogo com as leituras enumeradas anteriormente, como permitiria considerar uma análise detalhada da estruturação textual da obra, podendo contribuir para novas construções de sentido. Nessa direção, este trabalho não tem como objetivo a elaboração de um modelo teórico que venha a obliterar a textualidade do romance, deixando-a em segundo plano. Em lugar disso, tal reflexão se desenvolve com vistas a discutir as possíveis implicações que os traços barrocos poderiam trazer à análise interpretativa da

obra, possibilitando a observação do caráter movediço e fragmentário de sua construção narrativa que dissolvem formas e fórmulas socioculturais cristalizadas. Dessa forma, considera-se que o excesso, a fragmentação, o diálogo com diferentes textos, o êxtase sensorial etc. constroem um olhar sobre a história e sobre a cultura, o que, de resto, promove uma reflexão existencial sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade. Com isso, entende-se que a proposta de leitura sob a perspectiva do barroco poderia também deixar entrever um acréscimo quanto à discussão sobre o lugar de **Lavoura arcaica** na cena literária brasileira.

Naturalmente, para a abordagem de um romance tão denso sob uma perspectiva da envergadura do barroco, faz-se necessário o estabelecimento de um recorte analítico. Assim, tendo em vista que a estruturação barroca da obra pressupõe o questionamento das instituições sociais por meio de uma construção textual saturada de corporeidade, faz-se pertinente definir tal recorte a partir da relação triádica casa-corpo-texto. Tal relação permitirá observar o trânsito dos valores familiares e sociais em uma narrativa movediça na qual os elementos não se fixam.

Visualizando essa proposta, cabe deixar claro desde já que a análise sob o prisma do barroco não intenta se pautar meramente por uma classificação historiográfica dessa escrita. Tampouco se pretende afirmar que o romance seria fruto de um projeto de afirmação identitária da literatura latino-americana, aos moldes do que postulavam nomes como Lezama Lima ou Alejo Capentier. Por outro caminho, reconhecendo a multiplicidade de usos e a controvérsia de aplicações do conceito, o barroco seria visualizado como um operador de leitura que pode oferecer ricas possibilidades à análise crítica da obra.

Ressalte-se, desde já, que ao longo do trabalho analítico adotou-se uma estrutura argumentativa espiralar, que se fez necessária em decorrência da própria construção labiríntica da obra em estudo. Dessa forma, determinadas ideias serão abordadas de maneira recorrente de acordo com a necessidade do enfoque analítico do momento.

Para alcançar seus objetivos, além da presente introdução em que se indicam as diretrizes gerais que constituem a problematização da pesquisa, a dissertação se estrutura pelos seguintes capítulos:

- *Geometrias Barrocas*: Considerando-se o caráter controverso do conceito de barroco desde sua formalização por Heinrich Wölfflin, empreende-se nesse capítulo uma discussão quanto à sua aplicabilidade como operador de leitura, motivo por que se lança um olhar panorâmico sobre as concepções de Barroco Histórico e de Neobarroco. Dessa forma, o capítulo é introduzido a partir da reflexão sobre a viabilidade de análise do romance em pauta sob a ótica do

barroco, trazendo à tona a polêmica gerada por João Adolfo Hansen (2008), teórico que nega a existência do Barroco Histórico como unidade estética, e apresentando alguns dos movimentos artísticos do século XX que se afirmam programaticamente como barrocos. Posteriormente, no tópico 2.1, “Barroco Histórico”, são discutidas algumas das diferentes visões concernentes às artes denominadas barrocas, do período que se estende do início do século XVII até meados do século XVIII. Nesse mesmo tópico, também são apresentadas acepções do conceito que o consideram por uma perspectiva transistórica. No tópico 2.2, “Neobarroco”, discute-se a forte presença que a ideia de barroco ganhou ao longo do século XX, visualizando-se as diferentes acepções do conceito de neobarroco. No tópico 2.3, “Barroco como operador de leitura”, reflete-se sobre a aplicabilidade desse conceito como operador de leitura.

- *Labirinto*: Nesse capítulo, empreende-se uma análise das relações entre casa e corpo na textualidade barroca, observando-se o modo como esta coloca em trânsito diferentes discursos de modo a fragmentar instituições sociais. No tópico 3.1, “Passionalidade narrativa”, a partir da relação triádica casa-corpo-texto, questiona-se, de certo modo, quem seria o habitante dessa casa e desse corpo. Assim, analisa-se a construção narrativa a partir de sua relação com a noção de sujeito e com a passionalidade presente na saturação textual. Nesse sentido, entende-se que tal observação poderia permitir vislumbrar também a própria condição da escrita literária expressa nessa passionalidade. No tópico 3.2, “A casa sem alicerces”, promove-se a reflexão sobre o desalicerçamento dos valores familiares por meio da fragmentária textualidade barroca, visualizando-se o movimento de desdobramento dos corredores da casa e o entrecruzamento das esferas da virtude e da transgressão. No tópico 3.3, “Alma encarnada”, aponta-se para a presença de um hibridismo de religiosidades, no qual se imiscuem figurações islâmicas, cristãs e pagãs.
- *Abismo*: Considerando-se que a terra é mais um dos desdobramentos da casa no ambiente campesino apresentado na narrativa, realiza-se a análise da relação entre o corpo e o solo na construção textual barroca, que acarreta também a desestabilização da esfera cultural humana. Nesse caminho, no tópico 4.1, “Terra fértil”, apresentam-se as relações entre a terra e os valores da tradicional família patriarcal trazidos à cena no romance. Observando-se esse trabalho narrativo, entende-se que ele conduz à oscilação do homem entre os estados de

natureza e de cultura. O tópico 4.2, “Imago Chaos”, segue essa direção observando a instabilidade ontológica na estruturação barroca construída pelas relações entre o corpo e a terra. O tópico 4.3, “Volutas”, analisa as relações temporais construídas na obra por meio do transcorrer circular que adquire um caráter mítico, mas que ainda assim compreende, paradoxalmente, a experiência de uma história fragmentada.

- *Considerações finais*: Nesse capítulo serão retomadas as considerações desenvolvidas ao longo do trabalho, de modo a encerrar as reflexões analíticas sobre a obra em estudo.

Tendo-se em mente a relação entre o corpo e as relações sociais implicadas na noção de barroco, naturalmente será necessário promover o diálogo com diferentes pensadores, em especial da psicanálise, da filosofia e da teoria da literatura, a depender do momento. Desse modo, no decorrer da dissertação estarão presentes nomes como Deleuze (2000, 2007), Deleuze e Guattari (2007), Bataille (1987), Freud (2006, 2010), Lacan (1985), Agamben (2007a, 2007b), Arendt (2007), Bosi (1996), Seligmann-Silva (2005), entre outros. No capítulo 3, mais especificamente no tópico “A casa sem alicerces”, também será utilizado o conceito de metáfora em voga na linguística cognitiva, já que este permite observar como a integração de diferentes esferas percepto-conceituais na saturação textual coloca em trânsito também valores socioculturais estabelecidos.

2 GEOMETRIAS BARROCAS

Quais são as formas de uma vertigem? Esta questão talvez possa ser um dos possíveis desdobramentos da pergunta que abre a introdução desta dissertação. Como observar a elaboração formal do romance **Lavoura arcaica** tendo em vista o tom vertiginoso dessa escrita? Tais indagações, obviamente, não possuem respostas fáceis. Primeiro, porque levariam à interrogação sobre se a vertigem estaria na esfera de uma organização formal da ordem do informe e/ou de formas múltiplas e movediças. Segundo, porque envolvem a própria reflexão sobre a mediação entre sujeito e objeto analítico.

A própria obra, entretanto, parece oferecer uma lente de leitura que permite a observação desses aspectos. André, em fervoroso discurso através do qual tenta persuadir a irmã Ana da legitimidade do amor incestuoso que os envolve, declara: “[...] se as flores vicejam nos charcos, dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino [...]” (NASSAR, 2009, p. 134). Não seria exatamente essa “geometria barroca” declarada pelo personagem o modo de organização formal vertiginoso que se revela em diversos níveis da narrativa? Isso porque figuras como a da vertigem são recorrentemente associadas ao conceito de barroco. Dessa forma, tal conceito, como uma lente posicionada sobre elaborações formais do romance, poderia ser utilizado como mediador na atividade de sua leitura interpretativa, com a observação de elementos como a sua linguagem profusa e tensional, o conflito entre desejos e valores socioculturais, a sensação angustiante diante do transcorrer temporal inexorável ou o entrecruzamento de campos discursivos diversos.

Além disso, sob uma designação mais ampla, a análise da relação triádica casa-corpo-texto proposta nesta dissertação poderia ser vista à luz de uma construção textual barroca. Tal uso parece bastante profícuo ao campo da atividade crítica, pois o contato entre os elementos textuais e determinadas noções associadas ao conceito viabilizaria a abertura de possíveis construções de sentido sem perder de vista as especificidades do texto em questão. No entanto, o conceito de barroco é amplo e controverso, estando presente em diversas esferas socioculturais, de forma que se faz necessário retornar à pergunta sobre quais seriam essas geometrias barrocas.

Sem tentar ainda lançar respostas, seria importante considerar a potencialidade analítica contida nessa questão de forma a explorar o uso da noção conceitual de barroco na leitura interpretativa da obra. Nesse sentido, caberia definir como uma análise do romance à luz do barroco poderia ser empreendida para revelar aspectos de sua elaboração textual em diversos níveis. Nessa proposição, considera-se que tal noção possibilitaria a observação de

determinados aspectos de sua composição textual, fugindo ao objetivo de fixar um rótulo historiográfico no romance e evitando encaixá-lo em uma série literária pretensamente homogênea. Na avaliação da viabilidade dessa proposição, faz-se necessário, entretanto, delimitar de modo mais preciso a acepção de barroco com que se irá trabalhar.

Desde sua utilização por Heinrich Wölfflin, o termo tem motivado diversas polêmicas quanto à validade histórica de sua aplicação. Uma das principais críticas realizadas na esteira dessa discussão seria o uso de um conceito generalista formalizado por esse autor *a posteriori*, por volta de 1888, para se referir a obras de arte correntes no século XVII. Além disso, alguns usos posteriores dessa noção historiográfica seriam demasiadamente amplos, englobando sem nenhuma relativização sócio-histórica produções de localidades diversas, como Alemanha, Holanda, Itália, países ibéricos e latino-americanos. No Brasil, João Adolfo Hansen é o principal nome entre os que contestam tais usos. O autor defende que:

Para que a definição e o uso do termo fossem pelo menos aceitáveis, seria necessário que características ditas “barrocas” especificassem todas as obras de uma série determinada e apenas a elas; no entanto, as séries classificadas como “barrocas” são bastante diversas e diferentes de lugar para lugar, de autor para autor e, principalmente, de uma arte para outra e mesmo de obras para obras de um mesmo autor, de modo que características formais propostas como específicas de “barroco”, quando a noção se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias [...] (HANSEN, 2008, p. 171).

Dessa forma, conforme assevera Hansen, o termo barroco tem diferentes aplicações em diversos autores, como o próprio Wölfflin, Helmut Hatzfeld, Eugene D’Ors, René Wellek, Arnold Hauser, Lucien Goldmann. Tamanha seria a controvérsia de sua acepção que de “uma oposição ao estilo clássico” o conceito chegou a ser entendido como uma “Constante Universal do Espírito Humano” para Eugene D’Ors. Além disso, Hansen declara que: “Em países da América Espanhola, como Cuba, México, Peru, intelectuais e artistas usam o termo ‘barroco’ programaticamente, de modo afirmativo, para conceituar uma cultura *criolla* miscigenada.” (HANSEN, 2008, p. 174). Desse modo, para o teórico em pauta, tais usos seriam generalizações apriorísticas que incorreriam em anacronismos ao introduzir categorias pós-românticas na análise das artes dos seiscentos. Tornando ainda mais complexa essa discussão, além dessa controvérsia de usos, surgiram os termos Maneirismo e Neobarroco, como complementares ao Barroco. O primeiro designando as artes que estariam entre o Classicismo e o Barroco; o segundo designando manifestações barrocas no século XX.

Todavia, o mesmo autor, citando Deleuze, afirma que “[...] é estranho negar a existência de ‘barroco’, como se negam unicórnios e elefantes rosa” (HANSEN, 2008, p.

171). Efetivamente, essa noção conceitual esteve presente de forma marcante ao longo de todo o século XX, sendo declaradamente incorporada em projetos estéticos de cineastas como Peter Greenaway, Ridley Scott, Derek Jarman, Raul Ruiz, e de escritores como Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Melo e Castro, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, Virgílio de Lemos etc. Com isso, não se pretende afirmar que haveria um “retorno” do Barroco tal qual a suposta estética do século XVII, nem mesmo que na atualidade ocorreriam manifestações contemporâneas homogêneas desse estilo. Não se poderia desprezar o hiato temporal de quatro séculos e simplesmente transplantar a estética daquele período, que, como demonstrado, por si só já é bastante questionada, para o século XX. Além disso, seria algo bastante delicado considerar neste estudo uma pretensa homogeneidade, uma vez que a presença de traços do barroco em **Lavoura arcaica** seria bastante singular em relação a outras obras, inclusive em relação aos dois outros livros de Raduan Nassar, **Copo de cólera** (2007) e **Menina a caminho** (1997).

Em vez disso, considera-se que, com a crescente revalorização do Barroco no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, este passou a permear de modo processual todo um imaginário do período, estando presente em projetos artísticos de feições variadas que retomaram traços do Barroco Histórico. Dessa maneira, para fugir a hipóteses uniformizadoras, essa afirmação leva a duas outras questões que devem ser observadas cuidadosamente no trabalho de análise literária. A primeira refere-se ao modo como a obra considerada em sua particularidade se relaciona com essa gama discursiva que envolve o barroco. A segunda refere-se a como se configura a relação entre presente e passado que seria inevitável nesse trânsito de discursos. Consequentemente, e de modo significativo, tal questão envolve a visão de História entrelaçada a esse emaranhado discursivo, pois, nesse contexto, seria um importante fator na relação processual literatura-história-sociedade.

Sintetizando, ao se ouvir esse murmúrio barroco, entende-se que ele poderia ser trazido à cena do discurso literário em um trabalho de elaboração estética através do qual a literatura reescreve o mundo em que se inscreve. Então, o uso do conceito como uma lente de leitura tem por objetivo a análise da forma como o romance, em sua especificidade, operaria esse agenciamento textual e de como essa operação poderia ser significativa no estudo da relação casa-corpo-texto. Por isso, tendo em mente a diversidade de discursos sobre o assunto que se incorporaram a diferentes esferas no século XX, seria profícuo estabelecer um breve

histórico das acepções dos conceitos de Barroco e Neobarroco, de modo que se possa utilizá-los na análise da obra em questão sob um ponto de vista operacional.³

1.1 Barroco Histórico

É consenso que as artes hoje designadas como barrocas teriam sido vistas à época do século XVII com uma valoração negativa, sendo classificadas como uma degenerescência do estilo clássico. Nesse período, seria atribuído ao Barroco o estigma de um esgotamento do estilo anterior, que acarretaria a perda da sobriedade, harmonia e racionalidade nas artes, dando lugar à afetividade desmesurada, à irregularidade e à irracionalidade. Daí que as possíveis origens etimológicas do termo, mesmo controversas, indicariam sempre uma mesma direção. As duas hipóteses mais aceitas para essa raiz etimológica seriam a retomada do silogismo escolástico-aristotélico que se caracterizaria pela falsidade de suas conclusões, ou a significação ibérica do termo que indicaria uma pérola de superfície irregular. Como se nota, de um modo ou de outro, tais artes receberiam uma rotulação pejorativa que permaneceria até o final do século XIX.

Mais especificamente por volta de 1888, Heinrich Wölfflin teria lançado um novo olhar sobre a estética daquele período com seu extenso estudo **Renascimento e Barroco**, originado de sua tese de doutoramento (Cf. GANTNER, 2000), o qual foi revisto e aprofundado após vinte e sete anos em sua obra **Conceitos fundamentais de história da arte**. Nesse trabalho, Wölfflin teria sido o primeiro a tratar o conceito de barroco de modo sistêmico através de uma série de comparações entre este e o estilo clássico. Para o historiador da arte, aquilo que ele considera como a passagem de um estilo para o outro não seria mais visto de uma perspectiva valorativa, mas como uma mudança natural proveniente do transcorrer temporal. Introduzindo esse raciocínio, ele apresenta o relato memorialístico de Ludwig Richter, que, em determinada ocasião, teria se proposto juntamente com três amigos a fazer a pintura de uma paisagem local. Cada um dos quatro artistas iria pintar a mesma paisagem com o propósito de não se afastar da natureza sequer em mínimo detalhe. Para a surpresa dos amigos, os resultados foram completamente diferentes, pois se tratava da realidade aos olhos de cada pintor, ou seja, as variações seriam “tão diferentes quanto a personalidade dos quatro pintores” (WÖLFFLIN, 2000, p. 1). Desse fato ele concluiu que não

³ É válido ressaltar que ao longo deste capítulo há o registro de uma multiplicidade de conceitos de linguagem citados pelos autores que não coincide com o conceito de linguagem com que se trabalha nesta dissertação, como algo inerente ao ser humano.

haveria uma maneira plenamente objetiva de se ver o mundo, visto que as formas e as cores seriam sempre captadas de acordo com o temperamento do artista. Contudo, essa “personalidade criativa” não ficaria adstrita ao domínio pessoal, pois haveria também o estilo da escola, do país, da raça e da época, considerando que o último será o principal alicerce sobre o qual o autor irá se apoiar para erguer as reflexões sobre Classicismo e Barroco. Assim, comparando a arquitetura dos dois estilos, Wölfflin afirma que no último “a relação do indivíduo com o mundo modificou-se; abriu-se um novo universo de sentimentos e a alma aspira à redenção na magnitude do incomensurável [...]” (WÖLFFLIN, 2000, p. 13).

Nessas considerações, o autor focaliza as artes plásticas sem abordar a produção literária do período. Dessa forma, ao estabelecer sua definição de estilo de época, ele irá formular os conceitos de Classicismo e Barroco a partir das características formais que lhes seriam peculiares em cada um dos domínios artísticos analisados, a pintura, a escultura e a arquitetura. Tais características formais resultam na conhecida apresentação de cinco pares de oposições morfológicas que marcariam a transição entre os períodos, por ordem temporal: linear x pictórico, plano x profundo, forma fechada x forma aberta, pluralidade x unidade, clareza absoluta x clareza relativa do objeto. Essas características seriam o resultado de uma mudança histórica na forma de se conceber o mundo, como declara o historiador de arte ao comparar a arquitetura dos dois momentos:

O barroco emprega o mesmo sistema de formas, mas em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece. As massas, pesadas e pouco articuladas, entram em movimento. A arquitetura deixa de ser o que fora no renascimento, uma arte da articulação, e a composição do edifício, que antes dava a impressão da mais sublime liberdade, cede lugar a um conglomerado de partes sem qualquer autonomia. (WÖLFFLIN, 2000, p. 12).

Mesmo com as críticas correntes que acusam Wölfflin de conclusões generalizantes, apriorísticas e anacrônicas, formuladas por observações demasiado formalistas, é inegável, mesmo entre os opositores mais fervorosos, a importância de toda sua teorização sobre o Barroco. Ao positivar o uso do termo e reconhecê-lo como categoria autêntica no âmbito da história da arte, ele trouxe, como se nota na citação anterior, ideias como “massas acumuladas”, “movimento”, “ação”, ausência de limites, as quais permanecem sendo abordadas mesmo em trabalhos teóricos atuais, inclusive sobre o Neobarroco.

A partir de seus estudos, as discussões sobre o Barroco ganharam força no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, assumindo diversas variantes teórico-

metodológicas. Nesse contexto, o vocábulo maneirismo – que já apareceria em tratados de retórica italiana como proveniente da palavra *maniera*, significando a maneira ou estilo de um determinado artista (Cf. SILVA, 1971, p. 21) – passa a ser usado em alguns autores como Hans Hoffmann e Arnold Hauser, enquanto um estilo intermediário entre o Classicismo e o Barroco, e se confunde com este em autores como Ernst Curtius. Desse modo, a sua aplicabilidade torna-se tão controversa quanto à do conceito “barroco”, razão pela qual, por motivos metodológicos, este trabalho não tentará deslindar detalhadamente suas diferentes acepções, considerando que concorrem paralelamente para o estabelecimento das visões correntes sobre o barroco no século XX. Portanto, quando se fizer menção ao termo nesta dissertação, os dois conceitos serão considerados sinônimos, principalmente ao se abordar o trabalho de Curtius.

Frente à grande variabilidade de usos decorrente do crescente interesse sobre o Barroco, os estudiosos concordam em dividir duas vertentes teóricas predominantes. A primeira procuraria observá-lo por suas características intrínsecas, e a segunda relacionaria sua origem a questões socioculturais. Menezes (2008) visualiza esse aspecto afirmando que os estudos são separados “em dois grupos principais, segundo se reportem à sua gênese formal e de seus valores estilísticos intrínsecos, ou à origem de seus condicionamentos socioculturais.” (MENEZES, 2008, p. 52). Além disso, quanto ao pertencimento histórico do estilo, ainda haveria outra divisão. De um lado, estariam aqueles que encaram o Barroco como uma categoria transistórica, a qual estaria presente em todas as artes ao longo do tempo, inclusive anteriores ao século XVII. De outro, aqueles que o classificariam como um fenômeno cultural pertencente a uma configuração histórica específica. Schøllhammer (2007), comparando concepções de Barroco e Neobarroco, afirma que o grupo de estudiosos que empreende essa discussão:

é internamente dividido entre quem vê o período *barroco* como reflexo de um condicionamento histórico específico (Hertzfeld (sic), Maravall) e quem vê no *barroco* a expressão de um impulso transistórico de criatividade artística (D’Ors, Carpentier). (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 56, grifos do autor).

Como evidenciado por Schøllhammer, Eugenio D’Ors, em sua obra **O Barroco** (s/d), cuja primeira publicação deu-se em 1943, é um dos nomes que se destacam entre os transistoricistas. O filósofo entende o barroco como um *eón*, uma categoria metafísica abstrata. Esse *eón*, conforme afirma Menezes, seria um termo grego neoplatônico empregado principalmente pela Escola de Alexandria, de forma que “entre os neoplatônicos e gnósticos,

era concebido como o conjunto de potências eternas emanadas de um ser supremo e que tornam possível sua ação sobre o mundo e as coisas.” (MENEZES, 2008, p. 66). Nessa acepção, o barroco seria uma constante universal do espírito humano cuja manifestação se alternaria com o *eón* clássico desde a pré-história, mantendo-se a oposição wölfliana dos dois momentos. O estabelecimento dessa dicotomia atribuiria ao clássico o sentido de ordem, e ao barroco o sentido de desordem dionisíaca, o que se aproximaria, segundo Menezes, das reflexões de Nietzsche sobre a origem da tragédia grega. Nessa linha, o dionisíaco barroco buscaria a quebra de limites, crendo que o excesso e o sentimento de embriaguez conduziriam à sabedoria; já o apolíneo clássico seguiria sempre o caminho da placidez e da retidão (Cf. MENEZES, 2008, p. 61).

Outro nome que se destaca no transistoricismo é o de Ernst Robert Curtius no capítulo “Maneirismo” de sua obra de 1948, **Literatura europeia e Idade Média latina** (1979). Usando o termo maneirismo em vez de barroco, por considerar o último carregado de historicismo, o autor estende a sua significação e o enxerga como uma constante da literatura europeia que se oporia ao clássico. Desse modo, o trabalho de Curtius se caracteriza pelo exaustivo levantamento “de modelos e estereótipos da figuração verbal ou do ornato do pensamento – os topos, as metáforas, as diversificadas construções tropológicas de uso generalizado e repetido” (ÁVILA, 1971, p. 43). Nessa visão, o maneirismo seria, então, identificado pelo rebuscamento, pelo jogo artificioso, pela plasticidade das imagens, como aponta Curtius: “o maneirista não pretende respeitar as formas normais de expressão. Prefere o artificioso e o rebuscado ao natural. Quer surpreender, assombrar, deslumbrar.” (CURTIUS, 1979, p. 292).

Questionando essa visão, os que se vinculam à linha historicista procuram delimitar a presença do Barroco ao período que iria do início do século XVII a meados do século XVIII. Assim, com a ampliação dos usos de barroco para a música, o teatro e a literatura, essa linha procura vinculá-lo a aspectos sociopolíticos vigentes na época. Werner Weisbach em sua obra **El Barroco: arte de la contrarreforma** (1948), originalmente publicada em 1921, associa, como se vê desde o título, a estética ao contexto da Contrarreforma. Com a realização do Concílio de Trento (1545-1563) como uma reação à Reforma luterana, o Barroco seria uma espécie de arte propaganda de cunho persuasivo, na medida em que seria a expressão dos ideais fixados pela Igreja. Sob esse aspecto, ele se caracterizaria pelo alto grau apelativo cuja expressividade sedutora atingiria a todos os sentidos a um só tempo. O autor, ao discorrer sobre essa configuração na poesia marinista, afirma que ela tem o objetivo de “falar simultaneamente à vista, ao ouvido, ao tato, com esta espécie de modelato verbal para fazer

com que o sujeito participe inteiro, mediante estas sensações, de um estremecimento de prazer.” (WEISBACH, 1948, p. 83-84, *apud* ÁVILA, 1971, p. 58). Nessas circunstâncias, mesmo vinculada ao projeto ideológico católico, essa arte seria marcada por um período histórico de crise, sendo que a sua linguagem se concentraria na angústia da cisão entre a religiosidade do teocentrismo e o caráter terreno da renascença, o qual valorizaria o corpóreo, o prazer e a liberdade mundanos.

Também voltado ao contexto sócio-histórico, Maravall (1997), originalmente publicado em 1975, amplia o olhar sobre o Barroco, associando-o ao absolutismo monárquico, além da Contrarreforma. Para ele, o homem do século XVII viveria em um período de repressão política e religiosa que lhe lançaria em um profundo pessimismo. Tal época, nesse sentido, seria marcada por uma “consciência social de crise”, nos termos do autor, cuja visão do mundo suscitaria uma desordem íntima. Consequentemente,

essa visão do mundo, que insistimos em considerar vinculada à consciência de crise, produziria todavia outra imagem – ou, pelo menos, a difusão e o agravamento da mesma – utilizada pelos escritores do Barroco: o mundo como confuso labirinto. (MARAVALL, 1997, p. 253).

Ao ser concebido a partir de suas relações com o contexto sócio-histórico, o estilo barroco não se encontraria mais restrito ao domínio das artes, mas seria entendido como um modo de se ver o mundo estruturado pela sociedade do período, o que leva à designação de um “homem barroco”. Nessa linha, Hatzfeld (1988) e Hauser (1995), cujas obras foram lançadas em 1964 e em 1961, respectivamente, adotam visões até certo ponto semelhantes à de Maravall, ao visualizar características de textos literários e de outras artes tendo em mente especificidades do aspecto social de regiões distintas. Desse modo, para os autores, a presença dessa estética que se estenderia por cerca de um século e meio não seria homogênea nos diferentes países, uma vez que seriam observáveis variações cronológicas relacionadas à conjuntura sociocultural de cada um.

No Brasil, Affonso Ávila, na década de 1970, traz à cena a questão do jogo lúdico barroco. Suas ideias tiveram grande repercussão entre teóricos e mesmo entre escritores, sendo incorporadas declaradamente ao projeto da vanguarda barroco-experimental portuguesa liderado por Melo e Castro e Ana Hatherly. Em seu livro **O lúdico e as projeções do mundo barroco**, Ávila (1971), ao mesmo tempo em que sintetiza de forma crítica a vasta produção sobre o Barroco até o período, trabalha com a noção de lúdico como um fenômeno cultural, em apropriação à teorização desenvolvida pelo antropólogo Johan Huizinga. Como tal, o

autor faz referência a um “mundo barroco”, no qual as diversas atividades culturais do século XVII seriam perpassadas por uma ludicidade inerente ao estilo. Assim, o jogo lúdico não seria um “jogo-entretenimento” ou um “jogo-comprazimento”, e sim uma estrutura social impregnada da dimensão existencial do homem barroco. Os jogos verbais presentes na poesia barroca revelariam, então, a tensão existencial frente aos valores sociais daquele tempo: “o barroco surge dessa extrema tensão do arco histórico e o seu homem, o seu artista, a sua arte impregnam-se da agonia do instante, estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo *estremecimento metafísico*.” (ÁVILA, 1971, p. 33, grifo do autor). Dessa maneira, a linguagem da poesia barroca primaria pelo caráter lúdico de suas construções, o que tem relação com as reflexões elaboradas quase simultaneamente por Umberto Eco e Haroldo de Campos, ao caracterizarem tal estética por sua abertura. Logo, o acúmulo, a fulguração sensorial, o entrecruzar de divindades cristãs e pagãs, o multiplicar de metáforas, recobririam o “núcleo da mensagem” de forma a escapar “ao compromisso declarado de objetividade com o real” (ÁVILA, 1971, p. 34). Em vez de tal compromisso, haveria sempre uma tonalidade lúdica nos jogos textuais, na qual, como um fenômeno cultural, estaria presente o conflito entre os desejos terrenos e a pressão cerceadora da fé: “o grande artista do barroco jamais esquece a sua condição de homem, acossado que se encontra pelo embate da fé e da razão, alma agoniada pelo seu exílio no mundo e carne dilacerada pela paixão reprimida dos sentidos.” (ÁVILA, 1971, p. 36).

É curioso notar que esse embate entre os valores religiosos e as pulsões corporais, citado frequentemente na teorização sobre o barroco, tem sido muitas vezes associado à esfera da psicanálise. Lacan, nesse sentido, afirma que “o barroco é a regulação da alma pela escopia corporal” (LACAN, 1985, p. 158). Nessa relação entre corpo e alma, portanto, o Barroco seria uma arte do *páthos*, ou seja, seria perpassado por uma passionalidade intrínseca. A sensorialidade volátil emanante de suas obras é, então, vista como significante da tensão entre o homem e o mundo. Como observa Ávila, essa tensão estaria associada à dimensão existencial trabalhada pela ludicidade barroca:

voltada menos para as formas reflexivas do que para a plasmação sensorial das emoções, esta desinência da linguagem do barroco atendeu, na policromia fulgurante das imagens e na tessitura sonora do verso, ao apelo daquele lado terreno e sensual do homem dilemático, aquele seu lado irredento atraído permanentemente para a vertigem do instante fugidio, para a miragem de deter ainda que ilusoriamente o espetáculo que passa. (ÁVILA, 1971, p. 57).

Outro nome que possui grande destaque entre os teóricos do Barroco é o de Walter Benjamin, sobretudo com o seu trabalho **Origem do drama barroco alemão** (1984). Escrita

entre 1924 e 1925 com vista à sua apresentação como trabalho de pós-doutoramento, mas publicada como livro apenas em 1928, essa obra tem sido largamente utilizada em trabalhos interpretativos tanto sobre o Barroco Histórico, quanto sobre manifestações barrocas contemporâneas. No entanto, é necessário fazer a ressalva de que é necessária certa cautela ao aplicar suas reflexões principalmente em análises de obras dos séculos XX e XXI, pois nesse trabalho o autor se refere especificamente ao drama barroco alemão seiscentista. Com isso, suas reflexões têm um enfoque bem delimitado histórica e geograficamente. Não se quer dizer, todavia, que não seja possível visualizar sua teoria em trabalhos artísticos mais atuais, o que será discutido mais detalhadamente nos tópicos 1.2 e 1.3, mas deve-se ter o cuidado de evitar a delicada transposição sem qualquer relativização sócio-histórica com base unicamente em elementos formais abstratos e genéricos. Isso porque, para que se possa operacionalizar uma leitura a partir de determinados conceitos propostos pelo autor, é necessário conhecer seu pensamento sem perder de vista o objeto analítico historicamente situado ao qual originalmente se aplica. Somente a partir de então será possível realocá-lo em um contexto mais contemporâneo.

Em sua obra, Benjamin inicia suas considerações a partir de uma diferenciação entre símbolo e alegoria. Para ele, o símbolo estaria ligado ao domínio da teologia, uma vez que, no entendimento romântico, seria a manifestação da essência divina na natureza. Como a unidade absoluta e perpétua, trata-se, nas palavras do filósofo, de uma fusão do belo com o divino que concorreria para a “imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Já a alegoria barroca, ao contrário, se caracterizaria pela fragmentação, de forma que, em vez de permanência, traria a inscrição da história e da transitoriedade em sua arte:

quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. (BENJAMIN, 1984, p. 199-200, grifo do autor).

Marcada pela consciência da finitude, pela perda da unidade divina e pela ausência de uma teleologia em sentido hegeliano, concebe-se como uma história que se nega como uma progressão linear e se apresenta sob a forma de ruínas, de estilhaços e de fragmentos. Desse modo, entendendo a própria matéria artística como ruínas que se acumulam na arte barroca, “o estoque dos seus instrumentos imagísticos é ilimitado. A expressão de cada ideia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas.” (BENJAMIN, 1984, p. 195). Como resultado, a linguagem alegórica toma para si a tarefa artesã de remoldar

elementos díspares disponíveis no infinito estoque das estéticas do passado, concorrendo para um acúmulo que reúne, por exemplo, formas religiosas cristãs e divindades pagãs provindas do Classicismo. Em Benjamin, tal trabalho de acumulação de fragmentos é visto como um olhar sobre a história como “história mundial do sofrimento”. Isso quer dizer que, com a perda da totalidade do símbolo e com entrada da transitoriedade no drama barroco, a visão alegórica evidencia os episódios de declínio, na história geral da exposição da existência humana à morte. Assim, a expressão “história mundial do sofrimento” não indicaria uma propensão para a percepção totalizadora da existência humana, pois isso estaria mais na esfera do símbolo que da alegoria. Ao contrário, segundo a concepção de história sugerida pelo filósofo, seria mais um olhar multifacetado sobre os estilhaços espalhados pelas ruínas do tempo. Consequentemente, a arte barroca não teria a pretensão da univocidade significativa, mas seria dotada de uma multivocidade resultante do acúmulo de fragmentos.

Como seria de se esperar, a observação panorâmica – sem a menor intenção de exaustão – de algumas das principais correntes interpretativas do barroco pode confirmar acepções bastante diversificadas do conceito. Todavia, não obstante a variedade de entendimentos, ainda parece haver uma confluência de determinados pontos no estabelecimento dos discursos sobre essa estética. De modo geral, as artes barrocas são vistas sempre sob a perspectiva do movimento e da abertura, o que leva à ideia de uma instabilidade que lhes seria característica. Essa instabilidade estaria relacionada a aspectos formais – excesso, jogos retóricos, saturação metafórica, fragmentação etc. – ou a aspectos sócio-histórico-políticos. Dessa maneira, mesmo considerando as divergências de abordagem, os diferentes discursos levam ao pensamento de uma atitude existencial barroca que se funda na tensão entre os desejos humanos e os valores do seu tempo, os quais compreendem a religiosidade e a coercitividade sociopolítica. Portanto, em uma visão mais ampla, o barroco poderia ser visto como um olhar sobre a relação do homem e seus desejos, com a história, a sociedade e a cultura, a qual será sempre marcada pelos signos da passionalidade e da perplexidade.

1.2 Neobarroco

Com a efervescência dos estudos sobre o Barroco desde Wölfflin, a ideia da presença de um barroco ou neobarroco no século XX se desenvolveu quase paralelamente à revalorização da arte seiscentista, como ressalta Vincenzo Russo (2009). Observando-se o

histórico de tais reflexões, embora o termo neobarroco já estivesse presente em determinados meios artísticos, principalmente nas artes visuais – além do emprego por Haroldo de Campos no artigo **Obra de arte aberta**, publicado em 1955 –, normalmente se atribui a Severo Sarduy e a Omar Calabrese, cujas atuações se concentraram nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente, seus primeiros usos como conceito sistematizado. Entretanto, mesmo que não se tratasse especificamente desse vocábulo, o pensamento de uma ressurgência barroca já estava presente em alguns autores como Lezama Lima ou Alejo Carpentier, os quais desde a década de 1950 defendiam o caráter barroco da cultura latino-americana. De forma geral, seja por um viés transcultural, semiótico, ou transmidiático, esse reviver estético está associado à concepção benjaminiana de história, que a considera não como a tentativa de retorno a uma origem, um momento de gênese visto do passado em uma progressividade linear rumo ao presente. Em outra direção, a história seria vista pela ideia de trânsito, de modo que se apresentaria enquanto ruínas cuja significação se realizaria a partir do presente. Em termos estéticos, o Barroco visualizado no século XX se fundaria na relação com elementos de outras épocas e culturas, significando-os com base em seu lugar e em seu tempo.

Lezama Lima, autor da obra **A expressão americana** (1988), publicada originalmente em 1957, foi um dos primeiros e mais representativos nomes entre os intelectuais que se debruçaram sobre essa nova possibilidade, não só em suas reflexões teóricas como em suas produções literárias. Ele compreende o barroco como traço distintivo de uma cultura mestiça latino-americana cujas raízes remontariam ao período da colonização, associando-o à contraconquista sociocultural promovida por esse povo. Em moldes antropofágicos, o homem desse continente, o “Senhor Barroco”, se apropriaria de elementos provindos da cultura europeia, reterritorializando-os no contato com elementos de culturas indígenas e negras na paisagem do Novo Mundo. Desse modo, conforme propõe o ensaísta, o conceito se instauraria em uma relação cultural híbrida, na qual fábulas, lendas e mitos europeus conviveriam com cosmogonias indígenas, por exemplo. Como efeito, na relação entre homem e espaço, esse hibridismo estaria ligado também à rica paisagem americana, o que concorreria para uma expressão magnificente em imagens e sensações. Assim, a expressão barroca proposta por Lezama seria constituída de três elementos, os quais são nomeados pelo autor como “tensão”, “plutonismo” (unificação de elementos culturais) e plenitude do estilo:

Nossa apreciação do barroco americano estará destinada a precisar: primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica); terceiro, não é um estilo degenerescente, mas plenário, que na Espanha e na América Espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências.

Repetindo a frase de Weisbach, adaptando-a ao que é americano, podemos dizer que entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista. (LIMA, 1988, p. 79-80)

Em síntese, com uma visada transistórica, essa expressão ao mesmo tempo tensional e lúdica positivaria a cultura mestiça, ou seja, seria a expressão da alteridade, que se perpetuaria ainda no século XX. Essa linha de pensamento transcultural e transistórica também foi adotada por outros importantes nomes como Irlemar Chiampi, Alejo Carpentier, Octavio Paz e Haroldo de Campos, sendo que os três últimos, assim como Lezama Lima, a conceberam tanto em suas considerações teóricas, como em seus projetos literários. Cite-se uma afirmação de Haroldo de Campos, que sintetiza as conjeturas desses intelectuais:

se há *uma constante formal* que pode caracterizar a produção simbólica em nossa América, esta se encontrará no fundo cultista-conceitista do Barroco gongorino (e também quevediano) “transculturado” em nossas literaturas excêntricas [...] (CAMPOS, 2001, p. 163, grifo do autor)

Nesse contexto, Severo Sarduy foi outra significativa personalidade a tratar do Neobarroco. Mesmo que ele também tenha abordado especificamente o cenário cultural latino-americano, suas principais contribuições se concentraram em relacionar o conceito a uma ruptura epistemológica. Em tal enfoque, observando-se comparativamente os séculos XVII e XX, entende-se que haveria uma forma análoga nas teorias científicas e produções artísticas do mesmo período e também dos dois séculos distintos. Russo (2009), comentando as ideias do autor, destaca que, assim como seria possível atribuir às ideias keplerianas da elipse transformações estéticas no Barroco seiscentista, teorias como a do *Big Bang* implicariam, no plano da prática literária, “o caráter descentrado de textos em expansão” (RUSSO, 2009, p. 57). Dessa relação entre ciência e arte, vista a partir da *epistème* de determinado período, advém o termo “recaída”, conforme sustenta Schøllhammer:

Sarduy entende o imaginário como um potencial criativo que pertence aos axiomas intuitivos de uma determinada época, como uma universalidade histórica que participa na formação de um *epistème* determinado. A influência mútua entre ciência e arte, Sarduy denomina *retombée*, a “recaída” [...] (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 57).

A recaída em manifestações artísticas barrocas do século XVII estaria associada, então, à ruptura epistêmica promovida pela elipse descentralizadora de Kepler. Já o Neobarroco, como ainda afirma Schøllhammer, não reviveria propriamente a crise da cosmologia ocorrida no passado, mas teria conexões com a nova instabilidade da expansão indefinida de um universo sem forma e sem limites. Isso acarretaria a perda da confiança newtoniana e kantiana das forças estáveis e equilibradas apreensíveis por uma racionalidade ordenadora. Schøllhammer continua afirmando que, para Sarduy, o Neobarroco envolve uma problematização do ser contínuo no tempo manifesta em “obras não centradas, cujo emissor não é reconhecível e por trás do qual não se encontra uma subjetividade íntegra, mas uma multiplicidade de pulsões e fluxos sensuais e eróticos.” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 59). Tais sensualidade e erotismo se entrelaçariam com elementos culturais em um jogo de superabundância, no qual, considerando a perda do objeto, não haveria a finalidade da transmissão de uma mensagem: “no erotismo a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem [...] e sim seu desperdício em função do gozo.”⁴ (SARDUY, 2000, p. 182, tradução livre).

Essa característica de descentramento proposta por Sarduy também será observada por Omar Calabrese, principalmente em sua obra **A idade neobarroca** (1988). Em análise às suas considerações, consensualmente os teóricos do barroco comparam o trabalho de Calabrese ao de Wölfflin pela identificação de elementos formais neobarrocos em diversas manifestações culturais. Aluno de Umberto Eco, o semiólogo procura identificar a “existência de códigos superiores do gosto” no século XX em campos como a literatura, o cinema, a televisão, a fotografia, a música. Ele não considera o Neobarroco como um retorno do Barroco Histórico, mas simplesmente como “‘um ar do tempo’ que se alastra nos muitos fenômenos culturais” (CALABRESE, 1988, p. 10). Considerando tal definição, o prefixo “neo” presente no termo indicaria menos uma fórmula de retorno que a possibilidade de estabelecimento de parentescos formais entre os dois momentos. Segundo Schøllhammer, essa aplicabilidade do procedimento analógico dever-se-ia “à possibilidade de detectar certas figuras formais definidas como barrocas, cuja semelhança com as obras barrocas do século XVII não as faz, entretanto, perder o fundamento histórico da contemporaneidade” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 57). A partir do trânsito significativo ensejado pelo reconhecimento de semelhanças, Calabrese propõe que haveria no Neobarroco a perda da integridade e da sistematicidade

⁴ En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en si mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje [...] sino su desperdicio en función del placer.

ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade e da mutabilidade. Em termos formais, tais características resultariam nas noções complementares de fronteira e excesso, detalhe e fragmento, desordem e caos, instabilidade e metamorfose, nó e labirinto, entre outros.

Como mencionado, os aspectos citados se apresentariam no seio de um sistema cultural descentrado e sem eixo fixo de orientação. Para o autor, a intensificação nos modos de produção e de consumo culturais promovida por veículos como o rádio, a televisão e o cinema traria a sensação de que já está tudo dito, já está tudo escrito. Por isso, teria ocorrido um deslocamento nos atos de produção em que, no lugar da inovação criativa, o objetivo passaria à reorganização do que já existe, de modo que nas produções do século XX conviveriam elementos de lugares e de épocas diferentes. Consequentemente, tal reorganização misturaria ideologias e valores culturais díspares de maneira não hierárquica, como se se quebrassem limites espaciais ou mesmo limites entre o passado e o presente, sendo tudo “perfeitamente sincrônico. O passado já não existe, a não ser como forma de discurso” (CALABRESE, 1988, p. 194). Como uma possível explicação filosófica para os efeitos desse quadro sociocultural, Calabrese afirma:

O excesso de histórias, o excesso do já dito, o excesso de regularidade só podem produzir o estilhaçamento. Disse-o, no fundo, Nietzsche, ao observar que a ideia de Eterno Retorno depende do caráter repetitivo da história. O tédio, observava o filósofo, depende frequentemente do fato de estarmos saturados de história. A saturação destrói a ideia de harmonia e sequencialidade e leva-nos, como notou Bachelard, não só a reconhecer, como também a desejar o caráter corpuscular e granular tanto nas sequências dos eventos como nas dos produtos de ficção. (CALABRESE, 1988, p. 60).

Contemporaneamente, Walter Moser também irá abordar a existência de traços neobarrocos em trânsito nos meios de comunicação do presente sistema cultural. Em suas reflexões, o pesquisador suíço-canadense parte de determinadas características comumente atribuídas ao Barroco do século XVII para explicitar seu movimento até os tempos atuais. Nesse caminho, o Barroco Histórico é visto como uma estética da qual teriam se apropriado poderes contrapostos aos ideais da Modernidade, tais quais a Igreja, a Monarquia e a aristocracia:

De fato, há uma grande narrativa da história cultural que identifica o barroco como o outro lado da Modernidade, uma alteridade estética explorada no século XVII por forças opostas à Modernidade (a aristocracia, a Contrarreforma, a monarquia)⁵ (MOSER, 2006, p. 98, tradução livre).

⁵ In fact, there is a major narrative of cultural history that identifies the baroque as the other side of modernity, an aesthetic otherness exploited in the seventeenth century by forces opposed to modernity (the aristocracy, the Counter-Reformation, the monarchy).

Nessa perspectiva, tal como Weisbach ou Maravall, entre outros, o Barroco estaria vinculado a um projeto político reacionário e, conseqüentemente, atrelado a “um desejo de retotalização política”, embora sempre caracterizado pela heterogeneidade e instabilidade. Com isso, um de seus principais aspectos seria a capacidade de afetar o público, de produzir o *páthos*, motivo pelo qual se utilizaria de todos os recursos disponíveis e promoveria a exacerbação dos materiais utilizados pelo artista: verbais, musicais ou visuais.

Esse retorno empreendido por Moser tem como objetivo o estabelecimento da ideia de “potência barroca”, a qual, relacionada ao conceito de *aïsthesis*, refere-se à vigorosa capacidade de atingir o sujeito-receptor pela excitação dos sentidos. Para o autor, essa potência teria sido suprimida na Modernidade por ir contra seus ideais de racionalidade, mas seus códigos, alocados subterraneamente por longo tempo, teriam encontrando campo propício para sua manifestação nos tempos atuais:

O século XVII deu origem [...] a uma “potência do barroco” que, entretanto, não encontrou plena concretização histórica na sua contemporaneidade, e que por muito tempo permaneceu como encriptada no curso da história. Hoje, parece que essa concretização tornou-se possível [...]⁶ (MOSER, 2000, p. 42-43, tradução livre).

Essa plena concretização da “potência barroca” em sua retomada nos tempos atuais deve-se, para o autor, a dois fatores. Em primeiro lugar, os tempos atuais dispõem de novas tecnologias que possibilitariam a intensificação do trabalho estésico, tecnologias estas não disponíveis nos tempos do Barroco Histórico. Com a entrada dos novos recursos técnicos, a arte ganharia uma potência intermediária que permitiria o trabalho simultâneo com imagem e som. Em segundo lugar, porque as produções recentes, envolvidas em movimentos de abertura, pluralização e intensificação, não estão associadas aos projetos de retotalização política impostos à arte no passado.

É preciso ressaltar que o raio de aplicação teórica pretendido por Moser, embora a princípio pareça se restringir apenas aos meios audiovisuais, estende-se também à literatura. O regresso do Barroco, por esse prisma, estaria presente “simultaneamente em diversos setores e em diferentes níveis da vida literária e cultural”⁷ (MOSER, 1996, p. 406, tradução livre). Assim, no ambiente cultural dinamizado e com o novo olhar sobre os procedimentos artísticos do período lançado durante o século XX, a “potência” referida pelo teórico suíço-canadense constitui-se de modo processual. Nesse paradigma, a própria matéria artística –

⁶ Le XVII^e siècle a ainsi donné naissance [...] à une “puissance du baroque” qui n’a cependant pas trouvé sa pleine concrétisation historique dans sa contemporanéité, et qui est longtemps restée comme encriptée dans le cours de l’histoire. Aujourd’hui, il semblerait que cette concrétisation soit devenue possible [...]

⁷ simultanément dans plusieurs secteurs et à différent niveaux de la vie littéraire et culturelle.

topoi retóricos, metáforas, pinturas etc. – torna-se objeto de manipulação estética. Tal proposta se assemelha até certo ponto à apropriação dos materiais artísticos disponíveis em “estoques” apontada por Benjamin. No caso de Moser, no entanto, ela seria dinamizada pelos recursos disponíveis com as novas tecnologias, as quais possibilitariam a intensa mobilidade dos artefatos culturais.

A partir da observação da apropriação de materiais provenientes de outros períodos, Vincenzo Russo afirma que ali estaria presente uma relação fragmentária entre presente e passado, negando a história como progressão linear ou um modelo “*in absentia Historiae*, produto de eternos retornos” (RUSSO, 2009, p. 73). A concepção de história presente em Moser seria, pois, também “concebível como um processo de ‘diversas histórias’, de ‘estratos’, de ‘heterogeneidades temporais’, de ‘efeitos de retroação’, de ‘coisas feitas’, de ‘um universo onde se foge ao tempo’” (RUSSO, 2009, p. 73). Nessa abordagem, sem a pretensão de qualquer totalidade, haveria uma anamnese estética em que as produções artísticas atuais não se vinculariam, *stricto sensu*, historicamente ao Barroco do século XVII, mas lhe lançariam um olhar a partir do presente. No tocante a essa questão, Moser (2000), afirma que a memória com que se relaciona essa ressurgência barroca está envolvida com o duplo movimento de relembrar o passado e, simultaneamente, de um esquecimento ativo, demonstrando que o “gesto paradoxal de um esquecimento ativo [...] aparece como a condição mesma da reativação e da reatualização de um material cultural historicamente dado.”⁸ (MOSER, 2000, p. 46, tradução livre). Nesse raciocínio, Russo afirma que para Moser: “A memória histórico-cultural, arrastada pelo esquecimento da tradição, pode apenas participar de uma memória despedaçada, que usa exclusivamente o que precisa, o que melhor se adapta à sua nova reelaboração artística.” (RUSSO, 2009, p. 73). Ao versar sobre tal aspecto, Moser retoma o conceito de alegoria presente em Benjamin, defendendo que tanto o Barroco quanto o Neobarroco fogem às utopias da Modernidade – a ideia de progresso, de emancipação, de domínio cognitivo e técnico sobre o mundo. Isso quer dizer que o sujeito se encontra em um mundo decaído, fragmentado, arruinado, do qual ele quer “se desfazer atribuindo arbitrariamente às coisas significações que remetem para além de sua materialidade, mas que significarão sempre a temporalidade de estar ‘jogado no mundo’.” (MOSER, 1994, p. 44). Portanto, embora o autor mencione a similitude entre os dois momentos históricos pela ausência dos ideais utópicos modernos, o retorno do Barroco seria significado a partir do presente.

⁸ geste paradoxal d’un oubli actif [...] apparaît comme la condition même de la réactivation et de la réactualisation d’un matériau culturel historiquement donné.

Sob tal aspecto, a partir do final do século XIX e início do século XX teria ocorrido um movimento de volta ao Barroco Histórico com a sua revalorização, o que consistiria em um “retorno ao Barroco”. Com o crescente interesse por essa estética, teria ocorrido também um “retorno do Barroco”, que passaria a permear de modo processual o imaginário desse último século na dinâmica dos dois movimentos, integrando, na influência mútua entre a arte e seu contexto sócio-histórico, o projeto artístico de obras que atualizam traços barrocos no contexto mais atual. Como ressalta Moser, esses dois movimentos (“retorno a” e “retorno de”) seriam interdependentes na nova manifestação do Barroco: “o Barroco não poderia ‘retornar’ se não tivesse sido precedido por um retorno ao Barroco. Todo trabalho da redescoberta do Barroco pelos historiadores é uma condição para o retorno do Barroco a que assistimos hoje.” (MOSER, 1994, p. 45). Um dos motivos ressaltados pelo teórico para que o Barroco assuma uma posição de destaque nos movimentos de retorno atuais seria certa analogia entre a época pós-moderna e o período Barroco. Nesse sentido, ele destaca que a modernidade teria duas faces, um “lado sol”, marcado pelas grandes narrativas utópicas, e um “lado sombra”, marcado pelo sentimento melancólico e fragmentário. Assim, o Barroco Histórico estaria atrelado a essa segunda face da modernidade pelo sentimento de desengano do homem no mundo. Desse modo, a pós-modernidade, entendida como suspensão dos ideais utópicos da modernidade⁹, teria uma similitude com esse lado sombra que marcaria o Barroco Histórico, o que seria um dos motivos pela força com que o estilo tem retornado. Por esse motivo, “o fim desta modernidade se articula, entre outras coisas, como um retorno do barroco acuado.” (MOSER, 1994, p. 44). Com isso, sem cair em um causalismo sócio-histórico, o barroco seria incorporado de modo processual em produções artísticas do presente como uma potencialidade expressiva de seus dilemas específicos, ou seja, seria possível notar certo liame entre Barroco e Neobarroco, mas não uma relação de dependência ou de causa.

Pelo mostrado no breve percurso aqui empreendido sobre as acepções do conceito de neobarroco, é inegável a força que os discursos sobre o Barroco ganharam nas mais variadas esferas no século XX. Mesmo Hansen, sectário da não existência do Barroco Histórico como unidade estética, admite a sua marcante presença em teorizações e em projetos estéticos ao longo desse século, embora em muitos momentos critique um anacronismo, em suas palavras “neo-neo-romântico”, atribuídos ao trânsito entre os períodos históricos distintos. Ao

⁹ Ressalte-se que o conceito de pós-modernidade, em toda a discussão contemporânea, possui uma complexidade muito maior que a ausência dos ideais utópicos referida por Moser, o que o próprio autor reconhece. Contudo, ciente da amplitude da abordagem de temas da envergadura do barroco e da pós-modernidade, o teórico optou por tal recorte com o intuito de vislumbrar a relação das manifestações barrocas e o fim do período designado moderno no que tange à fragmentação e ao sentimento de desengano.

discorrer sobre essa presença, o autor sintetiza as discussões sobre o Neobarroco, relacionando-o, entretanto, mais aos discursos que o positivaram, que a uma existência histórica efetiva:

Agora, a história é o inverno da desesperança global, pois o futuro desapareceu da nossa competência, para lembrar Oswald de Andrade. A fantasmagoria do “barroco”, que nunca houve, ressuscita, depois de três séculos em que as ruínas assim classificadas estiveram recalçadas e excluídas nos programas iluministas e pós-iluministas, como “neobarroco”. (HANSEN, 2008, p. 214).

Em suma, de um modo ou de outro, a recorrência discursiva do Barroco em variadas esferas sociais no século XX não pode ser negada. Panoramicamente, as abordagens teóricas sobre o Neobarroco, que se desenvolveram quase paralelamente às do Barroco, atualizam seus traços dilemáticos existenciais, sua pulsionalidade corpórea, o dilaceramento do sujeito etc. sob a efígie de um tempo também em crise. Nesse sentido, na literatura predominariam as linhas formais do excesso, da fragmentação, do ornamento, da linguagem pulsional etc., além de figuras como as do labirinto, do espelho, do abismo e do caos, o que em muitos momentos repetiria características do Barroco Histórico. Em tais correntes interpretativas, como mencionado, a concepção benjaminiana de história é sempre muito significativa. Todavia, além da relação fragmentária do homem com o tempo, esta poderia ser estendida a um olhar sobre a cultura e a sociedade, as quais seriam igualmente vistas como ruínas e estilhaços a circularem incessantemente na constituição de uma arte híbrida. Evidentemente, ao relacionar o Barroco, ao final do tópico 1.1, e o Neobarroco, ao final deste tópico, com a sociedade e a cultura, não se intenta afirmar que nisso residiriam críticas a fatos sociais ou culturais específicos. Mais abrangente, tal característica se constituiria como um olhar sobre a relação existencial angustiante entre homem, espaço, tempo e, conseqüentemente, sociedade e cultura. Como recorrentemente mencionam os estudiosos do assunto, tanto o Barroco, quanto o Neobarroco são artes associadas a períodos de instabilidade e descentramento, o que parece remeter à conhecida ideia de Buci-Glucksmann, também trabalhada por Walter Moser, quando relaciona o barroco a uma “instabilidade ontológica”.

1.3 O barroco como operador de leitura

O caminho trilhado até esse momento abre um horizonte ao mesmo tempo vasto e obscuro. Durante esse percurso, demonstrou-se como os diferentes discursos sobre o Barroco

e o Neobarroco ganharam força e se entranharam em variadas esferas sociais durante o século XX, de modo que, conseqüentemente, estiveram presentes em muitos projetos estéticos. Além disso, mesmo com a diversidade de acepções dos dois conceitos, notou-se em ambos certa unidade quanto a determinados traços formais, sociais e existenciais. Quanto ao último, verificou-se a possibilidade de trânsito de valores atribuídos ao Barroco Histórico, viabilizada em um quadro no qual a história e a cultura são concebidas como fragmentárias. Por esses aspectos se abre o amplo e rico horizonte de caminhos possíveis.

Tal obscuridade, no entanto, reside no fato de que tais caminhos podem oferecer alguns riscos na visualização específica do romance **Lavoura arcaica**. Como visto, grande parte das referências feitas a autores neobarrocos – muitos deles sendo os próprios teóricos – remetem a sujeitos sociais que atuam ativamente em movimentos estéticos alvitados em um panorama ideológico específico. Quanto a isso, são abundantes os nomes de escritores-ensaístas-vanguardistas, como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Haroldo de Campos ou, em exemplo não tão evidente, mas igualmente expressivo, Melo e Castro. Por essa perspectiva, parece difícil situar o escritor Raduan Nassar nesse contexto, uma personalidade reclusa que não se apraz em conceder entrevistas e nega qualquer envolvimento com projetos literários determinados. Sobre tal questão, quando questionado sobre qual seria seu projeto literário, o autor declara aos **Cadernos de literatura brasileira**, em uma das poucas entrevistas concedidas: “o projeto era escrever, não ia além disso. Dei conta de repente de que gostava das palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. Achava que isso bastava.” (NASSAR, 1996, p. 24). Evidentemente, não se trata aqui de reduzir a obra literária ao domínio de uma intencionalidade autoral, mas de situar o lugar social do escritor no processo dinâmico de produção do texto, entendendo que nisso estaria uma potência do devir escritural. Dessa forma, se desconsiderado esse lugar, haveria o risco de se aplicar na leitura do romance em questão um conceito descontextualizado normalmente empregado para se referir aos trabalhos de autores que, pelo intenso envolvimento em pesquisas teóricas, teriam o ensejo programático de reposicioná-lo em seus projetos sob novos paradigmas ideológicos. Uma resposta a isso poderia ser que esse ressurgir barroco não estaria ligado exclusivamente a retomadas vanguardistas, mas seria possível principalmente devido a um “ar do tempo” ou uma configuração sócio-histórica. Efetivamente, como detalhado no tópico 1.2, essa hipótese seria a mais aceita entre os vários teóricos que se dedicam, cada qual à sua forma, ao estudo do Neobarroco. Porém, tais ideias, como acautelam Calabrese e Walter Moser, poderiam esconder outro risco, se não observadas cuidadosamente. Nesse sentido, o entendimento do barroco como um fator ligado a um contexto de crise poderia levar ao julgamento de que o

conceito, com seus fatores condicionantes, é anterior à obra literária e de que a determina, numa visão causalista a qual poderia repetir o modelo apriorístico criticado por teóricos atuais.

Por conseguinte, a questão que se coloca, de fato, é a de como operar a variada rede de significações atribuídas ao conceito sem perder de vista o objeto analítico e suas especificidades. Refletindo sobre essa problemática, Schøllhammer traz a possibilidade de visualização do barroco como figura heurística. Como tal, ele possibilitaria a operação de determinadas noções conceituais sobre o barroco na exploração de traços da literatura atual. Esse método aproximativo se estabelece em conjunto com a atividade crítica como uma forma de se revelarem constelações significativas, sem o julgamento do conceito como algo que antecede a obra. Sobre isso, o autor declara que: “É importante ressaltar que o neobarroco, lido nesta perspectiva, não exige uma existência prévia à sua noção, mas surge, antes, e sob a ótica teórica que a figuração oferece.” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 61). Logo, essa visada tem como foco a análise literária mediada por esse procedimento de modo que não se perca de vista a especificidade histórica das obras contemporâneas e a particularidade das obras observadas individualmente:

Por esse motivo, discutir o barroco na literatura atual significa explorar os traços barrocos na literatura menos em termos de semelhança com o barroco literário histórico, e mais como uma busca por figuras suscetíveis de inaugurar novas analogias e constelações, ricas de significação, entre a sensibilidade estética do estilo barroco e as tendências da literatura contemporânea. [...] Deste modo, torna-se possível explorar a potência analítica da sensibilidade barroca sem perder de vista o caráter específico do objeto analisado. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 62).

Somando-se às proposições de Schøllhammer, na tentativa de elaboração de um modo operatório de leitura a partir da rede conceitual relacionada ao barroco, não se pode deixar de mencionar ainda as sugestões em âmbito filosófico de Gilles Deleuze. Nos estudos contemporâneos sobre o tema, a sua definição de barroco tem se mostrado bastante produtiva, sendo largamente citada para alicerçar essa noção de pluralidade: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.” (DELEUZE, 2007, p. 13). O enunciado trabalha a construção do conceito tomando a dobra como critério operatório, posto que teria a extensão adequada para designar o modelo filosófico a ele relacionado: “Para nós, com efeito, o critério ou conceito operatório do Barroco é a Dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra.” (DELEUZE, 2007, p. 64). Para se ter uma noção mais consistente da ideia de dobra recorrentemente citada, é válido evidenciar que Deleuze não a emprega com foco específico no domínio estético, mas em uma postura filosófica que entrecruza várias esferas, a partir da leitura das conjecturas de Leibniz. A dobra, conforme abordada, seria um modelo amplo de

pensamento relacionado à “coextensividade do dentro e do fora”, ou, nas palavras de Silva (2004), um modo de subjetivação:

A dobra exprime tanto um território subjetivo quanto o processo de produção desse território, ou seja, ela exprime o próprio caráter coextensivo do dentro e do fora. A dobra constitui assim tanto a subjetividade enquanto território existencial, quanto a subjetivação, entendida como o processo pelo qual se produzem determinados territórios existenciais em uma formação histórica específica. (SILVA, 2004, p. 2).

Considerando os apontamentos presentes no excerto, a dobra faria indissociáveis o interno e o externo no processo de produção de territórios existenciais, assim como o anel de Moebius. O objetivo de Deleuze ao trabalhar esse conceito operacional não é encontrar a essência, a origem do ser, mas focar o processo, enquanto tal, existente em uma configuração histórica determinada, como aponta Nancy: “Ele não quer nada anterior a essa dobra. De fato, não há nada antes. Em certo sentido a dobra é o próprio ser. [...] Mais uma vez, ele afasta a gênese, a origem e o fim.” (NANCY, 2000, p. 116). Como é consenso entre os comentadores de Deleuze, a ideia de dobra se insere em um projeto filosófico que enuncia insistentemente a não fixidez de limites, a processualidade, a multiplicidade, a relacionalidade, por meio de termos como ritornelo, agenciamento, simulacro, ou, no que parece ser a sua expressão mais radical, o rizoma. Desse modo, encarando o pensamento do filósofo como um todo, seria viável estabelecer um paralelo entre a sua definição de barroco, “dobra que vai ao infinito”, com o conceito de rizoma, pelo menos seguindo a sugestão visual deste modelo: “qualquer ponto do rizoma deve ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 15).

Pode-se dizer, por extensão, que o barroco literário seria uma escrita de textura rizomática. Com essa definição, não se trata de substituir o critério operacional de dobra pelo de rizoma. Trata-se, sim, de somar ao primeiro toda a sistematicidade de movimento almejada pelo filósofo ao longo de sua trajetória, a qual foi trabalhada conjuntamente com Guattari neste novo “devir-nome-próprio”, em termo empregado por Nancy. O “ir ao infinito” seria o movimento incessante do rizoma, em que se criam dobras sobre dobras interminavelmente. Mas, sob essa dimensão caracteristicamente processual, o que está sendo colocado em jogo nesse trânsito ininterrupto?

Tal pergunta envolve diretamente o aspecto operatório aqui sugerido para o barroco. A fluidez rizomática impressa sobre a dobra, enquanto produtora de territórios existenciais, permite que se visualizem simultaneamente elementos históricos, culturais e sociais em sua constituição. Trazendo essa afirmação ao domínio da discussão até agora empreendida, o

critério operacional proposto possibilita que se trabalhe tanto com noções de barroco, como de neobarroco na constituição do texto literário. Com o volume adquirido pelos discursos sobre o Barroco no contexto do século XX, haveria o entrecruzamento de códigos diversos relacionados a essa noção, como na perspectiva de Moser (2000), que compreenderiam: pulsões sexuais, dilematicidade religiosa, agonia existencial, tensão entre desejos e coerção social, fragmentação histórica e cultural, ludicidade, excesso e artifício de linguagem. Dessa maneira, tal operacionalização do conceito de barroco permite visualizar conjuntamente aspectos formais recorrentemente destacados entre os teóricos, a concepção fragmentária de história presente em Benjamin, Calabrese, Moser, entre outros, e a produção de subjetividade e de territórios existenciais proposta por Deleuze e por Guattari. Assim, essa atividade pressupõe tanto deslocamentos conceituais do termo do campo da historiografia para a análise crítica de obras recentes, como mobilidades textuais presentes nos entrecruzamentos discursivos literários. Daí que, associando a concepção benjaminiana de história presente nas teorizações sobre o Neobarroco à fragmentação cultural (sem considerar necessariamente o discurso de afirmação identitária latino-americano), pode-se vislumbrar nessa textualidade barroca o acúmulo e a sobreposição de elementos de temporalidades e localidades variadas. Em outras palavras, nessa textualidade rizomática haveria o intercurso de territórios existenciais diversos no choque de diferentes visões históricas, culturais e sociais. O caráter heterotópico e heterotemporal observado em obras barrocas do século XX, assim, poderia ser associado ao contexto descrito, em que, pela circulação de informações e de valores díspares de forma não hierarquizada, tudo parece já estar dito. Em tais circunstâncias, o sujeito, não mais cartesiano, constitui-se processualmente nesse trânsito.

Pode-se objetar que a avaliação do caráter barroco pelo desígnio do rizoma ou da dobra é demasiadamente ampla e que muitos textos não necessariamente ligados aos elementos mencionados anteriormente (angústia existencial, pulsões eróticas etc.) poderiam também ser rizomáticos ou se caracterizar pelo dobrar e redobrar contínuos. De fato, parece que essa afirmação seria efetivamente possível. Entretanto, como já se afirmou, a aplicação do barroco como operador de leitura não tem como finalidade a criação de um rótulo a ser aplicado ao romance **Lavoura arcaica**, com vistas a exemplificar determinadas características. Essa aplicação seria, não é demais lembrar, voltada ao texto como uma lente, cuja potência analítica poderia revelar aspectos de sua construção. Destarte, pode-se dizer que a textura rizomática barroca tem a peculiaridade de evidenciar a indissociabilidade de elementos de distintas ordens temporais e espaciais, sem que a noção se construa em separado da obra. Trata-se de uma potência virtual que apenas encontrará concretização no objeto

literário específico, por meio da atualização dos traços barrocos construída rizomaticamente. Por isso, essa textura apresentada como que em alto relevo está associada com os aspectos formais da construção textual, dada como saturada de significantes da relação do homem com a história, a cultura e a sociedade. Sob esse viés, o procedimento crítico está centrado na forma como o conhecimento literário lê o mundo, assumindo o barroco por uma perspectiva dupla: como um mediador entre sujeito e objeto analítico e como uma forma de agenciamento textual. Enquanto agenciamento, além de se trazer os discursos barrocos à cena do discurso literário, há um jogo textual promovido como estratégia narrativa, o qual coloca em tensão outras ordens discursivas relacionadas de modo amplo às três esferas citadas, construindo e desconstruindo territórios existenciais. Cada obra se constitui de forma única, mas, a partir do momento em que ela evidencia o caráter processual com que reescreve os dilemas contemporâneos, pode se produzir um “efeito barroco”.

É nessa processualidade que as ideias de labirinto e de vertigem serão recorrentes em textos barrocos ao jogar com o lugar do homem no mundo. Nessa ótica, o labirinto é o lugar de multiplicação das dobras no qual o sujeito dilemático se encontra inserido. Se, como disse Maravall (1972), o mundo barroco é “confuso labirinto”, seria possível associar a imagem do entrecruzamento de seus caminhos com a ideia da dobra que vai ao infinito apresentada por Deleuze. Na imprevisibilidade dos caminhos que se bifurcam, tal imagem do labirinto apresenta-se na literatura recorrentemente associada à ideia da complexidade diante da qual aquele que percorre as suas várias direções assume uma postura lúdica. No tocante a essa questão, é emblemática a estratégia empregada na dança dos gêranos para percorrer o labirinto, em detrimento do percurso guiado pelo fio de Ariadne. Arlindo Machado argumenta que o fio de Ariadne seria uma forma de se combater a complexidade dos caminhos que se entrecruzam por meio de sua linearização. Já na dança dos gêranos

Rapazes e moças alternados e com as mãos dadas em fila simulam o percurso do labirinto através de uma dança típica. Há um guia em cada uma das pontas da fila, o que significa que eles podem correr em qualquer um dos sentidos. Diante de uma encruzilhada, o grupo pode percorrer simultaneamente as duas alternativas, cada guia puxando o grupo para cada uma delas. Caso uma das alternativas não tenha saída, o guia que se defronta com essa alternativa dá um grito e é logo compreendido por seus companheiros: a fila passa a ser dirigida então pelo outro guia até a próxima encruzilhada. [...] A ideia de optar simultaneamente por todas as alternativas marca a diferença da dança dos gêranos em relação ao fio de Ariadne. A beleza e a astúcia da estrutura do labirinto estão na multiplicação das possibilidades e na vivência dos tempos e espaços simultâneos. (MACHADO, 1997, p. 151).

Observando-se essa imagem associada à literatura sob a perspectiva do barroco, trata-se de uma atitude existencial do jogador, em que a textualidade labiríntica irá se insinuar

muitas vezes como uma forma de encarar o sentimento de estar jogado no mundo. Estruturada como um caminho em que direções, espaços e tempos díspares dobram-se uns sobre os outros, essa construção textual traz o aspecto lúdico daquele que joga simultaneamente com os vários caminhos possíveis, afirmando nessa postura a complexidade inerente ao labirinto. Por esse aspecto, seria passível dizer que, na textualidade barroca, não ocorre a tentativa de se desvendar um enigma que se encerraria na descoberta de uma pretensa essência. Em outra direção, tal modo lúdico de percorrer os corredores sobreleva a questão do percurso em detrimento de um ponto de partida ou de chegada. Portanto, ao trabalhar com a vertigem do sentimento de angústia existencial, essa textualidade coloca em cena elementos díspares de lugares e de tempos diferentes, como formas instáveis que se metamorfoseiam e sofrem torção. Diante das dobras infinitas dos caminhos, tem-se nessa vertigem a perda de qualquer orientação estável, de modo que elementos sociais, culturais e históricos parecem se misturar confusamente pelo efeito da anamorfose textual. Logo, pela marca de indefinição característica do labirinto e da vertigem, pode-se vislumbrar o aspecto de uma textualidade que articula pontos paradoxais ao agenciar traços barrocos em sua construção e se afirmar por tal traço estético. Abre-se, desse modo, um amplo leque de possibilidades, no qual a operacionalização do conceito de barroco oferece séries de virtualidades que coparticipam na construção da experiência do homem no mundo.

3 LABIRINTO

Qual o enigma da vertigem? Desde o início do romance, sua narrativa profusa parece circular em torno de um enigma indissolúvel, que em vez de ser deslindado se multiplica em outras perguntas. Como se se tentasse reorganizar um quebra-cabeça cujas peças estivessem faltando, cada movimento sugere novas lacunas e outros movimentos possíveis. Logo nas primeiras páginas, quando da chegada de Pedro à pensão interiorana em que se hospedava André, com o intuito de devolvê-lo ao seio da família, abre-se a questão sobre os motivos obscuros que teriam levado o irmão a abandonar o lar. A interrogação se perpetuará ao longo da obra e, já no capítulo 25, quando inquirido pelo pai Iohána sobre o que lhe faltava em casa, André apresenta uma resposta não menos paradoxal e nublada: “Queria o meu lugar na mesa da família.” (NASSAR, 2008, p. 159)¹⁰. Essa fala seria um contrassenso na medida em que se buscaria na distância da partida o lugar supostamente subtraído, como se ela representasse a procura perene pela casa ausente. Ainda no capítulo 6, o narrador faz a seguinte declaração:

[...] e se acaso distraído eu me perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (p. 34)

No trecho, a repetição da construção “não importava que”, aliada ao “juízo rígido” que se haveria de ouvir, aludem à inevitabilidade do caminhar em direção a casa, indiferente de quão distantes fossem as paisagens percorridas. Conforme afirma André Luis Rodrigues, o dizer de que “estamos indo sempre para casa” pode significar “a constatação de que nunca estamos verdadeiramente *dentro* dela.” (RODRIGUES, 2006, p. 55, grifo do autor). Fica, portanto, entranhada na fala do narrador a ausência dessa casa por que tanto se anseia e que perpassa toda a sua linguagem tensional.

A importância do elemento “casa” é tão evidente na construção do romance que o título de sua versão em francês adotada por Alice Raillard é “La maison de la mémoire”¹¹. Independente de qualquer julgamento quanto à adequação ou não do título em relação ao original, a versão segue a tônica, presente na obra, de uma rememoração imprecisa relacionada às várias figurações da casa. Essa mesma opção de manter no título o caráter

¹⁰ Doravante, todas as referências a esta edição serão realizadas apenas pela indicação de páginas.

¹¹ Trata-se de uma edição conjunta com a versão de **Um copo de cólera** lançada em 1985: **Un verre de colère suivi de La maison de la mémoire**.

enigmático ligado ao espaço, ou à atividade exercida nele e sobre ele, também é adotada na versão em língua inglesa como **Ancient tillage**¹². Descrevendo o processo de seleção lexical em sua opção por manter o título em inglês o mais próximo possível do original, Karen Sherwood Sotelino comenta que “talvez o que os dois títulos têm em comum, além do costume antigo (lavoura, tillage), referência ao passado (arcaica/ancient) e à agricultura, sejam suas características enigmáticas [...]”¹³ (SOTELINO, 2002, p. 525, tradução livre).

Situar o caráter enigmático da casa sob a ótica da vertigem, então, evidencia a sua instabilidade. Como um exacerbar dos sentidos em que o mundo parece esvaír-se e o corpo perder a orientação espacial, a vertigem da dobra que se estabelece entre corpo e casa durante a narrativa os torna inextricáveis, motivo pelo qual a sua linguagem se encontra impregnada de construções figurativas em que as duas ideias se imiscuem. Assim, essas figurações presentes no romance instauram a relação tensional vertiginosa entre desejos corporais e os valores familiares da religiosidade, do trabalho, da pureza, do equilíbrio. Desse modo, cabe observar nesse jorro profuso de linguagem os diversos desdobramentos e redobramentos construídos no entrecruzar dos discursos relacionados à casa e ao corpo. Na base dessa linguagem lacunar e nublada, talvez se possa entrever a própria condição da escrita no romance, cujo lugar de reflexão apenas se pode afirmar pela fugacidade das formas instáveis.

3.1 Passionalidade narrativa

Como em uma tentativa de se observar os costumes familiares através de uma lente danificada e embaçada, o jogo narrativo em **Lavoura arcaica** se constitui pelo olhar de um narrador que tenta rememorar o passado a partir de fragmentos esparsos e imprecisos. Na apresentação das relações familiares, mesmo que estejam presentes as vozes de outros personagens, em especial a do pai e a do irmão Pedro, é pela perspectiva dos olhos de André que estas serão visualizadas. Nesse sentido, pode-se afirmar que a narrativa se enuncia, a partir da relação entre o olhar obnubilado e a fala de André, como um movimento de reconstrução lacunar da memória, no qual os elementos são reunidos desordenadamente em seu discurso esparso e errante. Definindo-se como “guardião zeloso das coisas da família”, o narrador descreve essa tarefa no capítulo 10 do romance, dedicado especificamente a esse intuito:

¹² Essa é uma versão ainda inédita, pois, conforme informação fornecida pela tradutora em contato por e-mail, Raduan Nassar atualmente se tem mostrado resistente à divulgação do romance em língua inglesa, apesar de uma editora norte-americana já ter deixado explícito interesse pela publicação.

¹³ Perhaps what the two titles have in common, aside from old usage (lavoura, tillage), reference to the past (arcaica/ancient) and to agriculture, is their enigmatic quality [...]

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas [...] e poderia retirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênuia adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, e um cabide de chapéu feito de curvas, e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso fundo como guardião zeloso das coisas da família.) (p. 62-63).

No trecho anterior, a família é descrita pela disposição de inúmeros objetos relacionados à casa, através dos quais se elabora também uma reflexão sobre o caráter da memória que permeia a narrativa. Nesse capítulo, o trabalho da memória é construído pela imagem do labor da extração de “fragmentos” do fundo de um fosso dentro do qual estão escondidos aqueles objetos. Analogamente, pode-se somar a essa imagem a fluidez das reminiscências, que seriam extraídas do fosso assim como a água, de modo que, a despeito da referência à profundidade, as relações discursivas acontecem, ao mesmo tempo, na superfície textual. Por esses moldes, parece antecipar-se metonimicamente a liquidez do próprio processo discursivo por que serão apresentadas as relações familiares, motivo por que, contiguamente, mesmo um pequeno elemento como a “fotografia castanha nupcial” já indica a nebulosidade que as envolve. Expondo por esse artifício a própria construção da narrativa, a fotografia é incorporada à sua enunciação, de maneira que, sendo ela também uma forma de enunciação, remete à ocasião do casamento em que se instaura a família. Mas, ao se mencionar o “cenário irreal” como fundo, ambiente no qual também parecem estar inseridos os variados objetos retirados do fosso, o próprio instante do estabelecimento familiar torna-se indeterminado. Essa construção imprecisa da narrativa, mais que uma forma de organização do enredo, reflete a condição dessa escrita de Nassar, uma vez que sua enunciação se situa na constante tensão entre a possibilidade e a impossibilidade do dizer.

Nesse enunciar, não está em jogo apenas a possibilidade de organização de um mundo caótico, mas também a própria integridade do sujeito que o observa. Correlacionando-se com a condição dessa narratividade, os olhos fundem-se à casa no início do excerto citado, por meio da construção em que se unem os vidros e os metais da córnea. Afigurados como janelas, eles são qualificados como um “filtro fosco”, um vidro embaçado através do qual se observam os costumes da família, ao mesmo tempo em que a areia atirada ao ar cega a atmosfera. Nessa linha, ocorre uma fusão das imagens do corpo e da casa, sendo que os olhos representam a (im)possibilidade de reconstrução clara da memória por um narrador cuja

inteireza é questionada. Assim, ao longo de toda a obra, eles serão um elemento de fundamental importância, estando relacionados tanto com a corporeidade, quanto com os valores sobre os quais se alicerçam a casa e a família. No cerne alegórico dessa escrita, tal junção entre corpo e casa permite vislumbrar ainda um olhar literário construído prismaticamente, em que formas díspares e paradoxais se misturam vertiginosamente aos olhos de um sujeito dilacerado. Nessa direção, tem-se uma proposta literária que entrecruza diferentes discursos a tal ponto que estes se confundem no emaranhado textual de formas instáveis sujeitas ao efeito constante de anamorfose.

Por essa perspectiva, referindo-se aos sermões paternos, André faz a seguinte afirmação: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos discursos do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso [...]” (p. 13). No discurso sermonário trazido à cena pela voz narrativa, os olhos e o corpo estão intimamente integrados, sendo que suas características se refletem. Ao estabelecer essa ótica paterna no arranjo de vozes da narrativa, a construção textual revela os ditames da tradição, segundo a qual a imagem dos olhos como provedores de luz indica metaforicamente que a alma rege o corpo, determinando o quanto este será saudável. Nesse contexto, então, a textualidade exhibe o sermão paterno como uma retórica apologética ao equilíbrio, à harmonia e à austeridade, posturas fundadoras da moral familiar patriarcal que são reveladas no jogo textual do romance. Seguindo esse raciocínio, nota-se que, nas complexas e intermináveis prédicas regidas em torno da mesa, há uma citação quase *ipsis litteris* das palavras que teriam sido proferidas por Jesus no Sermão da Montanha, conforme mencionadas em Mateus (6, 22-23) e Lucas (11, 34). Cite-se o último: “Os olhos são a candeia do corpo. Quando os seus olhos forem bons, igualmente todo o seu corpo estará cheio de luz. Mas quando forem maus, igualmente o seu corpo estará cheio de trevas.” Sobre isso, vários críticos, como Josef (1992, p. 4), Abati (1999, p. 88) e Rodrigues (2006, p. 29), concordam em descrever essa referência bíblica no sermão do pai como uma forma de dominação sobre o corpo, além de situá-la contrapositivamente ao caráter de André. Nessas observações, aponta-se para uma visão de mundo platônica de que se constituiria a religiosidade judaico-cristã, segundo a qual deveria haver a supremacia da mente sobre o corpo. Subjacente a isso, é possível afirmar que os sermões determinam a necessidade de se fugir às paixões do corpo, o que se evidencia na seguinte afirmação: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio [...]” (p. 54). Ao trazer ao palco esses discursos, além de evidenciar o aspecto institucional da família e suas leis, a narrativa põe em questão também a possibilidade de domínio do *logos*, da linguagem, pelo sujeito. Por conseguinte, a reflexão

sobre as estruturas de poder que constituem a ordem patriarcal no romance leva também ao olhar sobre o lugar e a condição da escrita literária.

Sobre a relação entre o olhar e o corpo, Ruth Rissin Josef analisa os olhos como meio de contato com o mundo, mas que, no discurso do pai, voltam-se ao interior do indivíduo na busca de autocontrole sob a ameaça de exclusão: “Para fazer cumprir a exclusão, é necessário um controle, que começa sobre o corpo, através do olhar. Há uma inversão de sentido: os olhos, meio de acesso e contato do indivíduo com o mundo, tornam-se meio de acesso ao mundo interior.” (JOSEF, 1992, p. 4). Nesse apontamento até certo ponto cartesiano do sujeito observador, no sentido de oposição entre o sujeito e o mundo, cabe destacar a proposição de que nas falas do pai os olhos, como equivalentes da alma, deveriam revelar o equilíbrio do corpo. Por outro lado, se o olhar representa nesse caso uma introjeção da lei, cabe dizer que a organização textual contempla também a quebra da luminescência cartesiana do sujeito ao exibir as relações tensionais do poder. Dessa maneira, os olhos relacionados à necessidade do equilíbrio do corpo são elementos que constituem a elaboração do olhar multifacetado lançado pela obra, o que termina por conduzir ao questionamento da possibilidade de integridade do sujeito observador.

Nesse sentido, desmanchando uma oposição dicotômica, os olhos de André fogem a tal equilíbrio. Pela ótica de uma passionalidade barroca, no jogo imagético com as ideias de claridade e escuridão, eles são descritos como “dois carços repulsivos” logo no momento da chegada de Pedro à pensão interiorana. Além disso, em todo o romance eles são caracterizados como desprovidos de luz em construções que os ligam à escuridão, à tenebrosidade, ou ao torpor. Integrados no orquestramento das vozes, os olhos são deslocados da função de lucerna concernente ao discurso bíblico e passam a questionar, no jogo de sombra e luz, a possibilidade de reger o corpo e de promover o contato equilibrado com o mundo. Esse orquestramento evidencia a tensão entre a integridade e a não integridade do sujeito, motivo pelo qual, ao serem construídos figurativamente como janelas no capítulo 10, eles se apresentam como um “filtro fosco” que apenas permite uma observação ruidosa do mundo. Em vez de ser orientado, muitas vezes parece que o corpo é que interfere em sua capacidade de visualização, entorpecendo-a, o que acarreta também o torpor e a fragmentação da própria linguagem na narrativa. Descrevendo os sentimentos que lhe tomaram no momento do encontro com Pedro, o narrador André afirma: “[...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos, e ali junto da mesa eu só estava certo era de ter os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos [...]” (p. 14). No momento em que declara a carnalidade daqueles sentimentos, em que também estão

envolvidos os olhos confusos, é como se a narrativa apontasse a perda de controle de André sobre si e a desorientação em que se encontrava naquela escuridão, fugindo ao ideal de controle puro e equilibrado do corpo. O próprio vinho sobre o qual André tinha os “olhos exasperados” já é um indício desse torpor, como se seus sentidos estivessem embriagados, traço que espelha o labor narrativo da obra. Essa construção traz ao jogo discursivo o contraponto barroco entre dionisíaco e apolíneo, na medida em que este se pauta pelo equilíbrio, e aquele, pelo excesso embriagado das sensações. No choque entre essas duas formas de se estar no mundo, a textualidade do romance evidencia o caráter dilemático dos sujeitos envolvidos nesse terreno movediço. A tensão evidenciada nesse contraponto, além de colocar em questão a (im)possibilidade de controle de André sobre si, revela uma proposta literária cuja linguagem irrompe como terreno instável sobre o qual não se tem domínio pleno. O (não) lugar da escrita literária, então, parece ser marcado pela posição fugaz da reflexão sobre o mundo fragmentado por meio do trabalho estético com uma linguagem em constante devir.

Como mencionado, tem-se aí a questão da paixão que perpassa o olhar narrativo e, por extensão, a própria proposta literária do romance. Mesmo que esse conceito de fundamental importância no campo da filosofia tenha sido trabalhado de variadas formas por filósofos como Aristóteles, Kant, Hegel ou Nietzsche, entre outros, ele poderia ser entendido de forma consensual como um impulso que domina as ações. Discorrendo sobre a acepção do termo, Lebrun (1987) o associa à noção de passividade e afirma que na paixão

a potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder tornar-se, isto é, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. [...] Portanto não existe paixão, no sentido mais amplo, senão onde houver mobilidade, imperfeição ontológica. (LEBRUN, 1987, p. 18).

Ligada à ideia de passividade, a paixão é entendida como o impulso que pode dominar o corpo, sobrelevando-se, em alguns casos, ao *logos*. Em **Ética a Nicômaco** (2009), Aristóteles entende como paixões os apetites, a cólera, o medo, a audácia, o ódio, o desejo, entre outros. Por esses exemplos, nota-se como as ações passionais seriam impulsos que poderiam levar a ações desequilibradas fora do domínio do *logos*. De modo mais específico, elas seriam aquilo que pode fazer variar o juízo sendo seguidas por sentimentos de sofrimento e prazer. É por essa razão que o filósofo grego defende que elas são algo inerente ao ser humano, mas que o homem virtuoso deve saber dosá-las ao máximo.

Tal oposição *logos* X paixão tem sido amplamente trabalhada pela crítica em **Lavoura arcaica**. Essa abordagem, de modo geral, procura vislumbrar a conformação da referida

oposição dentro da conjuntura dos valores familiares, por meio da análise das características e dos posicionamentos ideológicos dos personagens. Por esse prisma, aponta-se para a existência de um galho direito do tronco familiar, composto por aqueles que possuem os olhos luminosos e que, por isso, seguem as prescrições paternas de fugir ao mundo das paixões. Haveria também o galho esquerdo no qual se situariam os de olhos obscuros, que se entregam às paixões do corpo desrespeitando os mandamentos do pai. A divisão entre os galhos direito e esquerdo, na narrativa, remete às posições hierarquicamente ocupadas pelos personagens na mesa da casa: a cabeceira era ocupada pelo pai, o lado direito, em ordem de idade, por Pedro, Rosa, Zuleika e Huda; e o lado esquerdo, pela Mãe, André, Ana e Lula. Essa disposição, originalmente tratada por Sedlmayer (1997, p. 45), é retomada por Rodrigues para se referir aos valores sobre os quais se funda a casa, relacionando-os à questão das paixões: “[...] os valores da família são todos apolíneos ou solares: a luz, a limpeza, a ordem, a moderação. Os rejeitados, aqueles dionisíacos ou ctônicos: as trevas, a sujeira, o caos, o excesso. Os primeiros relacionam-se todos com a razão, os últimos com a paixão.” (RODRIGUES, 2006, p. 56). O mesmo autor relaciona essas posições à ótica cristã com base em referências bíblicas, em especial a Mateus, as quais fundariam os princípios ideológicos da moral familiar.

As ricas reflexões desses estudiosos demonstram a organização da instituição familiar no romance em torno de relações hierárquicas de poder, além de apontar para a tensão entre *logos* e paixão proveniente dos valores sobre os quais se estrutura. Essa tensão se instauraria não apenas pela inclusão ou exclusão no seio familiar, mas também pelo conflito entre o interdito e a dimensão do desejo, na medida em que todos os “apetites” do corpo deveriam ser regulados religiosamente. No entanto, retomando a imagem dos olhos turvos, talvez se possa acrescentar a essa discussão a passionalidade barroca vista na construção da própria perspectiva narrativa, por meio da qual as dicotomias são desmanchadas. Como referido no capítulo anterior, uma das principais insígnias barrocas seria justamente o olhar afetado sobre os fundamentos da sociedade. Isso quer dizer que essa tensão não é apenas motivada pelo conflito dos valores sociais em si, mas está presente no próprio modo de olhar de quem a observa. Na base de tal proposta, então, a construção textual barroca se constitui como uma reflexão pautada pela passividade da paixão como condição inerente ao homem. Dessa forma, pela via da paixão, tem-se um observar confuso em que o sujeito perde o controle de si e a possibilidade de afirmação puramente racional sobre o mundo. Na perspectiva multifacetada do romance, tal paixão do olhar parece ser potencializada pela ótica da vertigem, cujas dobras desestabilizam as formas e dissolvem os limites, de forma que, pelo efeito de torção, os lados direito e esquerdo se interpenetram.

Por essa construção textual, a figuração dos olhos fundida com a imagem da janela, portanto, traz na observação dos valores da casa a visualização da organização social patriarcal pela escopia de uma corporalidade passional. É por esse motivo que no capítulo 12, o qual é uma continuação do capítulo 10, a voz narrativa relaciona diretamente todos os utensílios anteriormente listados aos códigos da família:

(... e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso [...] e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta [...] (p. 75).

Observando tal proposta textual, nota-se que essa paixão relacionada à casa já se prenuncia logo na abertura do romance de forma bastante evidente:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo [...] deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios; o ruído das batidas vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória [...] (p. 7-8)

Nesse longo trecho, o narrador descreve o momento imediatamente anterior à chegada de Pedro à velha pensão interiorana, no qual, por meio de uma linguagem metafórica, narra-se o ato da masturbação acompanhado do estupor que toma o corpo de André. Nessa direção, é interessante notar que a abertura do romance é feita por um olhar orgástico em que o observador parece não ter consciência das coisas vistas. Já nesse momento, o evidenciar dessa lente antecipa o caráter nebuloso que perpassará a narrativa ao longo de toda a obra, como se indicasse a confusão daquilo que será apresentado, o que é destacado quando o narrador se refere a “um sopro escuro no porão da memória” no trecho anterior. Assim, a vertigem do olhar cria um cenário de imprecisão de contornos em que as cores se misturam e o corpo se dobra sobre o espaço do quarto, movimento que permeia a profusão de palavras em toda obra. Além disso, ao ler as construções “meus olhos pouco apreenderam”, “voo fugaz dos cílios”, “despojado de sentido”, “doce embriaguez”, “sonolência”, entre as diversas outras que poderiam ser mencionadas no fragmento, pode-se depreender o torpor do olhar ligado ao

estado de ausência de controle sobre o corpo. Ou melhor, pelo êxtase dos sentidos, na passagem em questão há uma perda do controle da consciência sobre a carne. Sobre isso, a própria figuração da memória como “poço” ou como “fosso”, enquanto lugares desprovidos de luz, já se coaduna com a ideia de uma rememoração imprecisa e passional.

Se esses deslocamentos podem sugerir uma oposição dicotômica quanto à “luminosa” ideologia paterna, pode-se afirmar que pela perspectiva enevoada da passionalidade as fronteiras não se mantêm nítidas. Josef afirma sobre os ideais paternos presentes no discurso de Pedro que: “A clareza também marca a voz de Pedro, em oposição à de André, que se constitui de possibilidades.” (JOSEF, 1992, p. 5). Porém, observando a citação anterior do romance, cabe ressaltar que ao arrebatamento corpóreo soma-se a junção desse mesmo corpo com a casa como local sagrado. Interdito no domínio familiar, o ato da masturbação – que por si só excita os sentidos – é realizado dentro de um quarto de pensão interiorana, que protege e isola André, mas que também é denominado como “quarto catedral”, local de rigorosa disciplina religiosa. Nesse mesmo caminho, os objetos do corpo que são “consagrados” pelo quarto adquirem uma dimensão sagrada e, ao mesmo tempo, profana. Como ponto culminante, o orgasmo, ou a ejaculação, é tratado como o ato, sagrado nos discursos do pai, da colheita, e o esperma é metaforizado como uma rosa branca. Da observação desse trabalho, pode-se afirmar que a proposta textual traz à cena os códigos de conduta familiares patriarcais e os desloca pela ótica de uma passionalidade barroca, na qual são misturados às pulsões corpóreas. Desse modo, a encenação textual incorpora em sua própria elaboração formal a reflexão quanto ao lugar do corpo em relação ao estar no mundo humano, exibindo sujeitos e subjetividades dilaceradas nas tensões de poder. Com isso, além da construção narrativa da postura subversiva de André frente às palavras do pai, há também um jogo textual em que os discursos passam a ser colocados em trânsito, sem lugar fixo. Ao trazer ao jogo a reflexão sobre o estar no mundo humano, essa narração vertiginosa suspende pretensas soberanias de poder nas relações sociais e lança-as ao inevitável abismo existencial.

Nesse contexto, observando o trabalho de reconstrução da memória empreendido pelo labor narrativo, a própria masturbação, carregada de ambiguidade sacroprofana, pode ser entendida como um ato de rememoração da união familiar, mais especificamente como tentativa angustiada de repetir a completude encontrada por André no momento da união incestuosa com sua irmã Ana. Esse é um ato de lembrar em que as memórias em tensão são trazidas à tona sob a ordem do desejo desmesurado, do êxtase, e eclodem para a colheita no torpor do orgasmo. Conseqüentemente, em termos benjaminianos, depreende-se nessa proposta literária a concepção de uma memória que só pode ser reconstruída por um entorpecido olhar

barroco sobre os fragmentos e ruínas, espalhados em um tempo incerto e mimetizados na listagem desarticulada dos utensílios nos capítulos 10 e 12. Essas ruínas não correspondem unicamente ao caráter fragmentário da casa, mas também à falta de plenitude do próprio narrador-observador em sua linguagem tensional, o que acarreta o estilhaçamento de toda a família e, sobretudo, dessa organização social.

Como se vê, o embate entre *logos* e paixão está presente no próprio ato de narrar. Como referido anteriormente, a enunciação narrativa se elabora a partir da relação entre o olhar entorpecido e o jorro discursivo desenfreado, composto por frases praticamente sem pontos-finais, à exceção do início da segunda parte do romance, que ocupam capítulos inteiros num jogar irrefreável de elementos. Como se fosse perpassada pela luz ou escuridão emanadas dos olhos, a fala estará igualmente relacionada aos valores que envolvem o corpo e a casa, como se nota em ambos os momentos da festa familiar em que André, recluso em um canto do bosque, descreve a voz da mãe: “[...] e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais [...]” (p. 31). Por tal razão, no anseio por completude sugerido nessa imagem de retorno ao útero, está em jogo na profusão narrativa também o (des)controle sobre a própria linguagem.

Tal passionalidade que perpassa a narrativa, além de uma problematização do caráter do sujeito constituído pela linguagem, leva também a uma reflexão quanto à condição da própria escrita literária. Nessa direção, as várias referências feitas ao caráter de André por meio de alusões à epilepsia, à possessão, à embriaguez, à febre, ao delírio, ao envenenamento etc. fazem alusões à iminência de perda de controle sobre seu corpo. Em todos esses casos, ele parece pressentir a possibilidade de perder o domínio sobre a própria fala, de certo modo como se não fosse o agente de seu discurso. Tal aspecto evidencia a condição dessa escrita, uma vez que, pelo orquestramento das vozes, exhibe-se a contingência da linguagem a permear mesmo a construção da narrativa, motivo pelo qual ela se constitui da imprevisibilidade do “poder tornar-se” passional. Nesse sentido, a fala de André reflete a relação da narrativa com essa linguagem que ameaça trair seu enunciador a todo momento, conforme se pode notar no instante em que ele declara: “[...] e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos [...]” (p. 14). Em outro momento, também afirma: “[...] e foram seus olhos [do irmão] plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo a quase incitá-lo num grito [...]” (p. 15). Neste último trecho, a luz dos olhos do irmão e, por conseguinte, a pressão de sua

presença, é articulada à construção referente ao envenenamento, tal qual houvesse, em termos metafóricos, um agente externo que invadisse o corpo de André e o contaminasse, fazendo com que perdesse sua autonomia. Diferente do estabelecimento de polaridades, nesse trecho o jogo barroco de claro-escuro parece sugerir que a luz só existe em relação à escuridão e vice-versa. Em tal construção, porém, o veneno também infecta o próprio ato da fala, a qual ameaça vir à tona não como expressão ordenada de ideias, mas como explosão em um grito impulsivo. Nesse ambiente confessional, a construção textual da narrativa desvela a forte relação entre a passionalidade e a linguagem, sendo que esta se revela como um turbilhão de elementos amontoados e sem conexão precisa, seguindo a intensidade dos ímpetos corporais. É como uma linguagem-devir, que, em vez de servir como instrumento ao sujeito que a utiliza, parece atuar como agente transformador desse mesmo sujeito, o que, de resto, desvela a própria função da linguagem de constituição do sujeito. Levado pela passividade da paixão, esse sujeito é mostrado como se em vias de ser arrastado pela corrente da linguagem que ameaça transbordar violentamente a qualquer instante: “e surpreso, e assustado, senti que a qualquer momento eu poderia também explodir em choro” (p. 16). Revela-se aí a linguagem como vertigem, e, nessa linha, a própria escrita em **Lavoura arcaica** compreende a sua mutabilidade como trato estético do devir por uma literatura que tem a fugacidade como condição de expressividade.

Essa linguagem tomada de um ardor epilético, endemoniado, delirante ou envenenado, é qualificada pela fuga à determinação de harmonia e equilíbrio. Pelo uso desses termos, a narrativa traz à cena as ideologias prescritas à casa e as insere impetuosamente no confuso emaranhado dos elementos que se acumulam em sua organização enunciativa. Teixeira (2006) e Abati (1999) enxergam nisso uma reapropriação irônica dos sermões paternos realizada por André, com o intuito subversivo de denunciar suas incongruências e de utilizá-los com finalidade alheia aos interesses familiares. A esse respeito, Teixeira afirma que é André “[...] que denuncia a hipocrisia da vivência cheia de palavras (os diários sermões à mesa, as rotinas de tarefas divididas, inclusive pelo sexo) e contraditoriamente marcada pelo silêncio [...]” (TEIXEIRA, 2002, p. 20). O que se ressalta nesse caso é a presença dos valores paternos no discurso de André com o intuito de criticá-los, embora, em diferentes momentos, os autores mencionados acentuem que não se trata de uma “negação extrema”, uma vez que tais ideologias ainda não deixariam de permear suas palavras.

Efetivamente, ao longo de toda a obra o questionamento da voz do narrador-personagem quanto às bases sobre as quais se erige a casa é bem claro, principalmente nos momentos de maior “delírio”, seja quando o ataque epilético chega ao auge, ou quando Ana

foge do irmão após a consumação do incesto. Entretanto, a partir dessas profícuas reflexões, seria interessante questionar se o próprio trabalho narrativo de deslocamento textual das palavras do pai não indicaria a presença de uma razão arguta dentro dessa passionalidade. Desenvolvendo esse ponto, talvez um dos aspectos que se destacam nessa linguagem passional seja o paradoxal sujeito barroco que se encontra estilhaçado por forças tensionais. Visto desse modo, a tensão entre os sujeitos familiares se insere na organização discursiva da obra, compreendendo sujeitos dilacerados que são carregados pela torrente movediça dessas forças, entre as quais a própria linguagem, e que parecem não conseguir assumir um lugar fixo.

Seguindo esse caminho, esse traço dilemático barroco revela uma tensão que se instaura na própria linguagem, motivo por que, como apontado no capítulo anterior, é um elemento com o qual a psicanálise tem procurado estabelecer diálogo. Quanto ao traço tensional impregnado na linguagem, Freud destacou em seu famoso ensaio **O mal-estar na cultura** (2010) que o homem civilizado seria tomado por um sentimento de mal-estar que nasceria do embate entre o indivíduo e a cultura, uma vez que ele, para se inserir na sociedade, deve sublimar todo desejo que fuja às regras determinadas por esta. Abdicar desses desejos, principalmente os incestuosos, seria a lei primeva da sociedade, repetida em cada transmissão da lei pela autoridade paterna logo na infância. Desse modo, o homem civilizado seria tomado por um duplo sentimento. Ele desejaria o convívio social, mas também veria nas próprias regras estabelecidas pela comunidade o motivo de sua infelicidade, uma vez que seus desejos deveriam ser reprimidos como condição essencial para o convívio. Em seu processo de formação, o aparelho psíquico desenvolveria o “isso”, o “eu” e, finalmente, o “supereu”, o qual seria a incorporação da autoridade paterna a vigiar o indivíduo dentro de si próprio: “Uma grande modificação só acontece quando a autoridade é interiorizada por meio da instauração do supereu. [...] deixam de existir o medo de ser descoberto e, inteiramente, a distinção entre fazer o mal e desejá-lo, pois nada pode ser escondido do supereu, nem sequer os pensamentos.” (FREUD, 2010, p. 147-148). Impedido de satisfazer suas pulsões devido à coerção social, o indivíduo seria levado a deslocar sua libido para o nível simbólico. Portanto, a própria linguagem estaria impregnada tanto dessa libido, quanto da autoridade paterna. Consequentemente, impregnada de tensão.

Por esse prisma, a linguagem corporalizada da narrativa encontra-se crivada dos valores da família imiscuídos à sua pulsionalidade. No trecho em que o narrador descreve a fala afetuosa da mãe no momento de torpor da festa familiar, a imagem de uma voz que nasce das “calcificações do útero” e “desabrocha profunda” revela a concepção da palavra como se ela nascesse de um parto, momento sagrado para a tradição familiar. Além disso, por meio das

figurações do desabrochar e do útero como um templo erguido só em pedras, a narrativa constrói o corpo materno pela mistura de figurações da terra, da lavoura e da casa como local divino. Dessa forma, à imagem afetuosa da mãe se agregam valores que a consagram e revelam sua interdição, o que desvela a tensão que recai sobre sua figura. Do mesmo modo, a longa descrição do quarto de pensão interiorana relaciona metáforas ligadas à sexualidade e ao domínio religioso, demonstrando a presença da lei que impregna a linguagem em toda a narrativa. Nessas construções, a textualidade opera um trabalho estético com os recalques da cultura, exibindo a tensão inerente ao sujeito pela linguagem dilacerada.

Trata-se de uma linguagem repleta de forças em choque, cuja passionalidade dissolve a possibilidade de domínio por um sujeito plenamente racional. Na construção dessa estética pautada pela vertigem, a proposta textual barroca expõe as metamorfoses relativas ao corpo e às várias dimensões da casa, abalando suas bases morais. Ao se evidenciar a tensão que se esconde sob a força da lei, a obra apresenta também a sociedade como vertigem, cuja instabilidade potencializa a perplexidade existencial do sujeito dilemático inserido nesse trânsito. Se, como afirma Lebrun (1987), só há paixão onde há imperfeição ontológica, a construção do romance faz disso uma condição das relações sociais em que o sujeito perde a soberania sobre si, e a textualidade, em vez de nomear, encena essa tensão pela linguagem. Sobre esse aspecto, talvez seja ilustrativa a polêmica frase de Freud se referindo ao inconsciente: “o eu não é o senhor de sua própria casa.” (FREUD, 2006, p. 135).

É preciso ressaltar, entretanto, que, em sua análise do romance, Sabrina Sedlmayer lembra as palavras de Lacan, afirmando que para ele “Freud não extinguiu o sujeito cartesiano, e, sim, apoderou-se dele. Reparem que Freud, em toda sua obra, não se preocupou em formalizar o termo sujeito, sendo essa uma típica questão lacaniana [...]” (SEDLMAYER, 1997, p. 61). A autora destaca, então, que teria sido Lacan a problematizar a questão do sujeito como linguagem, na medida em que este seria apenas mais um elemento dentro da cadeia simbólica. Mas, como ela própria salienta, Freud já havia dado os primeiros passos quanto à descoberta de uma estrutura de linguagem no inconsciente, pois ele demonstrou “as operações de deslocamento e de condensação como, respectivamente, operações de linguagem nomeadas como metonímia e metáfora.” (SEDLMAYER, 1997, p. 63). Importa ressaltar que as noções de metáfora e de metonímia naturalmente devem ser consideradas como mais do que simples figuras de linguagem, uma vez que revelam a própria mente em seu movimento relacional de construção do mundo. Seguindo essas reflexões, a mesma autora propõe a visualização da categoria de sujeito no romance como estrutura de linguagem, e não como um eu que quer ter a soberania sobre esta e a posse do discurso. Por essa ótica, os

apontamentos de Sedlmayer indicam a presença do nome do pai lacaniano, da lei, na constituição do sujeito em **Lavoura arcaica**. Assim sendo, a tensionalidade da lei simbólica que perpassa a narrativa já seria constituinte do sujeito construído como linguagem.

Tendo em mente a questão da multiplicidade barroca, seria frutífero acrescentar aqui o alvitre de Deleuze sobre o sujeito, filósofo que propõe uma profunda desconstrução dessa noção ao longo de toda a sua obra. Já em **A dobra** (2007), ele opera um descentramento da oposição entre sujeito e objeto para focar na mutabilidade de ambos, de acordo com a perspectiva pela qual uma verdade aparece: “Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. É a própria ideia da perspectiva barroca.” (DELEUZE, 2007, p. 40). Posteriormente, em conjunto com Guattari, ele prefere evitar o uso do termo “sujeito”, enfatizando, em vez disso, processos, por meio de nomeações como a máquina desejante e multiplicidade:

Por enquanto vemos aí elementos (ou multiplicidades) de vários tipos: máquinas humanas, sociais e técnicas, molares organizadas; máquinas moleculares, com suas partículas de devir-inumano; aparelhos edipianos (pois sim, claro, existem enunciados edipianos, e muitos); aparelhos contraedipianos, de marcha e funcionamento variáveis. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 50).

Tanto nas reflexões de Sedlmayer, baseada na teoria de Lacan, como na filosofia de Deleuze e Guattari, nega-se o sujeito como centro de um discurso e que tem a soberania sobre ele. Contudo, os filósofos citados entendem que mesmo situado em nível simbólico o sujeito ainda representaria uma forma de hierarquização, como se fosse uma raiz pivotante de que partiriam as ramificações. Entendendo que esse sistema se pautaria em uma lógica binária, eles o acusam, então, de não dar conta das multiplicidades.

Obviamente, não há aqui o intento de promover uma reflexão psicanalítica ou filosófica sobre a existência ou não do sujeito, mas sim de observar a sua conformação no romance tendo essas reflexões teóricas como aporte de leitura. Quanto à aplicabilidade das ideias de Deleuze e Guattari, pode-se afirmar que elas seriam bastante produtivas na medida em que poderiam potencializar a visualização das multiplicidades constituídas de forma processual no texto. Entretanto, é importante relativizar suas proposições, considerando que seria delicada a simples negação do sujeito na obra. Isso porque o próprio trabalho de deslocamento e subversão discursiva na encenação das diferentes vozes sugere um jogo (in)consciente em que está envolvida a posse da palavra.

Por esse raciocínio, o trabalho narrativo parece se constituir de modo múltiplo no trânsito discursivo, entrecruzando as esferas da lucidez e da paixão. Paradoxalmente, em meio

às referências aos olhos afetados pelo corpo, são tecidas construções em que os elementos ligados à obscuridade também são relacionados à luz, tais como “lúcida escuridão”, “que vinho mais lícido”, “na minha escuridão, um instante de lucidez”, “clareza ingênua e cheia de febre”. Pelos termos empregados em tais construções, parece que nesse manchar de luz a escuridão há a alusão a uma potência discursiva, a uma consciência que emerge desse jorro passional. Retomando a descrição do conceito de paixão feita por Lebrun, o discurso narrativo caracteriza-se pelo “poder tornar-se” devido à paixão que toma a sua linguagem, mas parece compreender simultaneamente um “poder operar” sugerido pela luminescência que surge da escuridão. No que se refere a essa questão, talvez possa ser emblemático associar tal aspecto à imagem proposta por Didi-Huberman dos vagalumes como *luciole* (pequenas luzes). Como tais, eles seriam representativos como figuras que sobreviveriam, pelo contraste provocado na fugaz intermitência de seus brilhos, à mais densa escuridão ou à luz dos projetores ferozes. Em sentido próximo à concepção benjaminiana da história como fragmentos em curtos-circuitos de sentido, tal imagem relaciona-se com a tênue sobrevivência dessas luzes que insistem em seus breves brilhos mesmo mergulhadas nas grandes adversidades, como se vê no comentário do autor à **Divina comédia**: “Tal seria, em todo caso, a ‘glória’ miserável dos condenados: não a grande clareza das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13). Assumindo essa perspectiva, ao colocar em cena o curto-circuito dos sujeitos em tensão, a obra apresenta os diferentes *luciole* que salpicam a densa escuridão, de modo que, se há uma possibilidade positiva de afirmação, esta parece ser o fraco gemido de seus brilhos. Por essa direção, a própria escrita do romance assume o lugar de um *luciole*, cujo gemido de luz se propõe enquanto um fugaz lampejo na reflexão sobre a condição trágica da existência humana.

Observando essas figurações, há também construções em que a luz, em vez de proporcionar uma visão límpida, pode cegar. No capítulo 14, ao declarar a fundação de sua igreja particular, André afirma: “[...] eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular [...]” (p. 87). Em outro momento, quando André volta para casa e fala sobre os motivos de sua fuga, também vê nas palavras do pai o excesso de luz que pode embaçar a visão, assim como a escuridão: “ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar [...]” (p. 167). Comparativamente, sobre esse aspecto, as posições de André e de Iohána se entrecruzam no jorro discursivo. Os olhos que, afigurados como candeia, deveriam iluminar o corpo e ser a sua orientação na fuga do “mundo das

paixões” podem ser cegados pela própria luz. Dentro da orquestração narrativa do contexto familiar, ambos representam igualmente pequenas luzes condenadas ao malogro da existência humana, as quais pressupõem também, e sempre, a coexistência com a escuridão, de modo que a virtude e a transgressão se misturam na efemeridade de seus devires.

Nos dois excertos citados no parágrafo anterior, seria passível a afirmação de que na realidade há uma alusão à virtude do equilíbrio por meio de um recurso que parece colocar em cena as conhecidas frases atribuídas ao filósofo chinês Lao-Zi: “O excesso de luz cega a vista. O excesso de som ensurdece o ouvido. [...] O ímpeto das paixões perturba o coração.” (LAO-ZI, 2004, p. 49). Entretanto, embora o valor familiar do equilíbrio possa ser efetivamente mencionado nas duas passagens, parece que no agenciamento desses discursos a narrativa exhibe o “excesso” discursivo que pode ser observado mesmo nos sermões do pai. Em outras palavras, assim como a enunciação narrativa pode ser caracterizada pelo jorro desmesurado da linguagem, os sermões do pai também se constituem discursos demasiados e intermináveis em que se entrecruzam as mais diversas estratégias retóricas. Conclui-se disso que as cenas enunciativas do narrador e do pai são elementos constitutivos da tensão textual da narrativa, que promove entre elas um movimento de aproximação e ao mesmo tempo de repulsa. Conforme afirma Rodrigues, discorrendo sobre o caráter excessivo das prédicas paternas,

é a racionalidade, a ideologia (disfarçada em bom senso, senso comum, sabedoria proverbial, seja ela bíblica ou popular) que se encontra nessa intenção [de manter o *status quo*], mas é a paixão – a compor imagens que paradoxalmente condenam a si própria – que surge nas frestas dessa razão. (RODRIGUES, 2006, p. 43).

Desse modo, no âmbito da paixão discursiva, mesmo a “luminosa” oratória paterna, que tem por base a harmonia e o equilíbrio, coloca em questão o controle do sujeito sobre a linguagem, como se este também pudesse ser arrastado pela corrente das próprias palavras.

Na tentativa de reconstrução da memória familiar pelo fragmentário olhar barroco, as ideologias que se constituem como “pedras angulares” da casa não se separam da passionalidade, assim como as características da luz e da escuridão se confundem. A mesma palavra que se refere à luz traz em si uma semente de escuridão, e mesmo o negrume mais cerrado também encerra a lucidez. Na organização tensional desses elementos, constrói-se uma perspectiva multifacetada que perpassa o olhar narrativo, elaborando-se o encadeamento enunciativo por meio do qual serão apresentados os rumores familiares como “vozes difusas” perdidas em um fosso. Se os olhos são construídos como uma janela por que se observam os meandros da memória, esta poderia ser caracterizada como um vitral, uma estrutura

fragmentária composta pela combinação de vidros de diversas cores, mas que ainda mantém aparência de unidade. Talvez essa imagem permita vislumbrar a configuração do sujeito na narrativa: um sujeito rizomático situado no agenciamento incessante de múltiplas vozes e que, levado pelas determinações do desejo, ainda assim joga com a posse do discurso.

Observando-se a elaboração narrativa, esse sujeito fragmentado revela uma tensão entre o eu e a alteridade, sendo esta relacionada não apenas com diferentes vozes que se misturam, mas também com o devir da linguagem em que o sujeito se transforma a todo o instante. Sob esse aspecto, no movimento de anamnese narrativa empreendido por André, ele tenta observar a si mesmo no passado, mas parece visualizar um outro que se esvai diante de seu olhar enevoado. Schøllhammer afirma que nesse ponto reside um duplo olhar que reflete a condição da escrita, na qual se revela uma diferença entre o “eu” que se expressa e o “eu” expresso na linguagem:

A condição da própria escrita está refletida deliberadamente nesta construção, e Nassar revela de modo constante a diferença entre este “eu” que escreve e o “eu escrito”, entre a subjetividade que se expressa e a *alteridade* que se expressa na linguagem, apesar da vontade do sujeito. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 74, grifo do autor).

Nessas linhas Schøllhammer dispõe sobre a condição da escrita em **Lavoura arcaica**, na qual o sujeito se expressa pela linguagem, mas vê que é a alteridade o que se revela na narrativa, um eu/outro em constante transformação. Ante à imprevisibilidade da linguagem, esse sujeito assume a postura lúdica daquele que joga com o acaso de uma torrente incontrolável construída pela textualidade em movimento. Assim, apesar da fragmentação e da ausência de totalidade discursiva, a construção textual traz o jogo que coloca em questão a (im)possibilidade de posse da palavra, no qual o sujeito se apresenta sob a aparência de unidade. Uma unidade que, pelo caráter processual das dobras entre o corpo individual e o da ordem familiar, se encontra em um contínuo e inexorável estado de morte e de renascimento, uma efemeridade perpétua. Sobre esse caráter paradoxal, Sedlmayer e Schøllhammer concordam em afirmar no romance a presença de um sujeito encenado textualmente, sendo que a primeira se refere a um “efeito sujeito”, e o segundo propõe que:

Talvez sejam as características mais significativas do elemento barroco na literatura atual a dúvida com relação à subjetividade sustentada pelo discurso e a maneira pela qual a reflexividade narrativa atinge e problematiza a integridade deste sujeito. [...] Esta teatralização do cenário da ficção desnuda a convencionalidade do real como num espelho no qual a vida em cena reflete a cena da vida – “*All life is a stage*” – e em que o sujeito barroco aparece com a personalidade formada pela máscara, quer dizer, em função de seu cuidado com o próprio “exterior”, com o estilo, a retórica e tudo o que lhe forneça um perfil agudo. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 76).

Desse modo, no entrecruzamento das diversas vozes vistas pela ótica da paixão, o sujeito é construído no romance como uma máscara de linguagem. Trazendo um novo elemento além da proposição de Lacan, a sua construção como máscara, em **Lavoura arcaica**, implica não apenas o seu estabelecimento no nível simbólico, como também o caráter lúcido, arguto do jogador. Dito de outra maneira, essa organização traz à cena a questão do recurso lúdico de elaboração textual presente no barroco, no qual o sujeito dilemático se insere no jogo, pela saturação da linguagem, entre o corpo dilacerado e as pressões sociais vigentes. Tal é o caráter próprio da alegoria barroca, que joga com a sua fragmentação ao exibí-la e promover o agenciamento dos estilhaços que se acumulam em sua escrita.

Pela ótica dessa fragmentação, então, a encenação textual põe em cena uma voz narrativa cuja perspectiva, no resgate das lembranças do “fosso da memória”, traz as diferentes vozes familiares. Como uma fala ecoando dentro de outra fala, um olhar apaixonado dentro de outro olhar, constrói-se imageticamente um *mise en abyme* desenhado na superfície textual. Trata-se, nesse caso, de uma potencialização do jogo de linguagem peculiar à literatura, em que são encenadas diferentes cadeias enunciativas. Paulino e Walty afirmam sobre essa característica do texto literário: “A enunciação, nesse caso, desdobra-se em uma pluralidade de *eus* e *tus*, que se relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a enunciação na literatura encena o próprio jogo da linguagem.” (PAULINO; WALTY, 2005, p. 2). Assim, a narrativa joga textualmente com a sensação vertiginosa da superposição de cenas enunciativas, nas quais os sujeitos parecem estar em constante transformação no e pelo devir da linguagem. Nessa perspectiva, a vertigem textual parece liquefazer os limites entre o eu e o outro e a soberania de ideologias supostamente sólidas. Na base de tal proposta estética, o sujeito, construído como máscara de linguagem, assume o lugar do jogador cuja atividade se situa justamente no domínio do acaso. Em **Lavoura arcaica**, a literatura se insinua, então, como possibilidade de escrita e reescrita do sentimento existencial de estar jogado no mundo pela manipulação lúdica dos fragmentos. Não se pretende afirmar com isso que essa escrita literária construa uma plenitude humana no mundo. Trazendo à tona o sentimento de desamparo existencial e desestabilizando as instituições sociais, o romance também coloca em suspensão a literatura enquanto instituição, de modo que se assume como espaço fugidio de reflexão sobre o mundo e sobre a sociedade situados sob a efígie fugaz da vertigem.

Assim, a narrativa do romance, ao trazer para sua enunciação os discursos do pai e do filho, demonstra como elas se misturam e como ambas são permeadas tanto de paixão como

de lucidez. Na tentativa de rememoração pela perspectiva de um olhar embaçado, a narrativa coloca em cena os olhos da família e joga com a (im)possibilidade de domínio da linguagem que toma os discursos dos personagens, colocando em jogo também o seu próprio discurso. É esse jogo que parece ser vislumbrado na fala de André quando retorna à casa e estabelece o diálogo com o pai:

Misturo as 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 farelos nisso tudo, pode 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).

Nessa oscilação entre dominar e ser dominado pelo verbo reside o caráter lúdico da narrativa em que os sujeitos muitas vezes se confundem na corrente passional da linguagem. Trata-se de um jogo que pressupõe o trabalho engenhoso com os fragmentos esparsos da memória. Sob a marca da angústia em que se imiscuem as tensões familiares, essa narrativa jorrosa constrói-se como uma enunciação que joga com e contra a própria condição de passividade por meio da manipulação aguda dos discursos e dos desejos que se entrecem. Como na aba de moebius, tal trabalho promove uma dobra entre a lucidez e a escuridão, de modo que pela sua coextensividade não se sabe a diferença entre uma e outra, prisma pelo qual seria possível afirmar que André possui um olhar penumbroso, ao mesmo tempo lúcido e obscurecido.

A esse respeito, nota-se a voz autoral enquanto fruto de um agenciamento das estratégias textuais que exhibe o labor dilemático da narrativa. Uma vez que o próprio narrador é uma estratégia textual, o discurso de André não se encerra em si mesmo como um posicionamento em contraposição ou conformidade ante os valores familiares. A sua perspectiva enunciativa também revela a perplexidade do olhar humano frente à sua condição incerta em um mundo que se lhe revela fragmentado e tensional. Por isso, a voz autoral exhibe o labor passional da narrativa como uma forma de estar no mundo, uma atitude existencial de um sujeito inserido em um mundo caótico, no qual as relações sociais não podem se sustentar sobre posições soberanas e fixas. As diversas construções em que a claridade e a escuridão se misturam na relação casa-corpo revelam a dissolução da oposição entre os polos da razão e da paixão. Há nisso um questionamento, no nível da voz autoral, do (auto)conhecimento humano enquanto possibilidade afirmativa do *logos*. Não se trata de uma negação, uma vez que o trabalho de deslocamentos estéticos no romance permite a copresença de polos opostos, ou seja, da possibilidade e impossibilidade de domínio do conhecimento pelo sujeito. Por extensão,

como observa Schøllhammer, há uma reflexão sobre a própria possibilidade de afirmação da escrita literária sobre o mundo. O olhar da literatura, nesse sentido, revela-se pelo paradoxo de um sujeito que não tem a soberania de si e ainda assim insiste em remoldar o mundo (e remoldar a si mesmo) através do trabalho estético. O discurso literário em **Lavoura arcaica** configura-se pela perspectiva do poder tornar-se pela linguagem, sob a via passional, ao mesmo tempo em que se apresenta como uma potência, um poder de ação afirmativa.

3.2 A casa sem alicerces

Sob o olhar penumbroso de André, a construção “estamos indo sempre para casa” indica a trajetória da narrativa construída em torno da busca constante por um lar ausente. Nesse movimento, o sujeito que tem o seu lugar colocado em jogo pela própria linguagem caminha em uma direção incerta à procura daquela casa perdida onde possa habitar. Na construção da narrativa, trata-se de um caminho perene que permanece mesmo quando André se encontra na casa da família.

Problematizando qual seria essa casa, a textualidade traz à cena os princípios fundadores da família patriarcal, os quais serão constituídos figurativamente ao longo do texto por meio de construções que os ligam à casa como edificação. Sob a perspectiva da voz paterna, a casa, assim como a família, deveria ser alicerçada sobre os valores da união, do amor e do trabalho, como declara o narrador: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular;” (p. 20). Nesse trecho, exhibe-se o processo recursivo da enunciação. A voz narrativa traz à sua enunciação a fala de Pedro, o qual, por sua vez, porta as palavras do pai, sendo que em tal processo são evidenciados os princípios morais familiares da pureza e da austeridade além dos valores mencionados.

Ao trazer tais elementos à sua recursividade enunciativa, a narrativa entrecruza os discursos de virtude e de vicissitude, de forma que, ao colocá-los em trânsito, possíveis dicotomias são dissolvidas e fronteiras são borradas. No trecho supracitado, paralelamente à apresentação das bases morais familiares representadas pela voz paterna, há também a ideia de circuito subentendido nas referências à manhã luminosa e ao crepúsculo. Essa ideia circular, que se repete em toda a obra, está presente mesmo na imagem da mesa em torno da qual a família se reúne durante os sermões. Considerando-se, como declara o narrador, que o

avô ocupa a cabeceira oposta ao pai ainda depois de sua morte, pode-se somar à divisão hierarquizada dos lados esquerdo e direito da mesa a imagem circular em que as posições passam a se misturar. Cabe, nesse sentido, trazer a definição de Edgard Morin sobre a recursividade, ao tratar da ideia de circuito nos sistemas abertos, modelo epistemologicamente similar à dinâmica rizomática de Deleuze e Guattari:

A ideia de circuito não significa apenas reforço retroativo do processo sobre si mesmo. Ela significa que o fim do processo alimenta o início: o estado final se tornando de alguma forma o estado inicial, mesmo permanecendo final, o estado inicial se tornando final, mesmo permanecendo inicial. [...] Isto é um processo recursivo: todo processo cujos estados ou efeitos finais produzem os estados iniciais ou as causas iniciais. (MORIN, 2001, p. 231)

Observando-se essa definição, pode-se afirmar que a narrativa desloca recursivamente os discursos, lançando-os em um circuito através do qual são encenadas as tensões que perpassam as relações de poder. Por essa ótica, a organização textual como circuito embaralha as dicotomias, uma vez que as fronteiras entre o início e o fim são desmanchadas. Logo, a rotina da família, pela imagem da mesa circular ou da manhã e do crepúsculo, transgride os limites entre o direito e o esquerdo, entre a luz e a escuridão.

Nessa encenação discursiva, a relação casa/família também exhibe as restrições ao corpo. Perpassando a esfera da tradição judaico-cristã, na perspectiva da voz paterna, ele é indicado pela referência ao “santuário” como um recipiente que deve guardar a mensagem do pai, na medida em que nessa religiosidade o termo é utilizado para nomear o local utilizado como receptáculo dos objetos mais sagrados. Nesse sentido, a casa pode ser entendida metonimicamente como santuário da família e, por extensão, o corpo é igualmente construído como lugar de abrigo dos preceitos dessa mensagem. No trecho, o verbo “comungar” contempla a liturgia cristã da comunhão entre o corpo do homem e o corpo de Cristo e, sob essa égide, a comunhão entre corpo, casa e família. Logo, a casa e o corpo deveriam espelhar a imagem sagrada do santuário, cujas paredes se fecham às vicissitudes do mundo para que sejam cultivadas apenas as virtudes.

Dessa forma, é visível a relação figurativa entre essas bases morais e a imagem da casa, como fica bastante evidente no sermão do pai: “[...] hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado;” (p. 60). No entanto, na encenação discursiva da narrativa esses valores ultrapassam o local de residência da família e se desdobram em várias outras construções. Assim, a ideia de casa, como edificação, assume diversas feições e se multiplica textualmente nos edifícios da

igreja/capela, dos estábulos, da casa velha (onde se consuma o incesto entre André e Ana), da pensão interiorana, do bordel. A partir dos axiomas ideológicos dos sermões do pai e das palavras de Pedro, o narrador apresenta a igreja, o estábulo/curral e a casa velha como locais que deveriam ter os corredores percorridos pelos valores da fé, da fertilidade e pelo respeito às gerações antigas, limites os quais não seria permitido a nenhum membro transpor. A pensão interiorana e o bordel, por sua vez, representariam a transgressão, aquilo que está fora dos contornos demarcados para a família. Estes seriam locais em que se entrega de forma desmesurada aos prazeres do corpo, profanando-o.

Evidentemente, como se tem procurado demonstrar, a narrativa não apresenta essas fronteiras de modo tão claro. Imagetivamente, a ideia de ruína já perpassa a casa velha, desvelando a decadência da família e de seus valores. Essa imagem exhibe a desordem que subjaz à ordem pretendida pelos preceitos instituídos, o que coloca em evidência a falência desse modo de organização social e de seus mecanismos de poder. Nessa mesma direção, também no curral está presente a noção de ruína, uma vez que o estrume e o excremento implícitos nessa edificação trazem à tona a visão do informe que escapa às formas e fórmulas almejadas nos limites da ordem. Tais imagens se refletem na construção textual da obra, cujos desdobramentos entrelaçam elementos paradoxais em seu desenvolvimento, o que põe em jogo o próprio lugar da literatura. Por esse prisma, em paralelo com a imagem da casa fragmentada, revela-se um trabalho em que a linguagem movediça problematiza a ausência de lugar do sujeito e o (não) lugar do texto literário.

Nesses diversos desdobramentos, notam-se outros fatores além da oposição desejo x interdito no estabelecimento da instituição familiar. Como uma instituição social, ela instaura o conjunto de postulados éticos e morais para a convivência em comunidade, em que estão envolvidas relações hierárquicas de poder, orientações religiosas, necessidades econômicas (exortação ao trabalho e ao comedimento), valores culturais, imperativos biológicos (fome, sede, necessidade de descanso, proteção e segurança contra as intempéries do tempo etc.). Sobre tal disposição, talvez o *oikos* grego, refletido por Aristóteles e retomado por Hannah Arendt, permita vislumbrar essa organização social familiar colocada em cena na obra. O *oikos* seria a primeira forma de organização humana em comunidades, baseada principalmente em relações familiares de subsistência. Tal termo é utilizado em Arendt contrapositivamente a *polis* para designar as esferas privada e pública, respectivamente, demarcando os campos de ação nos dois domínios. No caso do primeiro, seria destinado

principalmente a relações ligadas à sobrevivência¹⁴, como alimentação, abrigo, proteção contra os inimigos etc. Assim, esse *oikos* (casa) assume a forma de uma instituição social que tem como chefe despótico a figura do homem, possuindo uma estruturação hierárquica bem definida. Sobre tal aspecto, Maria de Fátima Francisco, analisando a leitura que Arendt faz de Aristóteles, lembra que o *oikos* “já apresenta em estado embrionário as características da *polis*. Por exemplo, Aristóteles tenta nos mostrar como já podemos falar em justiça no âmbito da *oikos*, ainda que por analogia à justiça vigente na *polis*, e não de modo estrito.” (FRANCISCO, 2007, p. 43).

Visualizando a organização no romance, uma de suas principais linhas de orientação é a disposição política em torno do respeito à autoridade dos mais velhos e, portanto, da voz paterna. Sobre essas bases e preceitos se erguem as paredes da casa, entrecruzando-se em seus corredores as diversas esferas mencionadas. Logo, as diferentes edificações que se desdobram na narrativa confluem em um movimento centrípeto, mas também centrífugo, em relação à casa na encenação textual dos fundamentos da tradicional família patriarcal. Disso pode-se depreender que, ao encenar esse modo de organização social, a multiplicação dos edifícios obedece a uma lógica de subordinação do múltiplo ao uno, mas mimetiza igualmente a fragmentação de uma instituição cindida em seus preceitos. Essa lógica é a mesma que rege a visão instituída sobre os corpos que se unem e se separam simultaneamente, o que conduz à visualização da ideologia estabelecida sobre o corpo individual e o corpo social. Comentando a noção de união, Abati afirma que os carinhos, gestos e afagos de Zuleika e Huda no momento do retorno de André “levam a pensar que as noções de amor e união estão de tal forma entranhados (sic) que acabam irrompendo em seus sujeitos como um apelo à unidade dos corpos.” (ABATI, 1999, p. 101-102). Embora o autor se refira, nesse momento, aos afetos femininos, cabe observar seu apontamento de que o amor e a união levariam à ideia da união dos corpos. Além dessa ideia, pode-se mencionar também a unicidade dos corpos como ideal de estruturação familiar. Nos sermões, a voz paterna louva o senso de união:

[...] a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também... (p. 146).

¹⁴ Note-se que a palavra economia advém do grego *oikonomia* → *oikos*: casa, *nomos*: lei, gerenciamento.

Sob tal perspectiva, no entrelaçar figurativo de casa e corpo, delineia-se uma relação de subordinação do múltiplo ao uno. Como estratégia textual, tal configuração se aproxima da técnica de composição barroca de integração das partes em um motivo único, a qual foi primeiramente abordada por Wölfflin e recorrentemente retomada por vários autores que o seguiram. Wölfflin menciona os aspectos formais da arte barroca que a unidade “é obtida pela união das partes em um único motivo, ou pela subordinação de todos os demais elementos ao comando incondicional de um único elemento.” (WÖLFFLIN, 2000, p. 19). Além disso, essa orientação poderia ser associada a um modo de representação social, como defende Hansen ao tratar do que denomina arte colonial: “A imagem das partes pacificadas e integradas do corpo do Estado como ‘bem comum’ do todo difunde-se nas representações em que o ser social dos indivíduos identifica-se à representação que fazem de si para outros.” (HANSEN, 2008, p. 200). Ao integrar esse recurso como estratégia narrativa, encena-se textualmente o modo de organização social ditado para a família pelo jogo formal barroco de unificação das partes. No estabelecimento dos ditames morais, a casa desdobra-se em diversos corredores e continua sendo uma só casa. Do mesmo modo, os diferentes integrantes da família deveriam associar-se em um corpo maior. Contudo, ao evidenciar esse movimento rumo ao centro, a narrativa exhibe também o deslocamento dispersivo, pressuposto já no abandono e na procura da casa por André. Dessa maneira, parece que é a própria união esmagadora do *oikos* que é encenada como uma força que leva também ao movimento de desmanche. Por essa via, tal elaboração textual desvela o dilaceramento dos sujeitos inseridos nesse movimento, exibindo igualmente a dispersão do corpo social e da instituição familiar. Portanto, tem-se nessa elaboração uma estratégia literária de encenação das relações de poder instituídas que se faz simultânea à exposição de seu caráter lacunar e fragmentário, de modo que promove uma reflexão sobre os lugares movediços que constituem as relações sociais.

Esse parece ser o próprio caráter discursivo dos sermões. Os variados mecanismos retóricos presentes nas desenvolvidas construções parentéticas do pai atribuem ao discurso um modo ao mesmo tempo dispersivo e conjuntivo. No exemplo do fragmento anterior, as repetições sintáticas adquirem um movimento de multiplicação, mas que, ao mesmo tempo, pela estratégia retórica do circunlóquio, reúnem-se em um mesmo “corpo”. Percebe-se nesse agenciamento de estratégias barrocas que a voz autoral promove a encenação das forças de poder e da ordenação social sob a lógica da submissão do múltiplo ao uno, o que, contudo, coincide com a inevitável fragmentação da ordem institucional e do discurso. Com isso, a voz autoral revela mecanismos discursivos de poder presentes na estruturação social

prescrita pela palavra da tradição, além da tensão das diferentes vozes abafadas no sistema de opressão ideológica.

Nessa elaboração textual, as dobras entre o corpo e a casa entrecruzam ao longo da narrativa os domínios do desejo e as prescrições morais à família. Essa organização se constrói a partir da reflexão do estar no mundo do indivíduo dilacerado pelas forças sociais que o esmagam. Dessa forma, a narrativa evidencia as significações atribuídas ao corpo e como este ressignifica tais relações. É como se se trouxesse à cena uma condição existencial em sociedade da qual não se pode excluir a participação do corpo nas dobras entre o sujeito e o mundo, de modo que estes se inter-ressignificam processualmente. Nessa construção labiríntica, a narrativa joga com o devir social desestruturando fórmulas estabelecidas, de forma que lança o indivíduo e a sociedade no domínio das incertezas.

Tratando da hibridização de gêneros na obra, Teixeira declara que André oporia uma “desordem anarquista” à “ordem hipócrita” do pai, mas defende que tal atitude poderia antecipar o projeto de uma nova ordem: “destruir as fórmulas estereotipadas torna-se uma espécie de condição primordial para que se instaure com autenticidade e eficácia a busca, o desejo de uma nova ordem.” (TEIXEIRA, 2002, p. 44). Há que se ressaltar, por outro lado, que, subjacente à desestruturação das fórmulas de dominação do corpo, o romance parece demonstrar que tanto André como o pai se situam no domínio da desordem. Por esse aspecto, embora o discurso paterno se caracterize pela exortação à harmonia e ao equilíbrio, a narrativa desvela a desordem subjacente a essa ideologia em ruínas. Então, a dissolução textual das fórmulas preestabelecidas não parece propor o estabelecimento de uma nova ordem a ser erigida pelo filho, uma vez que ambas as vozes são construídas como estratégias na encenação da desordem constituinte das relações sociais. Assim, ao rever as bases da casa durante a narrativa, todos esses valores que alicerçam o corpo e que preenchem os vários braços da casa são percorridos pela intimidade do narrador nômade na busca pelo lar sem nunca encontrá-lo. Por essa ótica, o discurso de revolta do personagem André parece ser colocado em jogo pelo movimento da narrativa não como simples oposição, mas, sobretudo, como procura de algo que não pode ser afirmado como fixo.

O caminhar “rumo a” pelos diversos corredores discursivos familiares denota a não integridade tanto da edificação, como do sujeito que os percorre. Os corredores ainda não se constituem como casa e o sujeito se caracteriza pela incompletude. Nessa ótica, a proposta textual do romance assume a configuração do labirinto, e a narrativa joga com a incerteza dos diferentes caminhos abertos ao percurso. Tal aspecto contempla também o próprio lugar da escrita como algo que permite lidar com essa falta constitutiva pelo trabalho com a

linguagem, sem, todavia, oferecer lugares estáveis em que se possa afirmar uma pretensa plenitude. Por conseguinte, ao trazer para o jogo essa “imperfeição ontológica” humana, a obra reescreve também o caráter social do *oikos*, que, desestabilizado em suas bases, é reformulado a cada dobra entre seus corredores. Desse modo, na fragmentação temporal por que se tece a trama, essa falta primordial parece permear o discurso a todo instante. Na oscilação entre o presente da narrativa, o tempo da vida na fazenda e o momento da conversa com Pedro e com o pai, o narrar se desenvolve na apresentação do movimento de cisão em relação à casa e na busca pelo objeto perdido. Vista sob esse aspecto, toda a primeira parte do romance conflui para o reconhecimento dessa falta. O próprio título “A partida” mais que o momento de abandono das instalações familiares, no sentido concreto, indica o “partir”, o movimento de corte que separa André da casa e que faz dele uma “parte”, algo incompleto, como no ato de corte do cordão umbilical.

Importante considerar, por esses aspectos, como a figura da mãe é também construída como casa. Esta que exerce papel social de importância basilar na família é um dos principais pontos de tensão no texto, tendo seu útero associado à casa, como local de abrigo, proteção e afeto. Nesse caráter se misturam o conforto e o choque de valores, como se nota no trecho:

[...] e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; [...] não faz sentido, eu pensei duas vezes, manchar seu avental, cortar o cordão esquetejando um sol sanguíneo de meio-dia [...] (p. 64-65).

No excerto André descreve ao irmão o momento em que foi procurar pela mãe nos instantes que antecedem a sua partida. Ainda nas palavras de André, entre as tantas coisas que poderiam ser ditas a ela, a caracterização do útero como ninho de palha o dispõe como um receptáculo no qual se havia protegido. Embora tal figuração enquanto ninho possa se referir à esfera da natureza, portanto, exterior à casa, pode-se associá-la igualmente ao ambiente dos estábulos e currais. São recorrentes as construções em toda a obra em que tais espaços estão ligados ao corpo materno, tais como: “Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais?” (p.48). O “dorso profundo” de feno referido pelo narrador se instaura como o ambiente acolhedor e tranquilo do útero e, por analogia, este se apresenta como as edificações mencionadas.

No final do trecho indicado como possível fala à mãe, há também uma referência ao nascimento pelo ato de “cortar o cordão”. De modo semelhante, em outra passagem ocorre tal alusão: “[...] mas tudo o que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça

antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente [...]” (p. 66). A extasiante riqueza de imagens em ambos os trechos promove um deslocamento sensorial em que parece ser possível ouvir a dor e a agonia de mãe e filho no momento do nascimento. Nesse sentido, da interseção entre corpo materno e casa depreende-se que o movimento de “partir” do título, visto na tensionalidade da linguagem, é também o “parto”. É o instante de ruptura com a casa familiar e com a mãe, casa primordial, que se descreve ao longo de toda a primeira parte, instaurando em nível simbólico na narrativa essa falta estruturante do ser, e o movimento de busca pela casa parece ser também o de um *regressus ad uterum*. O nascimento nessas construções é um lançar no mundo por um corte abrupto e vertiginoso. Conforme descreve Hélio Pellegrino, ao referir-se a esse estágio pré-edípiano, o primeiro momento de incompletude da criança é o nascimento, em que o nascido, separado abruptamente da mãe, “é jogado no mundo, atirado a um meio que não lhe serve de chão [...] Nascimento é exílio amargo, crispação de angústia no corpo, auge de um despedaçamento que vulnera a carnalidade mais íntima do infante.” (PELLEGRINO, 1987, p. 317). Por essa reflexão psicanalítica, o nascimento, parte do processo de constituição do sujeito, já é em si representativo de um corte, cuja angústia e aflição estão crivadas na linguagem do romance. Dessa forma, a proposta textual da obra evidencia a tensão que, pelo domínio do simbólico, é inerente à linguagem, de forma que a cisão constitutiva dos sujeitos torna-se matéria de seu labor estético. Tal como seu traço formal movediço, o desenvolvimento do texto se configura como o caminhar rumo a uma casa cujas paredes se movem a todo o momento.

Ocorre, então, que o ato de colocar em trânsito os discursos familiares realiza um movimento de tensão entre a união e a separação. A ótica paterna do estabelecimento familiar pela subjugação do corpo individual ao corpo social é colocada em movimento de modo processual na narrativa e prevê também a cisão do corpo familiar. Nessa textualidade marcada pela angústia e pelo sentimento de desamparo, há uma reflexão existencial quanto ao lugar desse sujeito dilacerado potencializada pela tensão da organização social em choque. Nesse sentido, o romance lança um olhar sobre a posição do homem na sociedade, estilhaçado no choque entre o desejo e as leis, tornando complexa a construção dessa experiência existencial no embate entre o individual e o coletivo.

Desse modo, a esfera discursiva do pai, a qual determina a necessidade de “emaranhar uma sebe viva” que proteja “a luz calma da casa das trevas que ardem do outro lado” (p. 54), é inserida no trabalho de entrecruzamentos textuais de tal modo a desestabilizar os limites. Como citado no tópico anterior, o quarto de pensão interiorana em que André se hospedava ao

abandonar a casa – por isso, exterior às fronteiras morais instituídas – é descrito na abertura da obra por uma linguagem entorpecida que o relaciona ao corpo, mas, ao mesmo tempo, o liga às esferas da religiosidade e da lavoura. Em outro momento, a voz narrativa traz à cena o instante do diálogo entre André e Pedro no qual é revelada a caixa de quinquilharias mundanas. Nesse instante, também a descrição do bordel promove o entrecruzamento das esferas sagrada e profana: “[...] era lá que eu, escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhado [...]” (p. 69). Mesmo que o personagem afirme uma “fé insolente” e desafiadora, percebe-se como, na narrativa, os corredores da virtude e da lubricidade se entrecruzam sem um lugar fixo. Nesse encadeamento enunciativo, se o personagem subverte os discursos do pai e lhes imprime outra configuração, há na obra um deslocamento recursivo de ambos os discursos, encenando pela linguagem o próprio atrito presente nas relações de poder sem determinar uma posição fixa. Aproximando-se em determinados instantes e se distanciando em outros, tais discursos são exibidos não só em suas diferenças como também em suas semelhanças. Por conseguinte, no jorro enunciativo do romance, a proposta textual labiríntica promove esse entrecruzamento de corredores em que não há uma orientação definida e que não se sabe quais são os caminhos da virtude ou da transgressão.

Nessa linha, revela-se que até nos corredores austeros celebrados pelo pai subjaz aquilo a que se poderiam denominar caminhos subterrâneos, em que se ouvem gemidos e que servem de abrigo a “pulsações” e à “volúpia”. Explodindo num fluxo violento de palavras com o irmão, André afirma que à noite se pode “[...] incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole [...]” (NASSAR, 2008, p. 43). Nessa casa erguida sobre os valores da família, o texto evidencia também aquelas paredes entre as quais, no fundo de um cesto recôndito, escondem-se as roupas sujas, que revelam “a ambivalência do uso” de cada peça, “as coisas exasperadas da família”:

[...] bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira [...] conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja; (p. 43)

Tal fala revela que às palavras angulares que sustentam a casa subjazem nos caminhos subterrâneos corpos exaltados, cheios de vida e energia, cujas pulsações se fazem ouvir no

cesto de roupas. O “solução mudo” e os gemidos, nessa direção, são vozes que, mesmo caladas, manifestam sua vivacidade no cesto de roupas, confluindo com a construção textual que revela sua fragmentação e põe em evidência os fugazes *luciole* referidos por Didi-Huberman. A própria imagem das “dobras” nas roupas e da energia “encaracolada” dos cabelos traz essa confluência com a textualidade que opera a dobra entre pontos inconciliáveis, remetendo às vozes outras que se (des)velam em tais redobramentos. Quanto às “falas” que se manifestam ainda que emudecidas, o narrador faz constantes menções a coisas que “poderiam” ser declaradas a Pedro ou no contexto familiar de modo geral, mas são interrompidas frente às determinações do poder. Desse modo, são constantes construções no futuro do pretérito como “poderia era dizer”, “poderia dizer com segurança” ou “poderia dizer muitas coisas”, as quais revelam (im)possibilidades a repousarem no subterrâneo da casa a serem (des)veladas. Em todos esses movimentos, há uma alusão da voz autoral ao caráter cênico dos valores morais instituídos, o qual tem por função manter a dominação das relações de poder. Todavia, ao encenar a própria encenação social pretensamente íntegra, a obra desvela as vozes em murmúrio que subsistem ao discurso do poder. Esse “incursionar através dos corredores”, então, se espelha na construção textual dessa casa como labirinto. Tal elaboração desvela os caminhos ocultos que subsistem à penumbra das relações de poder do *oikos*, abrindo espaço a configurações outras dos corredores percorridos. Nessa proposta, contempla-se a atitude do jogador que recombina trajetórias possíveis nos espaços da virtude e da transgressão, reescrevendo os fragmentos desordenados das instituições estabelecidas.

Por essas reflexões, as diversas falas interrompidas de André, bem como a quase ausência de falas dos outros membros familiares, em especial das mulheres, denotam uma opressão das regras familiares no próprio plano discursivo. Todavia, ao denotá-la, a narrativa implode a interdição à fala, o que revela o jogo pela linguagem no romance como uma forma de resistência dentro do contexto de opressão. Por essa direção, exhibe-se a inevitabilidade do entrecruzamento dos corredores, uma vez que mesmo os sermões promovem a exposição exacerbada das paixões do corpo ao negarem-nas. Comentando o convite à dissimulação feito pelo pai ao relatar a “Parábola do faminto”, Rodrigues defende o caráter cênico desse discurso, uma vez que “o ancião da parábola contada pelo pai tem como objetivo exatamente disfarçar a encenação maior das relações sociais.” (RODRIGUES, 2006, p. 51). Nesse aspecto, também o sermão poderia ser visto como encenação, cujo caráter sobrerrepresentativo das paixões (des)vela aquilo que foge às regras estabelecidas.

Esse agenciamento cênico barroco promove, pois, um deslocamento recursivo das diversas vozes textuais, com a criação das muitas cenas enunciativas. Pelo excesso de cena,

nas dobras entre os corredores da virtude e da transgressão, parece que não há um ponto de origem nem de chegada dos discursos. Algo largamente apontado pela crítica – exaustivamente em Sedlmayer (1997), Abati (1999) e Rodrigues (2006) –; o pai traz à sua fala a cena enunciativa da “Parábola do faminto”, além de cenas bíblicas, corânicas, poéticas, entre outras. Mesmo que o sermão paterno se apresente como uno e íntegro, ele se constitui também pela colagem mosaicista de fragmentos diversos, ao que o narrador parece aludir quando se refere aos “[...] discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias [...]” (p. 89). A promiscuidade de tais discernimentos torna-se ambígua: ela pode se referir à hibridização das várias geografias que compõem o discurso, mas pode se referir igualmente a não integridade moral do autor dos sermões, manifesta no próprio plano discursivo. Por um ou por outro, importa apontar que nessa perspectiva a fala paterna negaria o próprio ideal de pureza prescrito à família. Tal perspectiva permite vislumbrar o trabalho textual que aproxima os discursos do pai da voz fragmentada de André, a qual, à semelhança da imagem do “fosso da memória” do qual se retiram os objetos da casa, conhece as vozes difusas da família no acúmulo de gemidos e soluços do escondido cesto de roupas, cujas “paredes frias” são metonímia da casa. Essa sobreposição de enunciações constitui a proposta textual labiríntica em que a narrativa joga com as diferentes cenas enunciativas instauradas nos discursos do pai/Pedro e do personagem André, lançando-as em um turbilhão no qual, ao mesmo tempo em que se aproximam, afastam-se.

O emprego no romance do recurso lúdico barroco de apropriações e deslocamentos enunciativos, então, não constitui uma pura anamnese estética. Obviamente em **Lavoura arcaica** não há qualquer objetivo apologético quanto a ordens doutrinárias religiosas ou políticas, como em alguns momentos ocorreu no período comumente delimitado ao Barroco Histórico. Todavia, trazendo ao palco discursos religiosos tradicionais, trechos poéticos, parábolas, com a força dos recursos barrocos, não se apagam as significações anteriormente atribuídas. Em vez disso, essas significações são deslocadas em um processo dinâmico de releitura e de reescrita, como se não houvesse um significado primordial, mas apenas momentos de um processo em movimento. Recurso narrativo tipicamente barroco, esse saturamento indica as diferentes encenações de que se compõem as relações sociais. Ou seja, o jogo de linguagem da narrativa encena as próprias encenações que se multiplicam na família. Por esse caráter, a narrativa sobrepõe as várias representações sem nunca chegar, entretanto, a uma formatação definitiva das paredes dessa casa, como se sempre houvesse algo misteriosamente velado em seus corredores. Enfim, nesse agenciamento textual pode-se apontar a presença de uma voz autoral aludindo ao caráter representativo da tradicional

instituição familiar e de seus valores, como uma forma de estabelecimento social do homem enquanto ser incompleto. Para além da representação das determinações de poder, a própria família é lançada no campo da reflexão da existência humana, sendo que, desprovida de sua pretensa integridade, esta se marca pela falta e pela não fixidez de seu lugar.

No caminho de busca pela casa, esta se revela sempre incompleta. Pelo aspecto edipiano anteriormente apontado como estruturante das relações familiares, deve-se castrar o indivíduo em nome de uma unidade maior. Por essas palavras entende-se que, segundo a voz paterna, cada membro deve abdicar dos desejos individuais para encontrar no corpo social o sentimento de completude. Mas o que a narrativa faz é demonstrar que o corpo social encontra-se igualmente castrado, sendo, pois, uma casa-corpo que não pode oferecer tal completude. Assim como André busca pela casa, a família também tenta sanar sua incompletude com a reunião do filho, o pedaço que lhe foi extirpado. Isso, no entanto, não se realiza com o retorno desse “filho tresmalhado”, pois em ambos os casos se trata de uma falta constitutiva. Em todos esses aspectos, a textualidade potencializa seu caráter alegórico pelo trabalho de linguagem com essa falta constitutiva, de modo que, ao exhibir a cisão do corpo social, é também o dilaceramento do corpo textual literário, enquanto instituição social, o que se revela.

Abordando a questão dessa falta no trabalho textual, vários entre os críticos que se debruçaram sobre a obra apontam em sua análise a presença do mito de Andrógino na relação entre André e Ana. Tal aspecto foi primeiramente tratado por Leyla Perrone-Moisés quando afirma que “no incesto, André tenta recuperar a plenitude expressa pelo mito do andrógino” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65). A autora ainda demonstra que o nome Ana corresponde ao pronome “eu” em árabe, o que sublinha o fato de a união com a irmã representar a tentativa de recuperação da plenitude. Também se pode acrescentar a essas observações a construção textual presente no momento do abandono da casa: “[...] e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados para frente e olhos voltados para trás [...]” (p. 32). Nesse trecho, a caminhada de André com a mochila nas costas e com os olhos voltados para frente e para trás se afigura como a imagem do andrógino antes de sua separação. Essa construção alude, então, à separação e incompletude dos corpos, uma vez que, após o abandono da irmã, esse é o instante de reconhecimento da cisão, do “partir” realizado sobre si.

É curioso notar que o fragmento supracitado encontra-se ao final do capítulo 5, o mesmo que se inicia com a exortação paterna ao amor, à união, ao trabalho e à pureza. Além disso, é também nesse capítulo que se apresenta a primeira dança de Ana. Tal disposição

parece evidenciar a relação do amor incestuoso entre os irmãos com a ideia de união pregada pelo pai, a partir dos movimentos de união e de separação dos corpos na família. É nesse sentido que, no jogo textual, as ideias de união e de pureza são deslocadas do contexto dos sermões e invocadas por André na tentativa de convencer a irmã a perpetuar aquele amor:

[...] foi um milagre, querida irmã, descobriremos que somos tão conformes em nossos corpos [...] foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família [...] (p. 118).

Nesse excerto, André se aproxima do discurso paterno e da significação sacralizada que este atribui à união para fazer dele outro uso que transgride a moral instituída. Trata-se de um movimento presente na encenação discursiva em que os discursos estão ao mesmo tempo distantes e próximos, assim como os corpos se unem e se dividem. Como tal, a própria dança de Ana nas festas da família pode ser entendida como uma forma de representação cuja energia tem a força de, a um só tempo, unir a família em torno de si e fragmentá-la pelo poder transgressivo da linguagem corporal. Assim, a turbulência da dança incorpora a vertigem labiríntica, misturando sentimentos contraditórios nos movimentos dos corpos nos quais se perde a orientação espacial. Por esses elementos, vê-se como a narrativa exibe a sua não fixidez nesse trânsito discursivo, do mesmo modo como os membros da família também não possuem uma posição imutável, exibindo a volatilidade dos ideais da tradição. Textualmente, então, essa postura lúdica revela-se como uma forma de posicionamento existencial frente à inabitabilidade de uma casa cujos ideais se movem sem a sustentação almejada, o que traz ao jogo o aspecto dilemático dos sujeitos em trânsito constante ainda que esmagados pelo poder institucional. Seguindo essa direção, o próprio ato da escrita literária revela-se como uma postura existencial a jogar com a contingência desse lar ausente nas (des)construções textuais.

Tal textualidade elaborada a partir da ludicidade barroca promove a desestabilização de paradigmas culturais canonizados, como os mencionados textos religiosos, parábolas, mitos etc. Por esse motivo, conforme aponta Perrone-Moisés, há a desconstrução da “Parábola do filho pródigo” no romance, uma vez que nele não há a reconciliação familiar, mas “uma versão negra da parábola do filho pródigo, sem final feliz.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66). Assim, além dos variados textos com os quais se compõe sua recursividade discursiva, a construção formal lúdica da narrativa apresenta um emaranhado de elementos não hierarquizados. Dispostos como ruínas, tais elementos tornam o texto saturado de sons, imagens, cheiros, gostos, sensações táteis, metáforas, metonímias, paronomásias etc., que o tornam opaco como se fosse impossível

dar forma ao objeto perdido – ou à casa/útero. Schøllhammer comenta a saturação metafórica barroca presente na obra, afirmando que ela provoca a sensação de “concretização da perda e a melancolia da ausência” e acrescenta ainda que

A riqueza expressiva do texto barroco fecha-se sobre si mesma como um êxtase de expressividade, um erotismo do superficial, cuja abundância eclipsa as vias convencionais que dariam acesso ao sentido das palavras e, em vez de enriquecer o sentido da expressão, se reduz a uma impenetrável opacidade [...] (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 75).

Por seu caráter excessivo, esse saturamento formal é observado também como impossibilidade de estruturação da casa. Parece que a linguagem dessa escrita, a qual se abre ao sujeito simultaneamente como possibilidade e impossibilidade do dizer, acumula fragmentos no jogo da narrativa, como se fossem escombros de ideologias, crenças e paradigmas impossibilitados de constituir paredes sólidas. Desse modo, evidencia-se o caráter múltiplo dessa textualidade barroca, a qual entretece no domínio do *oikos*, além do estabelecimento social edipiano, relações econômicas, religiosas, políticas etc. Considerar isso significa levar ao extremo a multiplicidade de caminhos possíveis na busca pela casa. Nesse sentido, ainda que se determinem os valores morais instituídos por mecanismos de poder, a corporalidade será inerente à linguagem e se imiscuirá mesmo às regras mais rígidas. Razão e paixão, nessa perspectiva, não são opostos, antes se trata de uma razão formada pelos sentidos e de uma paixão que se infiltra na razão. Logo, o excesso sensorial presente no romance comporta significações cambiantes dentro do contexto familiar.

Ao abordar o saturamento metafórico presente em **Lavoura arcaica**, Schøllhammer não define o conceito específico de metáfora com o qual trabalha, mas pode-se inferir por seus argumentos que ele se refere ao sentido mais habitual do termo como deslocamento semântico verbal. Entretanto, para visualizar o caráter sensorial da linguagem no romance, talvez seja útil lançar mão do conceito de metáfora atualmente em voga na linguística cognitiva. Inserindo a linguagem em um sistema complexo, conforme o trabalhado por Morin, os linguistas que têm se debruçado sobre o assunto veem-na também como um sistema aberto em integração indissolúvel com fatores bio-físico-sócio-histórico-culturais. Quer-se dizer, então, que seu uso e processamento são realizados por uma mente corporificada em constante interação com o meio, como postula Gibbs citado por Nascimento e Paiva:

Os sistemas complexos são abertos e inseparáveis do contexto, mas interagem com fatores contextuais e mudam ao longo do tempo. Dessa forma, precisamos de uma visão corporificada da atividade mental, incluindo o uso e o processamento da linguagem. Nessa visão, considera-se que a mente se desenvolve como parte de um corpo físico em constante interação com o ambiente físico e sociocultural, com essa interação contribuindo para a natureza emergente da mente. (GIBBS, *apud* NASCIMENTO; PAIVA, 2011, p. 528).

Entre as diversas implicações teóricas que advêm desse tipo de proposição, pode-se citar o entendimento de que a linguagem é inerentemente metafórica e que ela está sempre impregnada de sensorialidade. Portanto, esse caráter metafórico estrutural compreende a multimodalidade da linguagem, ou seja, ela está ligada simultaneamente a variados campos sensoriais, os quais estabelecem uma forma de hiperlink com o sistema sociocultural (Cf. FORCEVILLE, 2009, p. 21). Por exemplo, a palavra “água” remete a aspectos palatais, táteis, olfativos (mesmo inodora, essa é uma das características mais destacadas da água potável), visuais (incolor e transparente etc.) e auditivos (murmúrio das ondas, rumorejar de um córrego etc.). Citando apenas o aspecto visual, com finalidade ilustrativa, a fluidez da água pode ser associada à complexa rede conceitual de uma cultura, remetendo à possibilidade de adaptação (por extensão à perseverança de um rio, à paciência), ao percurso de uma vida, à instabilidade (ameaçadora para populações ribeirinhas). Dessa multimodalidade da linguagem vem o conceito de metáfora sinestésica, na qual se integram campos semânticos associados a diferentes esferas perceptoconceituais, entendendo-se que as diversas sensações estão em interação com variadas significações socioculturais. Desse modo, uma construção como “tempo líquido”, utilizada pelo sociólogo Zygmunt Bauman, poderia ser classificada como uma metáfora conceitual que promove a integração da noção abstrata de “tempo” com o caráter instável e altamente adaptativo a que remete a visualidade do elemento “líquido”.

Em **Lavoura arcaica** a excessiva sensorialidade da linguagem também parece estar carregada de valorações que (se) deslocam (n)as bases do sistema moral familiar. O campo semântico, associado a termos ao mesmo tempo visuais e táteis de “umidade”, “encharcamento”, “banho” etc., encontra-se inserido, nos sermões do pai, em uma rede de significações que remetem à pureza, limpeza, fertilidade da terra e, por extensão, da alma: “[o tempo traz] umidade às almas secas [...]” (p. 57). Pela construção agora mencionada, é possível afirmar que tais elementos estão associados à noção de tempo e de paciência, o que leva à prescrição de harmonia e equilíbrio para a família que deve se banhar em “águas mansas”. Nessa rede, o fator econômico do cultivo se entrelaça a determinações éticas e religiosas nas proposições morais à família. Todavia, no trânsito textual constante, a água adquire simultaneamente o sentido negativo da incerteza das correntezas que se irrompem

violentamente. Nessa direção, observando-se os deslocamentos promovidos por essa textualidade, a umidade, que convencionalmente estaria associada à água, vincula-se também ao vinho, conforme se verifica no fragmento seguinte: “[...] eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão [...]” (p. 30). Na construção textual da narrativa, a umidade é deslocada do lugar virtuoso de harmonia e equilíbrio, passando a moldar feições de entorpecimento e de afecção no rosto do próprio pai. Tendo a festa como ocasião em que se permitem os excessos (Cf. RODRIGUES, 2006, p. 76), a umidade do vinho designa o breve desvelar dos afetos subterrâneos guardados naquele “porão”, sendo que não só o pai como todos os integrantes da festa têm seus traços definidos como “rostos úmidos”. Seguindo essa lógica, não é arbitrário o fato de André declarar a possibilidade de dizer ao irmão, ao revelar a caixa de quinquilharias mundanas, que é só bebendo o vinho que se “cultua o obsceno”: “[...] passeie os olhos, solte-lhes as rédeas, mas contenha a força e o recato da família, e o ímpeto áspero da tua língua, pois **só no teu silêncio úmido**, só nesse concerto esquivo é que reconstituo [...] só assim é que se cultua o obsceno” (p. 67, grifo meu). No momento de embriaguez dos irmãos, a metáfora conceitual sinestésica presente no trecho integra os campos da audição e do tato, como se, frente ao poder da ordem repressiva, o obsceno fosse fadado ao silêncio, mas ainda assim insinuasse seu murmúrio nas dobras dessa linguagem entorpecida e afetada. A mesma construção empregada no excerto também aparece em outro momento, quando André explora e descreve a casa velha:

[...] inflando as minhas narinas para absorver a atmosfera mais remota da família ia revivendo os suspiros esqualidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranquila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas; marcando **o silêncio úmido daquele poço** [...] (p. 91, grifo meu).

No mesmo local em que se consuma o incesto com Ana, a expressão agora marca a lembrança afetada da também afetuosa história da família. Pelo olfato, tato e audição, são os “suspiros esqualidos” erguidos do poço subterrâneo da memória que constituem as vigas daquela história “tranquila”. Pela observação do caráter multimodal da linguagem nessas construções, observa-se que o trabalho textual evidencia em sua base a recursividade dos valores instituídos socioculturalmente, de modo que estes surgem e ressurgem como fragmentos moventes. Por essa perspectiva, tal infixidez se torna condição própria da linguagem e, conseqüentemente, da escrita literária, sendo potencializada na proposta alegórica fragmentária do romance. Desse modo, não há como deixar de mencionar a

similitude da exploração da casa empreendida por André com o ato de revirar roupas no cesto. Isso porque neste ato é pelo “cheiro avinagrado”, pelo soluço subindo do “algodão branco e macio”, pelo “pó vermelho”, – ou seja, pelo misturar das sensações do olfato, tato, audição e visão – que se conhece o corpo da família. Destarte, aquele silêncio úmido traz o paradoxo de revelar o murmúrio de vozes que são emanadas do corpo. Nessa ótica, além de exhibir os afetos infiltrados nas vigas da casa, a narrativa demonstra como o próprio pai revela sua afecção tanto no momento da festa, quanto no instante do retorno de André à casa, como se vê na descrição de seu rosto como “úmido e solene” (p. 149). Talvez tal construção permita afirmar que, mesmo a solenidade soberana do chefe da casa, de sua viga mestra, pode encerrar a afecção que se tenta manter no subterrâneo.

Essa proposta textual potencializada pela fulguração sensorial barroca evidencia a tensão presente nas dobras da relação triádica casa-corpo-texto. Assim, o trabalho de construção plástica do texto por meio de tais deslocamentos metafóricos se configura como um recurso lúdico em que se exhibe pelo labor com a linguagem a não fixidez das relações sociais encenadas. Nesse sentido, a obra integra a característica da alegoria barroca de exhibir a fragmentação do mundo em vez de simplesmente nomeá-la, através de uma textualidade excessiva em que se acumulam ruínas. Nas dobras infinitas entre o corpo e a casa, a plasticidade textual é elaborada pela ótica da vertigem ao demonstrar a mutabilidade dos corpos individual e social. Analogamente à exposição do caráter fragmentário da instituição familiar, pode-se afirmar que a linguagem sensorial da narrativa exhibe também o corpo como ruína. Então, esse corpo, que não se separa do mundo, é construído como um labirinto destituído de lugar pleno de afirmação. Tal jogo coloca em cena a corporalidade desse estar no mundo, a qual impregna mesmo o domínio coercitivo do *oikos*.

Nessa organização, as expressões sensoriais se desdobram sistemicamente na narrativa, de maneira que o diálogo dos irmãos carregado de torpor é também integrado ao campo do paladar: “[...] bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas, e banhar as palavras nesse doce entorpecimento, sentindo com a língua profunda cada gota, cada bago esmagado pelos pés deste vinho, deste espírito divino;” (p. 46). Sentindo o espírito dionisíaco do vinho, percebe-se que o traço tátil do “banhar” se mistura com o exaltado apelo gustativo desenvolvido ao final da citação, caracterizando o inebriar dos sentidos e, por conseguinte, da linguagem. Nas dobras do labirinto textual, esse sabor doce será de representativa presença ao longo de toda a narrativa no contexto das tensões familiares. Usada por Iohána, essa ideia será equivalente à docilidade, enquanto uma postura de obediência no seio da família e aos desígnios do tempo, mas, na mobilidade narrativa,

poderá indicar igualmente o êxtase sensorial por várias construções metafóricas como “doce embriaguez”, “doce ação do vinho”, “tombasse docemente de exaustão”, “doce vertigem” etc.

Nesse contexto, há de se notar também a dimensão do desejo erótico ligado a esse sabor. Pode-se visualizar tal aspecto no trecho seguinte, no qual André pensa em declarar à mãe no momento da partida não ter ocorrido mais que ter sido aninhado em seu útero e ter recebido “[...] o toque doce das tuas mãos e da tua boca [...]” (p. 65). Há nessa designação sensualizada dos carinhos maternos uma dimensão erótica incestuosa que liga a mãe a Ana nos movimentos de incompletude e de busca de completude na trajetória narrativa. Por esse viés, o trecho anterior possui perceptível semelhança com a descrição da irmã no momento da dança: “[...] a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara [...]” (p. 30). Nessa vertiginosa mobilidade dos sentidos, a sensação palatal presente nas construções “doce gomo” e “olhos de tâmara” – fruta conhecida por seu sabor adocicado – marca o estertor da sedução que Ana realiza sobre o irmão naquela dança. Trata-se de uma sedução cuja força do apelo aos sentidos leva André à extenuação, uma perda entorpecida da força como se fosse um instante de orgasmo. É nesse sentido que a expressão “doce embriaguez” é empregada na abertura do romance para se referir ao sentimento orgástico posterior ao ato da masturbação.

É evidente que, se observados no conjunto, todas as passagens anteriormente transcritas não envolvem apenas o sentido do paladar, mas uma saturação de sensações marcada pelo torpor. Tais elementos se entrecruzam recursivamente na rede textual, de modo que se poderiam citar exaustivos outros exemplos presentes ao longo de toda a obra. Atendo-se ao sentido gustativo “doce” demonstrado nos exemplos anteriores, pode-se afirmar que está inserido na instabilidade das formas dos movimentos de união/separação, completude/incompletude do corpo familiar. Ele é empregado tanto nas figurações do “partir” e do nascimento na possível fala com a mãe, como na representação erotizada do desejo de união. Além disso, se for observada sua relação com o vinho, tangenciando ainda sem maior aprofundamento a questão religiosa, seria possível afirmar sua relação simultânea com a comunhão cristã dos corpos e com a tradição ritual dionisíaca da bebida. Então, no entrelaçamento das religiosidades, a construção formal do texto prevê o movimento de união corporal pela comunhão cristã e pela sexualidade dionisíaca, ao mesmo tempo em que o partir dos corpos provoca a incompletude.

Em todo esse trânsito, os elementos revelam que a elaboração formal da narrativa acompanha de modo especular os movimentos erotizados familiares de união/desunião. Importante nesse raciocínio trazer as reflexões de Bataille sobre o erotismo. Para esse autor,

toda a concretização do ato erótico pressupõe a passagem do corpo e do ser de um estado descontínuo para o contínuo e vice-versa, pela união dos corpos que buscam dissolver sua individualidade se tornando um. Dessa maneira, ocorreria uma

desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. (BATAILLE, 1987, p. 14).

Assim, união/desunião, completude/incompletude, continuidade/descontinuidade compõem o vaivém erotizado da narrativa, mas esse erotismo não pressupõe um despir-se que desvela inteiramente aquilo que estava velado. Ao contrário, parece que quanto mais se desvela mais se vela novamente no jogo de saturação sensorial do texto que promove os movimentos de dobrar, desdobrar e redobrar. Essa afirmação não pressupõe uma configuração textual como palimpsesto no que se refere à sobreposição de camadas, mas de elementos que se entrecruzam recursivamente na superfície da linguagem, deslocando valores que se chocam e se misturam aos ditames dos desejos. Logo, assim como Schøllhammer indica o excesso metafórico na narrativa, pode-se dizer pela perspectiva da metáfora conceitual que ela própria já pressupõe em si um excesso de linguagem.

Todo esse saturamento irá eclipsar a casa por que se busca, revelando, portanto, seu caráter lacunar que não pode assumir formas definitivas. Imagetivamente, as paredes das várias construções que compõem a fazenda estão sempre repletas de “frinchas” e “frestas” que se afiguram como essa falta constitutiva presente mesmo nas edificações, a qual dá lugar ao excesso erotizado da linguagem. Nessa linha, mesmo o sermão paterno torna-se passível do entrecruzamento excessivo das esferas da virtude e da transgressão:

[...] é através da experiência que nos purificamos, em águas mansas é que devemos nos banhar, encharcando nossos corpos de instantes apaziguados, fruindo religiosamente a embriaguez da espera no consumo sem descanso desse fruto universal, inesgotável, sorvendo até a exaustão o caldo contido em cada bago [...] (p. 57).

Na passagem, o pai faz uma apologia à paciência, entretanto, de modo similar às falas de André ao irmão, as sensações tátil e gustativa do encharcamento e do sorver estão relacionadas com a embriaguez. Isso quer dizer que, sensualizada, a descrição da paciência se mistura ao tão condenado entorpecimento dos sentidos, sendo que, assim como André se encontra extenuado por seu sentimento orgástico, a fala do pai faz uma exortação ao ato de “sorver até a exaustão”. Com isso, a construção textual labiríntica revela a mobilidade dos valores socioculturais como

algo inerente à linguagem e ao homem, afigurando-se uma vertigem em que as sensações exaltadas se misturam e fazem perder o controle sobre si e sobre o corpo.

Revela-se, então, um jogo textual que dissolve dicotomias ideológicas, conforme explicita Mourão:

Não se pode privilegiar nem uma nem outra [voz]; o que merece significância é o abismo que se instaura entre elas, espaço aberto ao jogo, espaço livre para o percurso do desejo, que é itinerário da vida para seu fim – a morte. O predomínio de uma sobre a outra estancaria o movimento; a oposição entre uma e outra deteria o jogo, que se fixaria numa delas apenas; (MOURÃO, 2006, p. 96).

As vozes, os membros, as bases da família são inseridos no jogo de uma linguagem profusa e movediça sem um lugar soberano de afirmação, uma vez que o sujeito não encontra as formas definitivas de uma casa que lhe sirvam de abrigo. Não é apenas André quem caminha em busca desse lugar sem encontrá-lo, mas toda a família e, por extensão, o ser humano que se encontra despossado de um lar com baldrames bem travados. Nesse olhar sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade, sob a ordem do instável, é potencializado o entrecruzamento de vozes apontado como traço caracteristicamente barroco por Ávila (1971), Calabrese (1988), Moser (1996; 2000; 2006), entre outros, como uma forma de desierarquização de discursos e ideologias pela via do lúdico. A construção narrativa como labirinto, nessa ótica, apresenta-se como espaço aberto ao jogo da desorientada e desamparada errância humana, a qual é reescrita no acaso do percurso pelas ruínas de seus corredores. Assim, a utilização do recurso estésico, trabalhado por Moser como uma marca da arte contemporânea, imprime uma sensorialidade a essa linguagem tensional como estratégia narrativa lúdica, lógica pela qual esse recurso promove uma reflexão existencial do homem em um sistema social e cultural conflituoso. Visualizado no romance, entre outras características, esse recurso é construído por uma linguagem sensual que intensifica a encenação das tensões discursivas, confluindo com a construção alegórica barroca que permite experienciá-las na plasticidade do texto. No paradoxo da (im)possibilidade afirmativa do sujeito, essa textualidade barroca reflete sobre a própria escrita literária, revelando uma voz autoral que exhibe o experimentar pelo corpo nas dobras com e pela linguagem também como uma forma de conhecimento. Não um conhecimento soberano, mas um modo de contato tênue e fugidio do homem com o mundo, o qual lhe permite igualmente conhecer os valores socioculturais fragmentados pelo corpo “encharcado” de sensações. Portanto, pelo agenciamento de recursos lúdicos, essa linguagem barroca revela a angústia de um homem em perene caminhar no mundo, sem uma casa de alicerces sólidos e bem definidos.

3.3 Alma encarnada

Uma das características mais atribuídas às artes do Barroco Histórico refere-se à cisão de um homem dilemático dividido entre as forças sagrada e profana. Marcado pela angústia, esse homem estaria fendido pelos valores de um período histórico de transição, em que a mundaneidade ressurgiria após séculos como possibilidade festiva de vivência humana, mas ainda permaneceriam as fortes pressões sociais da Igreja Católica a cobrar a atenção a Deus. Com os estudos do Neobarroco, essa dimensão religiosa ganhou outras dimensões, uma vez que, na dinâmica de um hibridismo cultural, misturar-se-iam diferentes religiosidades. Nesse novo contexto, não há mais uma visão religiosa europeia do Barroco apontada anteriormente por Weisbach e Maravall. Antes, visto em especial na América Latina como um modo de ser do homem em um sistema cultural híbrido, ele promoveria o contato das diferentes religiosidades em trânsito, como aponta Haroldo de Campos ao comentar as palavras de Fuentes: “Considerando, ademais, o fenômeno do hibridismo indo-afro-ibérico na arquitetura e nas artes plásticas do Novo Mundo, Fuentes assevera, convergindo com Lezama: ‘O sincretismo religioso triunfou, e com ele, de algum modo, os conquistadores foram conquistados.’” (CAMPOS, 2004, p. 13). Não obstante as possíveis diferenças que se possa atribuir ao Barroco Histórico e ao Neobarroco, em ambos os casos importa observar que a tônica barroca é marcada pelo terreno religioso instável que se abre ao movimento.

Em **Lavoura arcaica** esse é um dos aspectos que parecem ser mais evidentes e, por isso, recorrentemente abordado em vários estudos. Já em seu ensaio “Raduan Nassar – **Lavoura arcaica**”, de 1977, Leyla Perrone-Moisés indicava a densidade desse discurso “tão desmesurado em seu lirismo, tão inusitado em suas ressonâncias bíblicas e islâmicas” (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 96). Também no texto “Da cólera ao silêncio”, a autora aponta a condição de “aculturação da família árabe imigrada” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 64) ao mencionar a sua perda de integridade cultural. Mesmo relativizando a condição de aculturação dessa família, uma vez que tal termo pressupõe a perda de um dos lados, importa observar o apontamento de Perrone-Moisés quanto ao aspecto tensional do contato das culturas. Da mesma forma, Sedlmayer comenta a diferença cultural entre o pai e o avô de André, acrescentando que o romance possui um liame com as escrituras judaico-cristãs. Assim, em comparação ao relato homérico¹⁵, a autora afirma que o texto de Nassar “se constitui muito mais ao lado da fonte judaica” (SEDLMAYER, 1997, p. 45), evidenciando ao

¹⁵ Trata-se de uma reflexão baseada nas duas linhas propostas por Auerbach quanto à constituição do imaginário ocidental: as narrativas bíblicas e as homéricas.

longo de sua obra vários textos bíblicos que se entrecruzam na escrita do romance. Seguindo essa linha, vários autores como Abati (1999), Teixeira (2002), Rodrigues (2006), Florentino (2002), entre outros, esforçam-se em delinear aspectos das religiosidades cristã e islâmica, sendo esta observada, sobretudo, pelas referências ao **Alcorão** e à expressão “Maktub” proferida pelo avô.

Quanto às referências corânicas, pode-se mencionar a citação expressa desse texto sagrado presente na epígrafe da segunda parte: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (p. 143). Mencionando outro trecho corânico, Rodrigues (2006, p. 57) também explicita o versículo “Vossas mulheres são vosso campo a lavrar” (**ALCORÃO**, Surata 2, Versículo 223) como paralelo ao trecho em que se descreve o ato incestuoso: “[...] corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo [...]” (p. 113). Teixeira (2002, p. 65) ainda defende o versículo “Ó vós que credes, fortificai-vos com a paciência e as preces [...]” (**ALCORÃO**, Surata 2, Versículo 153) como uma passagem análoga à tensão paciência/impaciência presente no seio familiar no romance.

Contudo, embora se façam menções a variadas outras passagens do **Alcorão** e haja um empenho na observação da religiosidade islâmica no romance, as análises são consideravelmente mais centradas na religiosidade cristã, a partir de possíveis intercorrências de textos bíblicos. Efetivamente, estabelecer uma divisão clara entre as duas religiosidades por vezes se torna complexo (e talvez não seja o mais proveitoso se observados os movimentos de entrecruzamento presentes no romance), uma vez que o islamismo também considera como livros sagrados a Torá e os Evangelhos, além do **Alcorão**. Assim, apesar da crença generalizada entre os muçulmanos de que os textos da Torá e dos Evangelhos foram adulterados por judeus e católicos no passado, as bases do Islã são erguidas sobre esse tripé, conforme declara o líder religioso Al-Khazraji: “os alicerces e regras sobre os quais se construiu o Islam são a fé em Deus, em Seus anjos, em Seus livros (a Torah, o Evangelho e o Alcorão) [...]” (AL-KHAZRAJI, 2006, p. 49). Nessa crença, o **Alcorão** teria por função retificar os desvios sofridos pelos outros dois textos sagrados e ainda complementar seus ensinamentos. Como consequência, há vários momentos do texto de Maomé que fazem referência a passagens dos livros que o precederam, como a criação de Adão e Eva, o assassinato de Abel por Caim, passagens da vida de Jesus etc.

Obviamente, há que se ressaltar, a autonomia do **Alcorão** em relação aos outros dois livros, assim como as diferenças na interpretação islâmica destes em relação tanto ao judaísmo como ao cristianismo. Discutindo o processo de “recepção” da bíblia hebraica no livro sagrado islâmico, Porath (2008) postula uma relação ora de distanciamento, ora de dependência – senão

dos documentos escritos bíblicos, pelo menos da tradição oral. Mas, mesmo em se tratando do último caso, o teólogo expõe que “a dependência do Corão à Bíblia hebraica não se deu de forma direta, não comprometendo a autonomia de ambas.” (PORATH, 2008, p. 43). Um exemplo claro de distanciamento seria a diferença na concepção da figura de Jesus, em relação à visão cristã, proveniente dos textos corânicos e de uma extensa herança cultural árabe composta de inúmeros provérbios, histórias e textos. Nesse contexto, Jesus é desprovido, por exemplo, dos traços divinos relacionados à Trindade, sendo considerado apenas um profeta, de modo que assume feições próprias na espiritualidade islâmica, como destaca Souza: “Não é exagero, portanto, inferir que a história e a figura de Jesus são elementos integrantes da espiritualidade islâmica e, nessa condição, não dependem, em absoluto, da perspectiva e orientações cristãs.” (SOUZA, 2004, p. 67).

Sem a pretensão de estabelecer um quadro, ainda que parcial, das aproximações e distanciamentos entre cristianismo e islamismo, é importante observar como se entrecruzam vários dos episódios considerados sagrados por ambos e reconhecer que, mesmo que recebam interpretações diferentes, muitas vezes a distinção de determinados aspectos religiosos não é tão clara. Some-se a isso o fato de que muitos países árabes se caracterizam pela grande variedade religiosa de seus territórios, o que promove a constituição de uma tradição cultural oral híbrida nesse aspecto, apesar dos cenários de intolerância em variados momentos históricos. Observando o Líbano, país de origem da família do escritor Raduan Nassar, dados oficiais atestam que sua população é composta de cristãos (entre católicos, ortodoxos e protestantes), muçulmanos (entre sunitas e xiitas) e drusos. Isso implica que, além da possibilidade de afirmação de um hibridismo religioso com o qual o escritor teve contato, considerando que Nassar é brasileiro cuja família é de origem libanesa, é possível dizer também que a própria religiosidade islâmica já apresenta traços híbridos.

Então, ao se abordar passagens da **Bíblia** e do **Alcorão** na análise do romance, seria frutífero considerar aspectos das religiosidades mencionadas, que se constituem processualmente. Portanto, no cerne dessa discussão, seria delicado observar ambos os livros sagrados como obras acabadas cuja exegese apresente um sentido definitivo, uma vez que, como visto, estão em constante processo de interpretação e reinterpretação. Metodologicamente, então, o objetivo dessas reflexões não seria classificar determinados pontos que procederiam do cristianismo ou do islamismo. Antes, ciente de que essas religiosidades apresentam pontos de confluência e de distanciamento, intenta-se lançar um olhar sobre como se constrói essa experiência religiosa no texto pelo viés do hibridismo religioso da arte tensional barroca.

Claro está que no romance há determinados elementos ligados mais precisamente a uma ou outra religião, como a fita de congregado mariano e a igreja/capela, as quais remeteriam à fé católica, ou o maktub e o dabke (dança ritualística libanesa realizada na festa da família), os quais se relacionam com a fé islâmica. Não obstante, muitas vezes o jogo textual desloca os elementos de modo a se tornarem imbricados em suas variadas dimensões. Nessa perspectiva, é possível afirmar que a concepção paterna dos olhos como candeias provedoras de luz e da razão também pode ser associada ao islamismo. Dissertando sobre o sentido da “iluminação”, Al-Khazraji afirma que para o Islã

Os véus da ignorância, ambição, capricho ou qualquer outra coisa que lance uma nuvem escura sobre a visão humana e seu poder de discernimento devem ser removidos. Ao invés disso, a luz da verdade deve penetrar fundo no coração do homem. (AL-KHAZRAJI, 2007, p. 30).

Com isso, a citação quase literal da passagem bíblica traz à cena do texto literário um discurso que circula em várias culturas ao longo da história e que é igualmente representativo entre os muçulmanos. Como possibilidade de contato com o conhecimento, a ideologia relacionada à limpidez dos olhos trazida pela palavra paterna pode ser lida também pela perspectiva cultural árabe enquanto forma de libertação das impurezas morais. Esse aspecto doutrinário está presente em todo o conjunto de prescrições realizadas pelo pai ao determinar a fuga do mundo das paixões. Assim, a citação de uma forma textual acabada advinda de um trecho bíblico e, portanto, integrada mais diretamente com o contexto cristão, abre também a possibilidade de leitura pelo viés cultural islâmico. Quer dizer, pela observação do jogo com as cenas enunciativas, mais que o enunciado é a enunciação que está envolvida com o trânsito discursivo presente na narrativa.

Essa integração de valores pode trazer uma série de implicações na visualização da ordem moral familiar. Por ela infere-se que a narrativa joga com a mobilidade discursiva não somente pela fala de André, mas também pela do pai, ainda que este sobreleve o valor da estabilidade e do equilíbrio. Além de preceitos cristãos, a construção textual estabelece os sermões como um agenciamento de elementos ideológico-doutrinários islâmicos quanto à constituição da família, a qual, como se sabe, deve obedecer a rigorosos mandamentos nas bases do entendimento ético e social árabe. Assim, ao se associar em todo o romance a claridade dos olhos à isenção de impurezas morais, vislumbra-se nas prédicas a encenação textual também da noção muçulmana de pureza. Esta, inserida em um sistema religioso que atribui grande valor à razão e à paciência, está ligada à necessidade de autocontrole pelo ato de

“iluminar a mente” e de se precaver contra os excessos (cf. **Alcorão**, Surata 6, versículo 141¹⁶ e Surata 7, versículo 31, entre outras), bem como está ligada à necessidade de limpeza do corpo. Neste último sentido, é uma rigorosa determinação que o fiel tenha sempre as roupas e o corpo impecavelmente limpos, sendo quaisquer secreções consideradas impuras, como menstruação, esperma, corrimentos nasais, infecções, motivo por que ele deve realizar o *wudú* (ato ritual de ablução) antes de qualquer oração.

Trazendo os valores dessa religiosidade ao jogo da narrativa na construção do conjunto das normas morais familiares, em todo o romance, a assepsia, enquanto pureza, perpassa a linguagem tensional que se entranha nas diferentes vozes, como se nota no excerto seguinte: “[...] é uma doída pena ver esse menino trêmulo com tanta pureza no rosto e tanta limpeza no corpo, ela me disse [...]” (p. 69). Esse trecho representa a fala da primeira prostituta com quem André se envolveu, a qual descreve de forma irônica a pureza e a limpeza daquele corpo de “menino trêmulo”. No diálogo no quarto de pensão, tal descrição irônica apresentada pela fala do personagem André quando desvela ao irmão, por meio das ideias de limpeza e de pureza, os limites impostos pelo pai à sexualidade da família, cerceando-a dos prazeres corporais exaltados em nome do recato a ser resguardado.

Assim, no movimento de união e separação, essa condição imposta ao corpo individual serve de espelho ao corpo social familiar e determina a integração dentro de seus limites: “[...] entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior [...]” (p. 24). Logo, tais construções desvelam a abstenção dos prazeres individuais como condição da integração no corpo maior, a qual, contudo, não pode excluir a exaltação dos corpos voluptuosos que subjaz a tais determinações. Considerando o traço cultural islâmico como mais um elemento na sobrerrepresentação da organização familiar na narrativa, a impureza também é algo (des)velado no jogo textual. Nessa linha ideológica, os humores corporais que impregnam as roupas no cesto são impurezas “escusas”, o que fica explícito quando André, entre as várias peças, traz à tona “[...] os lenços dos homens antes estendidos como salvas pra resguardar a pureza dos lençóis [...]” (p. 43). Nesse movimento, desvela-se a energia desses corpos impuros, misturando-os à pureza da união familiar.

¹⁶ Transcreva-se este versículo pela representatividade na discussão aqui proposta: “Ele [Deus] foi Quem vos criou pomares, com plantas trepadeiras ou não, assim como as tamareiras, as sementeiras, com frutos de vários sabores, as oliveiras e as romãzeiras, semelhantes (em espécie) e diferentes (em variedade). Comei de seus frutos, quando frutificarem, e pagai seu tributo, no dia da colheita, e não vos excedais, porque Deus não ama os perdulários.”

Como já se demonstrou, nesse (des)velar pelo jogo claro-escuro textual, a dinâmica encenativa da narração faz virem à tona os corredores subterrâneos, confundindo o puro e o impuro. A mencionada caracterização dos olhos de Ana pela construção “mistério e veneno nos olhos de tâmara” pode ser associada à sedução sexual pela exaltação dos sentidos com a integração sensorial entre paladar e visão. Como corroboram os termos “mistério” e “veneno”, tal descrição atribui aos seus olhos um caráter de obscuridade e potencialidade de contaminação. Todavia, é necessário ressaltar que a palavra “tâmara” em árabe significa “dedo de luz”, de modo que o olhar de Ana se torna paradoxalmente obscurecido e iluminado, contaminado e puro. Mais que apenas um dado etimológico, a tâmara é um elemento de grande representatividade em toda a cultura e religiosidade árabes. Ferreira (2007) explicita que ela era considerada pelo profeta Maomé como uma fruta purificadora, sendo utilizada com esse fim pelos muçulmanos ao final do Ramadã (jejum ritual islâmico), quando “rezam pela manhã bem cedo, depois de terem tomado banho e terem vestido a melhor roupa, quebrando o jejum com algumas tâmaras apenas.” (FERREIRA, 2007, p. 243). Logo, se visto em relação ao conjunto de significações que lhe são atribuídas no mundo islâmico, o emprego sensualizado desse termo indica o caráter ambíguo de Ana. Na construção textual labiríntica, a vertigem da imagem da irmã se dobra sobre os diferentes polos e os torna indissociáveis.

Uma das personagens mais representativas no jogo tensional de valores instaurado no romance, ela parece demonstrar, tal qual o irmão, um aspecto passional sem abandonar a lucidez. Sob essa lógica, a irmã é caracterizada por um ar inocente e piedoso, mas que se utiliza maliciosamente da força desestruturadora do discurso corporal para seduzir o irmão. Na construção supracitada, o “veneno” suscita o poder de contaminação de Ana, como se seus olhos levassem André à perda passional de controle sobre o corpo. Desse modo, naquele pequeno trecho elementos das religiosidades muçulmana e cristã, representados pela tâmara e pelo veneno desestruturador da serpente bíblica, respectivamente, são trazidos ao jogo narrativo e entrelaçados na descrição da irmã.

Durante toda a cena da dança, ela é afigurada como uma serpente, seja pela referência ao veneno, seja pelos movimentos de seu corpo, exemplificados no trecho seguinte:

[...] os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento [...] e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (p. 29).

Trazendo a imagem tipicamente judaico-cristã associada à tentação de Adão¹⁷, a efígie do demônio capaz de levar ao desvio funde-se à lascívia do corpo feminino. Na tradição bíblica, embora incitada inicialmente por Lúcifer, é Eva a responsável pelo pecado original, no sentido de que é ela quem convence o marido a comer o fruto proibido. Assim, a descrição do corpo e dos movimentos da irmã sintetiza a malícia da serpente, a culpa de Eva e a imagem da mulher sedutora. Mas é necessário lembrar que, apesar de a figura da serpente e a culpabilidade feminina serem caracteristicamente bíblicas, não se pode excluir por completo a religiosidade islâmica desse quadro, a considerar que também no **Alcorão** (Surata 7, versículo 22) foi a sedução demoníaca que levou o casal à senda do extravio: “E, com enganos, [Satanás] seduziu-os. Mas quando colheram o fruto da árvore, manifestaram-se-lhes as vergonhas e começaram a cobrir-se com folhas, das plantas do Paraíso.” Em ambos os casos é a sedução que leva à transgressão, característica que se impregna no corpo de Ana. Não se deve entender, nesse caso, que Ana seja julgada moralmente aos olhos do narrador por sua postura, mas é apontada como sua “fome”, como quem motiva seus desejos irrefreáveis.

Por meio desse intercurso bíblico-corânico, a narrativa encena textualmente a configuração moral familiar, expondo também a tentação contida na lei. Para além das demais proibições, a imagem edênica construída durante a dança mimetiza a interdição basilar ao incesto. Então, mais que trazer a referência explícita a essa interdição através da citação do **Alcorão** na abertura da segunda parte, a narrativa promove a sua encenação, evidenciando-se como alegoria barroca. Dessa forma, a construção textual exhibe a sedução da tentação e seu poder de desestruturação, pelo entrecruzamento de elementos das duas religiosidades em questão. Nesse caminho, a peçonha que envenena os bagos tímidos de uva sugere o poder de destruição também do corpo social familiar. Com o forte apelo gustativo assim como pela possibilidade de remissão ao vinho, essas uvas envenenadas possuem uma feição acentuadamente erotizada, o que também é evocado pela integração visual com sua tumidez, característica que conflui com toda a descrição dos contornos do corpo da irmã. Recursivamente associada a frutas, seja pela boca metaforizada por “um doce gomo”, pelos “olhos de tâmara”, pela uva envenenada, pode-se afirmar que Ana sintetiza ainda a imagem do fruto proibido, presente no mito do paraíso judaico-cristão-islâmico.

¹⁷ Essa imagem se restringe à religiosidade judaico-cristã devido ao fato de que no islamismo se acredita que foram ambos incitados ao pecado, e não apenas Eva, e que o diabo não teria tomado a forma de uma serpente para seduzi-los.

É com essas características que Ana se impõe de forma plenamente ativa nas festas familiares. “Magnetizando a todos” a sedução e o envolvimento de sua dança imprime o movimento que carrega os participantes da festa, num crescente cada vez mais intenso que culmina no desvario. Tal qual André, ela parece se deixar arrastar pela torrente dos desejos, como se nota pelo emprego dos adjetivos “impaciente” e “impetuosa” no momento de sua entrada no círculo, mas ao mesmo tempo parece agir com calculada lucidez na desenvoltura de seus gestos. Porém, tal dinamicidade da personagem contrasta sensivelmente com sua postura em outras passagens do romance, em especial a cena da oração na capela. Nesse instante, em vez de adjetivações passionais ela é qualificada como uma imagem “piedosa”, “uma fria imagem de gesso”. Em tal contraste entre a mobilidade extremada e o estatismo, a irmã incorpora a tensão de sentimentos entre o respeito à palavra paterna e a transgressão movida pelo desejo, colocando em jogo, na oscilação de passionalidade e lucidez, a possibilidade de domínio ou não do corpo. Nesse sentido, mesmo a sua lucidez é passível de uma dupla possibilidade de acepção: como malícia insinuante da serpente e, sob a perspectiva dogmática paterna, como autodomínio e respeito à ordem.

Em consonância com esta última acepção, na medida em que na base das determinações familiares o corpo deveria espelhar a imagem de um santuário, ele seria fundado em uma fé amena, pautada na estabilidade, pureza e equilíbrio. Mais que isso, durante a cena da capela, quando André tenta persuadir Ana a perpetuar o amor incestuoso, a irmã é pintada textualmente como a imagem de uma santa. Não por acaso a fotografia do filme **Lavoura arcaica**, em sua leitura e “reescrita” do romance, estabelece nessa cena um paralelo com a figura da Madona orando, sob moldes claro-escuros barrocos. Com essa feição santificada, o corpo de Ana parece estar integrado ao ambiente da capela, como se ela fosse mais um entre os “barros santos”, uma estátua imóvel com o “corpo de madeira”. Por esse raciocínio, é emblemático o trecho seguinte: “[...] tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas; vendo seu perfil piedoso, os lábios num tenso formigamento, caí numa vertigem passageira [...]” (p. 116). Como se vê nessa passagem, o narrador apresenta a irmã pelo feitio religioso característico das imagens que adornam a capela, de modo que ela parece ser nesse momento a figuração corporificada dos preceitos paternos.

Observando o caráter paradoxal de Ana, é válido lembrar que a cena da capela é imediatamente posterior ao instante da consumação do incesto na casa velha, o que evidencia o movimento simultâneo de transgressão e de sujeição à lei. Seguir essa trilha significa entender que a narrativa, além de misturar as religiosidades cristã e muçulmana, faz com que

se confundam as esferas sagrada e profana. Ao longo de todo o romance há várias sentenças como: “volúpia religiosa”; (p. 12), “foi no tempo em que a fé me crescia virulenta” (p. 24); “orgia religiosa” (p. 94); “e pude pensar cheio de fé eu não me engano neste incêndio, nesta paixão neste delírio” (p. 96). Dessa forma, em vez de uma fé equilibrada e amena se enuncia uma religiosidade desmesurada em que vigoram a virulência, a volúpia, as orgias, a paixão e o delírio. Por esses termos, então, tais construções textuais não promovem uma separação das esferas sagrada e profana entre as quais os personagens oscilariam, situando-se ora em um polo, ora em outro. Na tensão de religiosidades em choque, seus diversos elementos se entrecruzam e se situam simultaneamente nos dois pontos e em nenhum, como na dança de Ana. Em tal proposta literária, o romance traz os variados estilhaços culturais à construção dispondo-os como ruínas, de modo que na desconstrução dos valores religiosos assume um lugar desenraizado como constructo cultural, operando também o desenraizamento das diferentes ideologias.

Por essa perspectiva, a dubiedade da irmã é perfeitamente exemplificada pela imagem da pomba utilizada na descrição de Ana momentos antes de ela entrar na casa velha:

[...] o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o seu rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços [...] (p. 95).

Em tal descrição, a ave é trazida à cena pela voz narrativa na construção de uma imagem de pureza e inocência integrada com a beleza feminina da irmã. É curioso observar que a figura da pomba é recorrentemente empregada em obras literárias de vários momentos históricos e de diversos lugares como uma metáfora dessa ambiguidade relacionada à mulher¹⁸. Tendo em vista a construção tensional religiosa em **Lavoura arcaica**, ela pode remeter também à visão judaico-cristã que a enxerga como um símbolo de pureza e simplicidade. Essa caracterização santificada da irmã ainda poderia ser levada às últimas consequências a partir do momento em que, especificamente na doutrina cristã, a ave é vinculada à imagem do Espírito Santo. Em contrapartida, as linhas sedutoras atribuídas pelo narrador a esse mesmo pássaro permitem associá-lo igualmente a Afrodite, que o tem como animal símbolo. Consequentemente, no trânsito entre religiosidades e entre as esferas sagrada e profana, a figuração de divindades pagãs se infiltra e se evidencia nesse aglomerado de vozes presentes na construção textual. Desse modo, uma única imagem como a da pomba

¹⁸ Ver, por exemplo, a personagem Pombinha de **O cortiço**, de Aluísio Azevedo.

pode ser interpretada por perspectivas díspares, que não se separam. Trata-se de uma vertigem dos corpos cuja anamorfose dissolve os limites entre o mesmo e o outro, multiplicando-se em formas que parecem amontoadas. Nessa textualidade, as dobras entre o corpo e o espaço exibem o estilhaçamento institucional do *oikos*, o que lança as relações identitárias a um campo fragmentário no qual vozes sem plenitude se sobrepõem.

A título de ilustração, é lícito trazer a explanação de Chevalier e Gheerbrant sobre a simbologia da ave:

[...] ao longo de toda simbologia judaico-cristã, a pomba – que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade, e, também, quando traz o ramo de oliveira para Noé, na arca, de paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada. Como a maior parte das representações de animais alados na mesma área cultural, é lícito dizer que ela representava sublimação do instinto e, especificamente, do *Eros*. Na acepção pagã, que valoriza de modo diverso a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal mas associando-a a ele, a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 728).

Com isso, não se pretende buscar uma relação de pura correspondência entre essa simbologia e o texto literário. Retomando as reflexões de Benjamin sobre o drama barroco alemão, esse apontamento permite verificar como a construção narrativa desloca os elementos da esfera absoluta da simbologia religiosa para a fragmentação alegórica barroca. Como foi tratado no capítulo anterior, este filósofo, dissertando sobre o caráter do símbolo para os românticos, afirma que nele forma e conteúdo seriam indissociáveis enquanto manifestação do plano divino no mundo do belo, sendo que “a unidade do elemento sensível e do suprassensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada entre manifestação e essência [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Continuando seu raciocínio, Benjamin ainda afirma que “enquanto estrutura simbólica, supunha-se que o belo se fundia com o divino, sem solução de continuidade. A noção de imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo foi elaborada pela estética teosófica dos românticos.” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Assim, a imanência absoluta do elemento simbólico preveria uma totalidade expressiva da essência divina, enquanto a estrutura alegórica se pautaria pelo movimento e pelo acúmulo de fragmentos, fugindo a qualquer pretensão de manifestação de plenitude. Esse pensamento de Benjamin, que se configura de certo modo como uma elucubração semiológica sobre a relação significante/significado, parece emblemático em relação ao trabalho textual elaborado no romance em estudo. Nele, elementos de religiosidades diferentes são deslocados do plano de uma pretendida imanência simbólica, que acarretaria a manifestação da essência

divina no objeto, para o plano da encenação alegórica do estilhaçamento sociocultural. Como efeito, o choque entre esses elementos díspares faz com que o absoluto ceda lugar às lacunas e às ruínas. O entrecruzamento textual dos fragmentos das religiosidades em questão dissolve a ideia da unidade simbólica lançando-a ao jogo da movimentação discursiva, motivo por que um mesmo elemento pode remeter a valores contraditórios.

Por essa construção barroca, a voz autoral condena o homem a um sentimento de desamparo vertiginoso diante das vozes que se multiplicam no texto, sem que nenhuma ofereça uma resposta definitiva aos questionamentos existenciais que ecoam indefinidamente. Sem filiações estéticas ou ideológicas precisas, o romance parece situar a instituição literária no lugar da anamorfose, o que reflete a sua construção formal a amontoar e distorcer textos sacralizados, quebrando perspectivas e desorientando possíveis direções.

Esse entrelaçamento permeia as vozes dos diferentes membros familiares, o que é evidenciado na narrativa, na tensão entre a integridade e a desintegração dos valores, como constituinte das bases da casa. Referindo-se aos sermões como “discernimentos promíscuos do pai”, o narrador exhibe o hibridismo religioso desse discurso, o qual, em vez de plenitude, constitui-se da tensão entre os fragmentos de várias geografias. Suspendendo quaisquer posições absolutas, essa textualidade barroca traga violentamente as certezas representadas pelas falas do pai e as insere dentro da lógica da agitação. Com isso, em uma espécie de carnavalização, os mecanismos de poder impostos à ordem familiar são textualmente despedaçados pelo alvoroço de discursos cravados nos elementos em excesso. Por esse raciocínio, a narrativa desvela os movimentos simultâneos de consagração e de profanação presentes na família.

No desenvolver dessa ideia, é frutífero trazer as reflexões de Giorgio Agamben sobre tais movimentos na lógica da religião. A partir da análise etimológica do termo “religião”, o filósofo propõe sua acepção no sentido contrário do entendimento que o enxerga como derivado de *religare*, ou seja, aquilo que une o homem ao plano divino. Ao invés disso, o termo derivaria de *relegere*, como aquilo que indica uma atitude de atenção e de cuidado diante dos deuses: “a quieta hesitação (o ‘reler’) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos.” (AGAMBEN, 2007b, p. 66). Nessa perspectiva, ele completa sua reflexão afirmando que a consagração seria o ato de retirar algo do uso comum dos homens de modo a torná-lo intocável, enquanto a profanação seria a sua devolução à esfera humana por meio do contato. Desse modo, Agamben defende que

ambas as operações seriam políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007b, p. 68).

Finalmente, retomando as ideias de Benjamin sobre a brincadeira infantil, ele conclui que uma das principais formas de profanação seria o jogo, cuja atuação romperia com as interdições impostas pelos mecanismos de poder do sagrado, devolvendo ao contato humano o que antes estava restrito aos deuses: “Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente.” (AGAMBEN, 2007b, p. 67).

Seguindo tais reflexões, Sedlmayer aborda essa concepção agambeniana de religião na leitura do romance. Afirma, então, que a obra não só promove uma releitura da tradição e das leis que “regem a vida humana e que velam para manter homens e deuses a uma distância calculada, como também instaura uma reflexão sobre as atitudes de subordinação e respeito em relação às palavras sagradas.” (SEDLMAYER, 2007, p. 7). A coadunar essas ideias, é possível afirmar que o discurso patriarcal trazido à cena nos jogos textuais evidencia a consagração do corpo, ao construí-lo como espelho do santuário e estabelecer a interdição aos sentidos e à sexualidade, de modo que o texto desvela o mecanismo de poder que delimita as esferas sagrada e profana no conjunto das leis familiares. Por outro lado, o jogo de deslocamentos textuais coloca em suspensão a palavra de poder e desmancha a distinção polarizada das duas esferas. Assim como a prescrição de separação dos corpos individuais e de reunião no corpo social é afigurada narrativamente como um movimento erótico, o corpo textual se constitui no jogo de colisão e distanciamento de seus elementos. Assim, em sua estrutura alegórica, a obra opera a dissolução dos mecanismos de poder pela profanação textual de esferas socioculturalmente sacralizadas, devolvendo-a ao domínio humano em que os opostos se dobram um sobre o outro. Essa parece ser a tônica voraz das festas da família, cujos entrecruzamentos religiosos terminam por remeter ao ritual dionisíaco, o que é evidenciado nos movimentos da segunda dança de Ana:

[...] roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo [...] (p. 188).

A força dos movimentos incessantes marcados pelos verbos no gerúndio imprime nesse trecho a ideia de turbulência, em que se misturam os sentimentos de alegria e de tormento entre as vozes daqueles que circundam a irmã. Nessa confusão, além do fato de a voz narrativa declarar de modo expresso a junção do sacro ao profano, a construção “mel litúrgico” liga a sensualidade corporal ao ato religioso. Dessa forma, é pela via do jogo textual que a narrativa reintegra a humanidade do corpo, antiteticamente consagrado e profanado. Por conseguinte, a imagem tumultuada da festa espelha a própria construção textual do romance, a jogar recursivamente com fragmentos de valores díspares que se chocam tensionalmente.

Em tal contexto, torna-se ímpar o emprego da palavra “comunhão” para referenciar a junção de sentimentos confusos. A ação lasciva de Ana ao banhar-se em vinho durante sua dança pode ser caracterizada como um ato dionisíaco, mas pode remeter igualmente à liturgia cristã da comunhão entre homem e Cristo por meio do consumo dessa bebida. Assim, a torpe embriaguez que tal ato sugere se mistura ao sentido de purificação da eucaristia, como se o corpo fosse profanado na dança luxuriosa, mas ainda assim fosse consagrado na união corporal com Deus e com os homens. Por outro lado, se for considerada a doutrina islâmica nesse conjunto, o consumo do vinho em hipótese alguma seria considerado puro. Uma vez que os muçulmanos não creem na divisão triúnica de Deus e, conseqüentemente, no rito da comunhão, a bebida é vista apenas como uma manobra do Diabo por seu potencial inebriante, como está expresso no **Alcorão** (Surata 5, versículo 91): “Satanás só ambiciona infundir-vos a inimizade e o rancor, mediante as bebidas inebriantes e os jogos de azar, bem como afastar-vos da recordação de Deus e da oração.” Sem fixar em uma ou em outra religiosidade, importa observar que em toda a obra o vinho se move entre a alusão à sexualidade, à comunhão dos corpos e à possessão demoníaca pela embriaguez, parecendo ser impossível delimitar em contornos nítidos os caminhos da virtude e da perdição. Também na cena da capela esse borrar de fronteiras se faz bastante evidente:

[...] já eram as mãos remotas do assassino, revertendo com segurança as regras de um jogo imundo, liberando-se para a doçura do crime (que orgias!), vasculhando os oratórios em busca da carne e do sangue, mergulhando a hóstia anêmica no cálice do meu vinho, riscando com as unhas, nos vasos, a brandura dos lírios, imprimindo o meu dígito na castidade deste pergaminho, perseguindo nos nichos a lascívia dos santos (que recato nesta virgem com faces de carmim! que bicadas no meu fígado!), me perdendo numa neblina de incenso para celebrar o demônio que eu tinha diante de mim [...] (p. 135).

No trecho a reversão das regras do jogo contempla, além do ato herético na capela, a mistura da comunhão cristã com a união sexual. Nessa liturgia de purificação, exalta-se o caráter corporal da transubstanciação do pão e do vinho, em vez de um sentimento de

elevação espiritual. Na mesma direção, os santos são descritos como lascivos no jorro de palavras a tal ponto desenfreado que suas figuras compõem orgias no cenário da capela. Por essa perspectiva, não ocorre simplesmente o apagamento dos valores religiosos em questão, e sim uma perversão, no sentido de redirecionamento, das palavras da tradição. A confusão orgiástica dos santos, então, constrói uma imagem dionisiaca, na qual o consumo eucarístico é também a celebração a um demônio que se insinua numa “neblina de incenso”.

Nessa construção textual, o jogo de linguagem desloca o estatuto de poder da plenitude simbólica para o estilhecimento da alegoria barroca, que exhibe a ruína da condição humana frente à incerteza dos valores contraditórios. Se na visão paterna o templo deve servir de modelo para a constituição da casa e do corpo, nessa passagem o jogo textual desvela a promiscuidade presente mesmo na imagem desse local religioso: um templo que abriga a confusão de diferentes dogmas vistos sobre a escopia corporal, nos termos de Lacan. Assim, pela observação de todas essas construções textuais, é possível dizer que, na figuração de Ana como uma pomba, a união de André com a irmã parece ser também a união corporal da comunhão com o espírito santo. Isto é, a maior das transgressões entre as leis familiares instituídas é simultânea e paradoxalmente construída como o ato maior de purificação cristã.

Evidentemente, a construção textual híbrida dessas religiosidades não prevê um movimento de síntese harmônica, uma vez que os elementos se apresentam sob a marca da tensão. No excerto anterior, a alusão ao castigo de Prometeu no trecho “que bicadas no meu fígado” soma-se à reencenação da “Parábola do filho pródigo”, a qual não possui o episódio de reconciliação no romance, como indicação da violação irrevogável. Além disso, a construção desse caráter “esquerdo”, nas palavras de Sedlmayer, dos que fogem às regras traz à cena também a história judaico-cristã-islâmica de Caim (cf. Gênesis, 4-17 e **Alcorão** 5, 27-31), o qual foi expulso de sua terra após o assassinato do irmão. Ao longo da extensa fala de André para a irmã na capela, o personagem menciona três vezes uma cicatriz em sua testa, assim como a marca que Deus colocou em Caim, sendo que na última vez essa referência torna-se explícita. Vejam-se esses três momentos:

[...] limpando para sempre a marca que trago na testa, essa cicatriz sombria que não existe mas que todos pressentem [...] (p. 125);

[...] e antes que eu lhe peça de olhos baixo a benção que eu sempre quis, vou sentir na testa a carne áspera do seu beijo austero, bem no lugar onde ficava minha cicatriz [...] (p. 127);

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados [...] dos aleijões que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?) dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz da cinza dos marcados pela santa inveja [...] (p. 138).

Essas encenações textuais do filho pródigo, de Prometeu e de Caim trazem novamente a questão do sentimento de não pertencimento à casa. Dessa forma, o excesso de elementos que compõem o texto constitui a tensão entre a adequação e a não adequação à lei, um código moral instável que é relido e reescrito em toda a obra. Quando André declara “[...] sobre essa pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei com os pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo [...]” (p. 87), é o sentido de releitura, o *relegere* explicitado por Agamben, que se evidencia nessa nova religião. Nessa direção, tal declaração do personagem insere-se no trabalho textual do romance que, ao evidenciar a tensão entre as diferentes vozes, realiza uma releitura das formas e fórmulas promulgadas pela voz da tradição. Trata-se de um movimento de voragem e de suspensão dos mecanismos instituídos de consagração, em que a voz autoral desvela as formas do poder que constituem a lei.

Assim, o romance, pelo traço caótico barroco, situa-se no entrecruzamento vertiginoso de corredores em que nunca há um ponto de chegada, tal qual a imagem do labirinto. Nesse sentido, a reflexão política de **Lavoura arcaica** não se realiza por uma visão instituída da literatura enquanto agente de afirmação social, nacional e/ou identitária, fortemente presente no Brasil e na América Latina durante grande parte do século XX. Tal é a dificuldade que a crítica tem encontrado em situar a obra na série literária brasileira, considerando-se a sua singularidade frente às produções contemporâneas. Se frequentemente se tem apontado para uma desvinculação de projetos estéticos determinados, para um borrar dos gêneros da tragédia, do romance, da poesia, para o confronto de textos canonizados; importa observar a dissolução de uma concepção fixa da instituição literária. Esse aspecto político-social da obra, então, não se concentra em proposições estáveis, uma vez que a literatura, na ordem do jogo, agora foge ao domínio do instituído e recai na instabilidade do acaso, destituindo a si própria de um estatuto duradouro de poder. Assim como coloca em suspensão as instituições, ela recria a si própria e a seu lugar na sociedade sob o signo da provisoriedade inevitável. Contudo, ainda assim, o discurso literário no romance parece se apresentar como um modo de dar forma ao caos sem que este abandone sua condição de desordem, ou como um modo de lidar com o desamparo existencial humano, abrindo espaço à continuidade do caminhar.

Paralelamente à reflexão sobre as leis e sobre a atitude de subordinação a elas, a voz autoral promove também o olhar sobre a condição do homem no mundo e na sociedade diante de uma cultura abalada e fragmentária. A trajetória em direção à casa que perpassa toda a narrativa configura-se como a alegoria da desorientada caminhada humana à procura de seu lugar, em uma linguagem barroca que sobrepõe elementos de modo a não prevalecer uma

direção definitiva. Assim, a tensão de sujeitos dilacerados que veem o mundo pela escopia de corporalidades extasiadas e valores díspares está presente na própria linguagem, moldada caoticamente nos movimentos desse turbilhão. Nesse sentido, **Lavoura arcaica** joga com as instituições estabelecidas em um trabalho formal que, pela imagem da casa, desloca as bases, entrecruza as paredes, retira a fixidez do teto. Por meio do trabalho textual com as vozes que se amontoam no choque das relações de poder, a voz autoral suspende quaisquer afirmações de soberania do homem ao demonstrá-lo arrastado pela correnteza do mundo. Seguindo essa ótica, metaforicamente a narrativa constrói a imagem dessa casa como um labirinto erigido sobre ruínas. Nesse fator reside o caráter contraditório da afirmação de André de que teria fugido da casa em busca de um lugar à mesa, uma fuga do lar à procura dessa mesma casa. Isso porque a textualidade constrói a morada humana como um labirinto cujas paredes não oferecem o repouso, mas levam à necessidade do caminhar constante sem uma direção definida. Como um labirinto de elementos sobrepostos, a obra se coloca no jogo entre a possibilidade de reflexão sobre o homem no mundo e a impossibilidade de fixação de um estatuto único do saber. No entrecruzamento de textos, se a narrativa promove uma desconstrução da “Parábola do filho pródigo”, ao subtrair o fim conciliador, a encenação textual do mito de Caim mimetiza o próprio movimento do romance, uma vez que este personagem bíblico, sob o estigma da exclusão e do deslocamento, é condenado a errar eternamente.

4 ABISMO

Qual a origem de uma vertigem? Reitere-se que todo o movimento de reconstrução da memória que perpassa a busca pela casa durante a narrativa parece remeter à procura por uma origem. Nesse caso, além da trajetória que se desenvolve em direção aos motivos do abandono da casa, tem-se uma reflexão sobre a origem da própria errância humana no mundo. A observação dessa trajetória existencial de abandono simultâneo à busca pela casa poderia sugerir que o término do caminhar se encontra no lugar de início, mas, em analogia ao conceito de recursividade trabalhado por Morin, trata-se de um fim que se faz início sem deixar de ser fim, mantendo o movimento. De antemão, pelo que se demonstrou até o momento, já se pode afirmar que tal busca não consiste na tentativa de alcançar um início preestabelecido e inamovível. Antes, na textualidade labiríntica, seria o reconhecimento dos pontos de inflexão entre corredores nos quais se rompe o fio de Ariadne, de forma tal que início, meio e fim se confundem na vertigem dos caminhos possíveis, abrindo espaço à perpetuação do enigma. Talvez seja nessa perspectiva que se possa situar a remissão à temporalidade arcaica no título do romance.

Nesse sentido, **Lavoura arcaica** remete à ideia de temporalidade passada e indefinida, o que conduz também à inserção das relações concernentes ao *oikos* em um universo impreciso. Etimologicamente o termo “arcaico” vem do grego *arkhé*, que indica “princípio, o que vem no começo”. Por extensão de sentido, pode remeter também à noção de “formas primordiais” e “àquilo que comanda, que vem antes na hierarquia”¹⁹. Então, as relações dessa lavoura, sejam elas de subsistência ou de poder ligadas à figura do chefe familiar, são situadas em uma temporalidade imprecisa, da qual apenas se tem a designação do passado distante. Dessa forma, tem-se na lavoura, enquanto atividade arcaica, uma forma de relação do homem com a terra, sendo que o solo, ligado às atividades campesinas da família, configura-se como constituinte da casa.

Uma vez que o *oikos* está relacionado às questões econômicas de subsistência, a terra e seu sistema produtivo estão intimamente articulados à organização política dessa instituição. Consequentemente, entrelaçada às ideias de amor e de união, a necessidade do trabalho na terra será trazida ao jogo narrativo na visualização embaçada da família. Por tal perspectiva, a

¹⁹ É na tentativa de manter esta última acepção que o radical “arc” foi conservado no título da versão alemã adotada por Berthold Zilly, **Das Brot des Patriarchen** “O pão do patriarca”, conforme declara o tradutor: “a última sílaba de ‘Patriarch’, no nominativo do singular, tem a mesma etimologia de ‘arcaico’, significando em grego ‘primeiro’, ‘primordial’, ‘superior’, ‘proeminente’, ‘dirigente’, de modo que o arcaico, como étimo e como ideia, está de certa forma preservado no título alemão.” (ZILLY, 2009, p. 22, grifo do autor).

obra coloca em cena o estabelecimento da instituição familiar, assim como a instauração da própria cultura nas relações humanas. O lugar da família, então, recairá na indeterminação do experienciar temporal, e seus membros serão caracterizados pela instabilidade ontológica, uma vez que as bases dessa instituição são retorcidas entre estados de natureza e de cultura. Essa lavoura, atividade proeminentemente cultural, deixa-se entranhar pelas redobras da natureza, suspendendo as disposições preestabelecidas do *oikos*. Assim, igualmente à multiplicação dos corredores das edificações da casa, os valores sociais instituídos são colocados em trânsito nas dobras entre o corpo e a terra, questionando os próprios limites do estatuto humano em contraste com a esfera natural. Trata-se de uma lavoura textual que, negando a si própria um lugar delimitado, estilhaça o *status quo* cultural, na medida em que essa escrita dissolve as formas acabadas e se abre em leque à observação dessa “origem” como vertigem.

4.1 Terra fértil

Na encenação dos valores da família, a terra é de grande importância na representatividade da instituição de suas bases, como se fosse ela que oferecesse o fulcro para se erigirem os alicerces. Enquanto local de produção e de fixação, ela pode ser considerada no romance um dos elementos mais significativos na lógica patriarcal do *oikos*, uma vez que nesse sistema são de grande importância as relações de subsistência. Consoante afirmação de Maria Francisco, a “necessidade” está presente na comunidade doméstica “tanto através da união conjugal que visa à vida da espécie, quanto através da união servil que visa à vida do indivíduo. Ela é, pois, a marca distintiva da *koinonía* (comunidade) mais primitiva, a *oikos*.” (FRANCISCO, 2007, p. 38-39). Logo, ao trazer para o jogo as significações dessa comunidade, a narrativa exhibe a sacralidade atribuída ao trabalho no seio familiar, como fica explícito no discurso de Pedro ao falar para o irmão sobre o senso de dever:

[...] e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento de dever [...] participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum, e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever [...] (p. 21)

Como se vê no encadeamento enunciativo operado pela narrativa, a ideologia paterna trazida pela voz de Pedro dispõe o dever como um sentimento sagrado que sustentaria a família e o indivíduo. Ampliando as dimensões da casa, a terra se afigura nos discursos paternos como campo de produção que possibilitaria a germinação não apenas de alimentos para o corpo, mas igualmente de alimentos para os valores estabelecidos, conforme se verifica no representativo capítulo 28: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.” (p. 181). Ao expor o ciclo que envolve as atividades da casa, a narrativa evidencia os aspectos ideológicos ligados ao trabalho, os quais se desdobram ao longo da obra em princípios morais relacionados à sementeira, fertilidade, maturidade, colheita etc., em que se entrelaçam a esfera da ética humana e a do trabalho no cultivo. Assim, o jogo textual da narrativa promove a dobra entre corpo e terra/casa por meio de uma constelação metafórica que coloca em trânsito as dimensões do amor, da união, da religiosidade etc.

Nesse trânsito, os movimentos circulares visualizados em toda obra irão colocar em jogo o contato do homem com a natureza enquanto uma forma de ação sobre esta através do trabalho e simultaneamente como uma subjugação do ser humano ao estado de natureza. Trata-se de uma oscilação textual em que a natureza se enquadra às leis do *oikos* quando submetida a atividades como o cultivo e a colheita, por exemplo. Mas, a um só tempo, foge ao ajuste a tais leis de modo mais evidente em espaços como o bosque, os charcos e mesmo o curral, o estábulo e a casa velha, os quais, como demonstrado, inserem-se na ótica das ruínas. Narrativamente, a ideologia patriarcal, que situa a terra como fulcro da família, é colocada em trânsito nesses redobramentos textuais, cuja mobilidade desalicerça o aspecto institucional do *oikos*.

Por esse caminho, a desestabilização familiar no romance parece trazer à cena a questão do próprio estabelecimento da cultura. Ao dissertar sobre o papel do trabalho como atividade cultural, Hannah Arendt estabelece uma divisão entre as três esferas hierarquicamente definidas da atividade humana em contraposição à atividade animal, denominadas *vita activa*. A primeira seria o labor (ligado às atividades mais estritamente biológicas), a segunda seria o trabalho (estágio superior correspondente ao artificialismo da vida humana que ultrapassa os ciclos naturais), a terceira seria a ação como mais alto nível hierárquico das atividades (é a única exercida diretamente entre os homens sem a necessidade de intermediação de matéria, por exemplo a política). Independente das divisões políticas entre o *oikos* (esfera privada) e a *polis* (esfera pública) nas três atividades, importa observar

que o trabalho²⁰ é indicado por Arendt como um dos significativos elementos da constituição da condição humana, que conflui com o estabelecimento da cultura:

As três atividades e suas respectivas condições têm íntima relação com as condições mais gerais da existência humana: o nascimento e a morte, a natalidade e a mortalidade. O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e seu produto, o artefato humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano. A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história. (ARENDDT, 2007, p. 16).

Essas reflexões de Arendt, que trazem grande peso do existencialismo fenomenológico de Heidegger, têm aqui o mérito de possibilitar a observação do trabalho na obra enquanto um fator constituinte da esfera cultural familiar. Nessa ótica cultural, o termo “lavoura” no título do romance pode remeter tanto ao cultivo de alimentos como ao cultivo de costumes, o que permite observar o uso de tal palavra como uma alusão à cultura de princípios morais. Como dado etimológico, é interessante lembrar a extensa análise empreendida por Alfredo Bosi referente aos termos latinos *colo*, *cultus* e *culturus*. A esse respeito, comentando os sentidos atribuídos à palavra *culturus*, o autor afirma que o vocábulo se relacionava tanto com o trabalho agrário, como com um cultivo de costumes. Assim, ele explicita que o termo “aplicava-se tanto às labutas do solo, a agri-cultura, quanto ao trabalho no ser humano desde a infância; e nesta última acepção vertia romanamente o grego *paideia*.” (BOSI, 1996, P. 16). Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se afirmar que desde o seu título já se entrevê a proposta textual da obra que põe em cena a constituição cultural dessa família patriarcal pela exposição da lavoura dos valores imbricada na lavoura da terra, fazendo desmoronar os limites entre o caráter cultural humano e a natureza. Por esses termos, observa-se que a textualidade coloca o devir humano em jogo entre os estados de cultura e de natureza. Ruth Rissin Josef comenta esse universo familiar, a partir das relações de trabalho rurais que apontariam para “formações sociais primitivas, sendo o rural sinônimo de tribal. Nele, os papéis sociais são hierarquicamente definidos e garantidos por uma série de preceitos de forma que o grupo sobreviva com aquela determinada organização.” (JOSEF, 1992, p. 6). Nesse universo rural, a imagem da família como tronco insere-se na constelação metafórica cujo campo semântico está relacionado com a atividade da lavoura, de sorte que essa textualidade exhibe a tensão entre as ideias da retidão cultural e de sua morbidez. Assim, tal imagem espelharia na

²⁰ Tendo em vista o enfoque analítico desta dissertação, o uso do termo trabalho teve até então sentido mais amplo, no que difere do uso específico da teoria de Arendt.

perspectiva patriarcal o ideal de força e de união da instituição, mas o galho anômalo, descrito como uma espécie de enxerto mórbido, quebra a ideia de fortaleza e de linearidade em seu desenvolvimento. Desse modo, a narrativa, ao contrapor, deslocar e desalicerçar os discursos, exhibe a condição de ruína daquele cultivo familiar, como se as condições de segurança dessa comunidade estivessem em falência. Tal degradação é evidenciada pela obra na seguinte construção, quando o narrador descreve a imagem da família após o abandono do lar: “[...] e foi talvez, na minha escuridão, um instante de lucidez eu suspeitar que na carência do seu alimento espiritual se cozinhava num prosaico quarto de pensão, em fogo fátuo, a última reserva de sementes de um plantio [...]” (p. 23). Assim, na tensão textual, as atividades do trabalho assumem novas dimensões, de maneira que o atrito revela a ausência das sementes para o “alimento espiritual” e desmancha a condição social estatuída dessa cultura/lavoura.

Tem-se, por conseguinte, que as dobras entre corpo, casa e terra no romance compreendem aspectos culturais e naturais entranhados na organização social. Sobre essa perspectiva, o corpo dos membros familiares parece se integrar muitas vezes a elementos da natureza, movimento que, mesmo compreendendo questões culturais, parece promover a disjunção da unidade das bases fixadas. Entre outros, tal integração é visualizada nas construções referentes aos momentos em que André fogia para os bosques: “[...] eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho [...] (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo).” (p. 11; 12). No momento em questão, o bosque representa o local onde se pode escapar às apreensões da família, o que conflui com a ligação entre o corpo e a planta como dissolução da pura imposição dos moldes sociais sobre a natureza. As esferas da agricultura e da religiosidade são desviadas da lógica do *oikos* e misturadas ao espaço aberto do bosque, como um trânsito entre bases da casa e o domínio natural. A imobilidade na postura de André tal qual uma planta contrasta com a prescrição aos trabalhos de cultivo e colheita, sugerindo a oscilação entre a vegetação/corpo cultivada e moldada pela atividade cultural humana e o viço da natureza que foge a seus moldes. A mobilidade textual, dessa forma, revolve uma lavoura outra em que a natureza emerge nas relações sociais e estilhaça as suas fórmulas. De tal modo, a imagem do *regressus ad uterum* no trecho em questão se caracteriza pela instabilidade daquele que participa do rito de passagem situado entre a esfera social e a natural. Assim, no jogo com as instituições sociais, o trânsito entre natureza e cultura radicaliza a desestabilização das relações e a plenitude de suas leis.

Tal discussão sobre os limites entre a cultura e a natureza, tendo a família como ponto fundamental, remonta a antigas reflexões filosóficas, estando em pauta em variados

momentos da história. Como se apontou sobre a ideia de *oikos*, já Aristóteles via nessa comunidade a característica típica da cultura. Mais recentemente, também no final do século XIX e durante todo o século XX vários foram os nomes que se debruçaram sobre o assunto, entre os quais, além de Hannah Arendt, destacam-se Lévi-Strauss, Georges Bataille e Freud em sua antropologia psicanalítica. Sobre isso, em muitos momentos, convencionou-se designar o estado de natureza enquanto um momento anterior do homem, no qual este não estaria inserido na cultura e obedeceria às determinações naturais. O estado de cultura, por sua vez, seria o momento de emancipação do homem como ser humano, a partir do qual sujeitaria a natureza a suas próprias leis, promovendo o recuo das barreiras naturais. Contudo, com a revolução representada pelos estudos da genética e com pesquisas avançadas da bioantropologia, hoje se tem observado que não há uma determinação tão clara do que seria o limiar entre natureza e a cultura, o que acarreta uma sutura dessa dualidade. Sobre isso, Agamben (2007a) menciona que, já no século XVII, Thomas Hobbes apontava em sua obra **Leviatã** o estado de natureza no interior dos governos soberanos como uma forma de legitimá-los, considerando que: “a soberania se apresenta, então, como um englobamento do estado de natureza na sociedade, ou, se quisermos, como um limiar de indiferença entre natureza e a cultura, entre a violência e lei [...]”(AGAMBEN, 2007a, p.41-42). O filósofo italiano comenta ainda a leitura que Lévi-Strauss faz de Hobbes, quando afirma que o estado de natureza não deveria ser considerado um momento histórico específico: “De resto, como sublinhou Strauss, Hobbes era perfeitamente consciente de que o estado de natureza não devia ser considerado necessariamente como uma época real, e sim, sobretudo, como um princípio interno ao Estado [...]”(AGAMBEN, 2007a, p. 42).

É no sentido da diluição da relação dual opositiva entre “estado de natureza” e “estado de cultura” que o romance parece evidenciar os devires naturais e culturais dobrando-se uns sobre os outros, de maneira tal que ele se constrói na vertigem da impossibilidade de reconstrução de um passado original. Se, como indicam as reflexões anteriores, há uma zona de indistinção entre natureza e cultura, a textualidade barroca da obra potencializa o natural que há na lei e coloca em trânsito as significações que poderiam ser atribuídas às duas esferas. Nessa direção, o jogo narrativo da memória parece insistir em retomar o olhar sobre um passado, o qual, como alegoria fragmentária, ultrapassa o domínio da família para recair em uma espécie de memória cultural que se retorce na indefinição de direções múltiplas. Como efeito, a plenitude da afirmação do estatuto humano como ser social parece ser colocada em questão na interpenetração com a natureza, uma vez que os territórios existenciais tornam-se movediços.

Por esse raciocínio, a postura de André vergado como planta traz à tona o aspecto natural presente na estruturação familiar, construção que, na ligação do corpo com o vegetal, atua no sentido de dissipar as bases morais da instituição. Na descrição daquele estado de letargia, as referências à cor vermelha, à volúpia e ao pomo sugerem o erotismo do corpo que conduz à questão do incesto pela imagem do *regressus ad uterum*. Logo, pelo atrito com a dimensão cultural da agricultura e da religiosidade, a integração com a terra no trecho em questão coloca em xeque dois dos principais pilares da cultura, a necessidade do trabalho e a interdição à união incestuosa. Freud destaca esses fatores como decisivos para a constituição da civilização, ao avaliar, em seu ensaio “Mal estar na cultura”, os resultados a que chegou em seu trabalho **Totem e tabu**. Em sua concepção, o psicanalista sublinha que seria após o assassinato do “macho” despótico com o estabelecimento do sistema totêmico de trocas de mulheres que se erigiriam as bases da civilização:

Ao subjugar o pai, os filhos fizeram a experiência de que uma associação pode ser mais forte do que um indivíduo. A cultura totêmica repousa sobre as restrições que eles precisaram impor uns aos outros para a manutenção do novo estado. As prescrições do tabu foram o primeiro “direito”. A convivência dos seres humanos foi assim duplamente motivada: através da coação ao trabalho, resultado da necessidade exterior, e através do poder do amor, que, da parte do homem, não queria prescindir da mulher como objeto sexual, e, da parte desta, não queria prescindir da criança, um fragmento que se desprende dela. *Eros e Ananke* também se tornaram os pais da cultura humana. (FREUD, 2010, p. 105-106).

O que está no cerne desse “direito” é a constituição edipiana na transmissão da autoridade paterna como forma de estruturação social. Sem a fixação de uma gênese, cabe observar que o desmoronamento dessa lei em **Lavoura arcaica** coloca em trânsito as dimensões da natureza e da cultura. Nesse sentido, a paradoxal intercorrência barroca da “volúpia religiosa” com o corpo transfigurado em planta não aponta em direção a um retorno irreversível da cultura à natureza, mas indica o (des)pertencimento a ambas as esferas. Isso porque, no entrecruzamento das duas, não se está em nenhuma ao mesmo tempo, como se as leis inerentes à cultura se abrissem irremediavelmente à instabilidade e fossem permeadas pelo natural. De resto, em raciocínio analógico às reflexões de Freud sobre o sentimento de mal estar a despeito do desenvolvimento da civilização, o texto parece mostrar que o *nómos* (lei) da cultura só existe se impregnado de *physis* (natureza).

Nessa organização, os elementos encontram-se, então, em plena movência textual. Nos sermões do pai, a humildade aparece como uma norma de conduta que determina a obediência aos seus preceitos, como pode ser observado em: “rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura [...]” (p. 52); ou ainda no

trecho: “não se deve contudo retrair-se no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós contemplação [...]” (p. 56). Naturalmente, a referência ao caráter humilde associado ao tempo nesses momentos pode ser relacionada à submissão no seio familiar. Por outro lado, se observada a origem da palavra “humildade” é possível relacioná-la também à terra, considerando-se que o termo vem do latim *humus*, solo, chão. Vistas desse modo, as construções possibilitariam a visualização da *physis*, enquanto natureza e como traço físico pulsante dos corpos, a se insinuar na lei.

Vale destacar também a aproximação entre a palavra paterna e a postura de André deitado em meio às árvores do bosque nos trechos anteriormente mencionados. Intrincada à terra em ambos os casos, a ideia de espera suscitada na imagem do bosque por meio da referência ao aguardo da colheita como um pomo faz eco à contemplação passiva do transcorrer temporal exortada no sermão. Seria possível depreender disso que, à maneira da figura de André, a família também é construída no discurso sermonário como uma forma de cultivo, cujos frutos seriam os valores morais a amadurecer de acordo com os preceitos do tempo. Por essa perspectiva, a sabedoria dos mais velhos é afigurada como uma forma de maturidade espiritual e moral, que seria atingida com a passagem do tempo, o que é, todavia, deslocado na movência textual.

A jogar com as relações da lavoura, a narrativa traz à cena o discurso paterno de ligação entre o húmus e a humildade do indivíduo sob a ótica do cultivo, levando também à ideia de fertilidade. Dentro dessa cultura dos costumes, a fecundidade é afigurada como uma potência de germinação da moral familiar por extensão às necessidades do trabalho, sentido pelo qual o tempo molda igualmente os corpos. A imbricação dessas dimensões pode ser visualizada no momento em que a voz do pai pondera que existe tempo “[...] nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos [...]” (p. 52). Nessas palavras, a apresentação do corpo como “massa fértil” participa de todo o processo de maturação regido pelo tempo, através do qual também casa e lavoura receberiam forma. Sobre essas lavras, Rodrigues contrapõe o discurso de André ao do pai, comentando que “para ele [André] *lavoura* é simultaneamente *lavar dos campos*, *lavar do discurso* e, sobretudo, *lavar dos corpos*.” (RODRIGUES, 2006, p. 57, grifos do autor). Com efeito, as diferentes lavras podem ser atribuídas ao discurso de André, mas, observando-se a passagem anterior do romance, pode-se acrescentar que elas estão presentes também na fala paterna. Além do lavar movido pelas necessidades da subsistência, o sermão representa o lavar incansável do

discurso, o qual não se separa do cultivo da massa dos corpos. Trata-se, em realidade, de um recurso textual presente na construção do próprio romance em que, entre as diferentes lavras, a ideologia patriarcal é colocada em movimento na reflexão sobre a condição social humana. Por conseguinte, na tensão textual dos discursos, essa lavoura foge à forma estável ao longo da narrativa, metamorfoseando-se em colheitas diversas. Por isso, o húmus articulado à fertilidade dos corpos é também empregado na descrição da sexualidade interdita no domínio da família. Na descrição dos momentos que antecedem a relação entre André e a cabra Sudanesa, o húmus é empregado como uma característica do corpo, indicando uma forma de produtividade na atividade de excitação dos sentidos e da sexualidade: “era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmusas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela;” (p. 18). Além da quebra de limites na relação sexual entre ser humano e animal, constrói-se no excerto uma ideia de fertilidade que fratura a lei instituída. Desse modo, a linguagem assume feições lúdicas no entrelaçamento das diferentes esferas, a espelho da ornamentação com que André enfeita a cabra Sudanesa:

Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pelo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos. Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (p. 19).

O ato de ornamentar Sudanesa aparece como uma espécie de ritual lúdico, no qual o acúmulo de adornos acarreta a exaltação dos sentidos que culminará no ato sexual representado metaforicamente. Nessa construção, o jogo da linguagem e o trabalho de André se refletem, sendo que o excesso formal revela as frinchas da cultura por entre as quais se observa a natureza exuberante. É uma germinação e proliferação da linguagem que não corresponde ao mero ornato, como muitas vezes foi acusado o trabalho barroco, mas de um recurso estético que “se traduz por uma saturação de significantes, uma sobrecodificação linguística que desvirtua a funcionalidade comunicativa das palavras e ameaça o sentido subjacente, privilegiando a sensualidade material da linguagem.” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 60). Sob esse aspecto, pode-se verificar a similaridade dos adornos colocados em Sudanesa e as quinquilharias recebidas das prostitutas com as quais André se relacionou, como se na transgressão textual de limites o corpo se fragmentasse na multiplicidade de ornatos. Assim,

visualiza-se o estilhaçar do ideal de harmonia pelo ornamento textual que, além de trabalhar com a decoração do corpo, excita os sentidos na materialidade de seu jogo lúdico. Também como estilhaçamento dos valores, a relação zoófila revela uma sutura na divisão entre ser humano e o animal, uma vez que nesse momento o amor, em lugar da pureza da família, está ligado à cabra destinada a “misturar o seu sangue”.

Nessa desestabilização da lei pela sexualidade, a terra e a fertilidade estão intimamente relacionadas ainda ao corpo feminino. Por uma rica construção de imagens, a consumação do ato sexual incestuoso entre André e Ana é construído como o trabalho da lavoura, e o corpo da irmã é integrado à terra:

[...] com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeiei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo [...] e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro [...] (p. 113).

Nessa escrita alegórica, o incesto é exibido pela dobra da terra sobre o corpo, o que condensa em um só ato a transgressão e o trabalho da lavoura. Tem-se assim uma fertilidade deslocada no “ventre humoso” da irmã em que prevalece a germinação dos corpos, ou seja, o princípio sacralizado de subsistência familiar ganha outra figuração como um labor que atende aos desejos corporais. Além disso, tal como na abertura do romance, o pênis de André é apresentado como o caule de uma flor, imagem por que se constrói o ato carnal, o deflorar sexual, como um florescer dos corpos. Esse é o sentido de uma lavoura outra em que a natureza, em vez de ser modelada pela mão humana, dá forma aos irmãos, que são os semeadores, são a terra e são os frutos. Assim, a *physis* relacionada ao viço da carne revela o pulsar natural da corporeidade reprimida pelo peso das leis. Em toda a dinâmica desse movimento textual, os deslocamentos discursivos nas cenas enunciativas sobrepostas dessa lavoura arcaica parecem não ter um ponto de partida, mas sempre movimentos sucessivos. Na passionalidade linguística, então, a narrativa entrelaça elementos naturais à linguagem, de certo modo como se os sujeitos fossem “falados” pela natureza que emerge nas pulsões corporais.

Conseqüentemente, se há o despertencimento tanto à cultura como à natureza, o texto opera uma suspensão dos lugares de poder estabelecidos pela organização social em questão. A partir de tal oscilação, talvez se possa estabelecer um paralelo com o comentário de Agamben quando comenta sobre disposições daqueles que transgrediam as leis em sociedades arcaicas. Tratar-se-ia de “um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, a *physis* e o *nómos*, a exclusão e a inclusão [...] *nem homem nem fera*, que habita ambos os

mundos sem pertencer a nenhum.” (AGAMBEN, 2007a, p. 112, grifos do autor). Para além da circunscrição dessa indiferença aos pertencentes ao galho esquerdo, cujo carácter transgressor é mais evidente, a reflexão do filósofo pode ajudar a pensar na insustentabilidade cultural das próprias bases do *oikos*. Sob a marca da fragilidade, a narrativa constrói a própria sociedade enquanto zona de indistinção entre as duas esferas, na qual estão presentes forças normativas de coesão, mas que, ao mesmo tempo, a fragmentam. Sob tal olhar, então, a proposta estética da obra não conflui com as articulações programáticas do barroco como forma de afirmação identitária latino-americana, as quais tiveram extensa presença em todo o século XX. Em vez de uma literatura envolvida na dinâmica da contraconquista territorial, **Lavoura arcaica** propõe um barroco desenraizado no qual a terra se abre em abismo, o que acarreta, esteticamente, a fragmentação identitária. Esse traço radicaliza a instabilidade cultural ao colocar em choque suas bases morais e aspectos naturais, do que se nota a cultura como fragmentos no trabalho textual barroco. Logo, em sua proposta o romance não toma a literatura como um lugar de solidificação e afirmação das bases de uma cultura, uma vez que esta se encontra pulverizada. Seria, sim, uma literatura que, sendo ela mesma estilhaçada, propõe-se a lidar com os destroços culturais e refletir sobre o (des)lugar humano em meio a essas ruínas.

A obra, então, traz à cena aspectos culturais primitivos ao operar textualmente a suspensão dos lugares. Sendo assim, a ligação da terra com a figura feminina joga com o carácter ritual do *regressus ad uterum* como uma forma de oscilação entre as esferas cultural e natural. No instante da fuga de André para o bosque, é na integração com a natureza que se realiza o retorno ao útero: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas [...]” (p. 11). O contato com a terra e a preparação de um receptáculo para o corpo feito de folhas constroem a imagem de um útero inserido nas entranhas da natureza, o que remete ao ato de André como um rito iniciático. Sobre isso, Mircea Eliade aponta que povos de diversas culturas arcaicas realizavam rituais enterrando os participantes “mortos” simbolicamente no chão e cobrindo-os com folhas ou inserindo-os em locais como cabanas ou cavernas. Isso reproduziria a imagem do útero materno do qual o iniciático deveria nascer novamente. Nesse contexto,

a cabana iniciática simboliza o ventre materno. A morte do neófito significa uma regressão ao estado embrionário, mas isto não deve ser compreendido unicamente em termos de fisiologia humana, mas também em termos cosmológicos: o estado fetal equivale a uma regressão provisória ao mundo virtual, pré-cósmico. (ELIADE, 2010, p. 154).

Não obstante o fato de esse ritual possuir, segundo Eliade, um sentido cosmogônico para os povos ditos primitivos, na medida em que imitaria a passagem do caos ao universo, a narrativa traz o rito à cena como jogo textual, de forma que as imagens desse útero se desdobram em diversos momentos na obra. Nessa direção, ela o retira de um caráter afirmativo na estrutura social primitiva e o situa no lugar do fragmento, de modo que, como ato cultural que promove íntima integração com a natureza, prevalece a “passagem” sem um ponto de origem ou de chegada. A construção textual, portanto, privilegia a instabilidade do corpo adolescente em mutação, cuja indefinição o apresenta sob a efígie do não enquadramento àquilo que não possui uma forma precisa. Teixeira relaciona essa passagem com o questionamento sobre quem seria o sujeito, afirmando que “esse é o caminho de André, ao entrar na adolescência e atender aos chamados do corpo em mutação, para o qual tornam-se imperativos os desejos.” (TEIXEIRA, 2002, p. 70). Esse corpo instável encontra no rito um estado de suspensão de lugares pelo sentido de retorno ao ventre materno, que é ao mesmo tempo um retorno à natureza. Seria, portanto, uma dobra entre cultura e natureza, mito e história, vida e morte, mundo e caos, que culminaria finalmente no renascimento desprovido da ideia de inclusão. Visualizando-se a tessitura das estratégias na potência do saturamento barroco desse texto, nota-se que as imagens sempre trazem uma carga de ambiguidade que desestabiliza significações sociais instituídas. Por essas reflexões, a proposta textual coaduna-se com o caráter próprio da alegoria barroca, posto que fragmenta elementos pretensamente unos e estáveis, colocando-os em choque em sua mobilidade.

Esse raciocínio conduz à visualização da casa velha em que André se recolhe também como um entre os vários desdobramentos da imagem do útero na narrativa, nos quais o desejo de enraizamento não pode se fixar na instabilidade dos lugares. Ao descrever a preparação dessa casa na expectativa da chegada de Ana, a voz narrativa declara: “[...] fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura, devolvendo às origens as raízes dos meus pés [...]” (p. 91). Na casa em ruínas, o recolhimento de André associado ao ato de trancar a libido entre as páginas do texto religioso evidencia o caráter ritual lúdico do ato de instalar-se naquele entre-lugar. Encena-se, assim, o desmoronamento de uma casa sujeita à destruidora ação natural do tempo e, que, por isso, não assume o estatuto de um edifício sólido, nem de um espaço puramente pertencente à natureza. Em outras palavras, o texto exhibe o tempo pela perspectiva da ruína como condição inevitável na qual a casa se faz natureza, e a natureza se faz casa. Benjamin já comentava sobre a ligação da natureza com o tempo para os poetas barrocos, quando afirma que ela “foi a grande mestra. Mas ela não lhes aparece no botão em flor, mas

na excessiva maturidade e na decadência de suas criações. Para eles, a natureza é o eternamente efêmero [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 201). É esse lugar onde o natural invade as bases familiares com todo o seu poder de devastação que é eleito como receptáculo para devolver as raízes dos pés à sua origem e para a posterior realização do ato sexual. Nesse caminho, o tempo tão presente nos discursos do pai adquire a ambiguidade de ser elemento necessário para a germinação da flor, mas também aquilo que a destrói. Tal contorno trágico faz com que mesmo a ideia de solidez da figura paterna, caracterizada como uma “majestade rústica” com “peito de madeira” (p. 61), seja situada sob a marca do declínio, a qual se estende à ruína do tronco familiar.

Em todo esse trabalho textual, se o desenvolvimento da tônica ritual do *regressus ad uterum* culmina no renascimento na casa velha, este é integrado textualmente à noção de fertilidade da terra e, por extensão, à esfera da natureza:

[...] logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!) vertendo todo meu sangue nesta senda atávica, descansando em palha o meu feto renascido, embalando-o na palma [...] (p. 92).

Nessa direção, é pela imagem de um renascimento no qual a natureza se faz mãe que André se apresenta – “deitado na palha, nu como vim ao mundo” – no momento da consumação do incesto:

[...] até que no céu uma suave concha escura apagasse o dia, cobrindo-se de muitas mamas, pra nutrir na madrugada meninos de pijama; e eu pressentia, na hora de acordar, as duas mãos enormes debaixo dos meus passos, a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino nos seus braços [...] e um toque vago tão vasto me correria ainda o corpo calmo, me fazendo cócegas benignas, eriçando com doçura minha penugem, polvilhando minha carne tenra com pó de talco [...] (p. 112)

Nesse trecho, os cuidados maternos associados à natureza vinculam o renascimento à realização do ato sexual. Em vez de separação, contudo, esse renascer é descrito como uma forma de unidade, de modo que a união carnal conflui com o sentimento de completude buscado no meio natural. Trata-se de uma dobra dos fragmentos trazidos à construção textual na qual a união e a separação tornam-se indistintas. Pelas reflexões de Eliade sobre o *regressus ad uterum*, o renascimento seria o momento em que o neófito atinge a maturidade física, espiritual e sexual, fato que lhe atribui a condição de assumir em sentido pleno seu lugar na estrutura social. Em sentido psicanalítico, ainda, a separação da mãe pelo interdito

indicaria a entrada no domínio da lei. Por outro lado, o romance joga com os sentidos desse outro nascimento de forma que tal instante coincide com a consumação do incesto, acontecimento após o qual, diferente do ingresso na esfera social, são transgredidas suas leis e ocorre o completo desmoronamento de sua unidade.

Nesse caminho, a figuração ritual da letargia do corpo imóvel como uma planta é construída como o desenvolvimento vegetal que irá se abrir em flor e ser colhido no momento da realização sexual. Essa lavoura afigurada na imagem do *regressus ad uterum* desloca o sentido de uma cultura de valores que consistiriam no estabelecimento social familiar, mas cuja colheita se faz na realização do incesto. Conseqüentemente, a despeito da imagem de André tocando a terra com os pés como uma forma de unificar-se com ela, o texto é construído por um movimento de desenraizamento, ou, talvez, pela dinâmica do rizoma que mantém o contato com o solo sem imobilizar-se em um lugar fixo. Mais que a instabilidade do indivíduo, essa questão se reflete também no desalicerçar da casa, pois a impossibilidade de manutenção do “desejo de enraizamento” marca a tônica de fragmentação familiar ligada à (des)união com o ventre.

Na vertigem dessa escrita, a mutabilidade das formas e a ausência de lugares leva ao fato de que mesmo a união mais íntima dos corpos se abre na distância do abismo. Corpo carne, corpo casa, corpo terra: suas imagens parecem ser colocadas frente a um espelho estilhaçado que multiplica profusamente as formas no corpo textual, de maneira que, mesmo onde parece haver a união no seio da família, revela-se a fratura. Nesse multiplicar distorcido das imagens, a cena em que André observa a dança de Ana é desenhada como mais uma dobra entre a terra e o desejo sexual pela irmã como *regressus ad uterum*. Exibindo o contato com a terra, a voz narrativa apresenta a reação de André ao observar os movimentos da dança:

[...] os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova úmida me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida [...] (p. 30-31).

Assim como a procura pela casa, a tentativa de enraizamento, sugerida pelo ato de tocar a terra com os pés e pela vontade de enterrar o corpo, afigura-se como uma busca de completude no solo que adquire uma carga erótica. A questão dos pés fincados no solo se repete em toda a obra, sendo através dela que André declara a fundação da igreja que “frequentaria de pés descalços”. Além dessa espécie de panteísmo afirmado pelo personagem, também Ana mantém o contato com o chão, o que se torna significativo quando o narrador

descreve movimentos de sua dança: “[...] e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro [...]” (p. 31). Nesse instante, embora a dança da irmã seja marcada pela sensualidade ondulante, a mudança na cadência dos passos para um ritmo mais lento e pesado, além do fato de amassar o chão, parece aproximar seus movimentos do *dabke*²¹ dançado pela família. No confuso tumulto no qual os passos de Ana se misturam aos do círculo que a rodeia, o movimento ritual do *dabke*, que remete ao ato de se erigir a casa, é deslocado a partir do momento em que o corpo de André é amassado tal qual o solo. O desejo de enraizamento dos irmãos nessa terra/casa reflete a busca de completude na união sexual, mas os variados desdobramentos textuais dessa imagem encenam o caráter rizomático desse contato fugidio que não se fixa.

Entre os diversos textos trazidos à cena no romance, essas passagens, em especial o momento de recolhimento no bosque ainda na infância, trazem ao jogo o poema de Jorge de Lima, cujos versos “Que culpa temos nós dessa planta da infância,/de sua sedução, de seu viço e constância” são epígrafe da primeira parte da obra e são retomados no capítulo 20. Não apenas esses versos como todo o poema XXII do Canto Primeiro da obra **Invenção de Orfeu** é colocado em cena na integração de André com a natureza:

O céu jamais me dê a tentação funesta
de adormecer ao léu, na lombada da floresta,
onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,
carnívora decerto o sono nos espia.
Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, de seu viço e constância?
Minha cabeça estava em pedra, adormecida,
quando me sobreveio a cena pressentida.
Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados
dos passos e do gesto em vão desperdiçados.
Despi-me de outros bens, de glória mais modesta:
reserva-me por fim a minha pobre testa
confundida com a pedra em meio da floresta.
Que doces olhos tem as coisas simples e unhas
Onde a loucura dorme inteira e sem lacunas!
Agora posso ver as mãos entrecruzadas
e as plantas de meus pés nas entranhas amadas,
nesse início que é a clara insônia verdadeira.
[...] (LIMA, 19??, p. 25)

²¹ O *dabke* é uma dança folclórica árabe largamente praticada no Líbano. Seus movimentos consistem na formação de uma cadeia de homens e mulheres que se dão os braços e giram em um círculo aberto. Convenciona-se atribuir aos passos rígidos e marcados da dança o sentido ritual de amassar o barro para a construção da casa.

Ao trazer esse fragmento da extensa obra de Jorge de Lima, a narrativa constrói a imagem do contato do corpo com a terra e com a floresta, visualizados como ventre, em um ambiente de sonolência situado entre o torpor e a lucidez. Há nesse sentido uma proposta textual da obra cuja linguagem conflui com a opacidade do poema por meio de um denso acúmulo de elementos. Nesse jogo, é curioso notar que a construção da narrativa converge com a textualidade do poema de Jorge de Lima, no sentido de que este também traz à sua escrita diversos outros registros, especialmente o mítico e o bíblico. Ao operar os encadeamentos enunciativos é como se o romance procurasse evidenciar o devir de uma linguagem sem momentos ou origem fixos, mas sempre em processo. Naturalmente, a potencialidade do diálogo é algo inerente a qualquer atividade de linguagem, em especial a literária, mas essa possibilidade torna-se matéria específica do trabalho textual na narrativa de Nassar ao jogar com outros textos. Encenando uma cultura abalada por suas próprias bases, destaca-se, então, um trabalho estético que, como já apontado por Schøllhammer, destitui a linguagem de função comunicativa e ressalta o abismo entre os sujeitos. Como mais um dos corredores do labirinto textual, a terra recebe as feições do abismo caracterizado enquanto um entre-lugar, imagem presente no momento de encontro entre André e Pedro: “[...] assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó [...]” (p. 9). Nesse trecho, a imagem da terra como abismo torna evidente a caracterização do solo que perpassa toda a narrativa, como espaço que une e separa concomitantemente.

Desse modo, pela própria organização textual, a união em torno do trabalho pregada pela ideologia paterna é colocada em questão e revela-se o dilaceramento dos corpos individuais e do corpo social. Nesse sentido, mesmo a divisão fragmentada dos capítulos na narrativa pode ser vista como um corpo textual mutilado em confluência com o estilhaçamento da família. A esse respeito, a descrição do corpo de André ao ver a irmã dançando na segunda festa da família parece mimetizar o movimento de amputação manifesto em toda a obra: “[...] me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo [...]” (p. 188). No contexto das danças da família, o movimento ao mesmo tempo de aliança do círculo e de dispersão do tumulto de sentimentos desvela a condição paradoxal desse corpo social dilacerado, condição espelhada na imagem de André.

Esse é também o traço estético dessa alegoria barroca na qual os elementos se multiplicam e se amontoam sem o sentido de unidade significativa, mas exibindo por meio de

sua encenação textual a fratura dos lugares estabelecidos. Reitera-se a ideia de que, nessa escrita vertiginosa, a ordem social é posta em questão na abertura do abismo entre cultura e natureza, sendo que o homem não se encontra nem de um nem de outro lado, mas é jogado dentro dessa abertura abismal. Todavia, conquanto sua linguagem excessiva represente uma sutura comunicativa, pode-se explorar essa imagem de modo a afirmar que o abismo abre espaço ao eco. Textualmente, este seria a perpetuação metamorfoseada dos questionamentos existenciais lançados pela obra na direção indeterminada de uma origem, os quais, sem respostas, multiplicam-se em outras questões. Trata-se, então, de um efeito desenvolvido na superfície textual pelo redobrar de tais ecos, o que permitiria, sob a ótica da proposta de Deleuze, a visualização do abismo também como dobra, ou como traço barroco da dobra que vai ao infinito. Como resultado, a narrativa joga vorazmente com mitos, ritos e textos múltiplos em eco ao encenar uma cultura destroçada por si própria. Nessa proposta barroca do jogo com fragmentos, tem-se, portanto, uma literatura que se insere no âmbito cultural como uma lavoura outra, de sementes amorfas e indefinidas lançadas ao solo aberto, uma lavoura de vertigens.

4.2 Imago Caos

A discussão sobre os deslimites entre natureza e cultura na relação entre os corpos e a terra/casa suscita também a instabilidade ontológica no trabalho textual do romance. Essa é uma questão cara na abordagem de obras designadas como barrocas, sejam elas do Barroco Histórico ou do Neobarroco. Tal reflexão ganhou destaque principalmente a partir do pensamento de Christine Buci-Glucksmann sobre o paradigma visual barroco, pautado sobretudo no trabalho de Benjamin sobre o drama barroco alemão. Nessa linha, sua análise visualiza a desestabilização das formas em um contexto desconexo, motivo por que, como observa Vincenzo Russo, “[...] é a própria Buci-Glucksmann a extrair do *Trauerspiel* benjaminiano a possibilidade de repensar o neobarroco como alegoria do caráter de complexidade e instabilidade ontológica do mundo onde vivemos depois da catástrofe [...]” (RUSSO, 2009, p. 72). Walter Moser retoma a abordagem dessa desestabilização ontológica operada pela abundância de elementos na arte barroca ao associá-la às novas mídias eletrônicas. Para o autor, tal instabilidade seria uma característica marcante de obras contemporâneas, mas observável já no Barroco Histórico por meio de um trabalho que “joga habilmente com a

confusão ontológica (ser/parecer, realidade/ilusão) ao criar um domínio virtual que nada deixa a desejar em relação ao atual em intensidade estética.”²² (MOSER, 2000, p. 41-42).

Como se tem observado, essa desestabilização pelo *surplus* de elementos constitui a proposta textual da obra sob perspectivas variadas. Por essa lógica, parece ser possível estender essa instabilidade ontológica para o traço de indefinição entre natureza e cultura construído através da textualidade movediça. Porém, desde já, importa ressaltar que a observação dessa ontologia em causa não pressupõe uma essência do ser por trás de tal desestabilização. Aliás, é a própria noção de essência o que afigura ser questionado na obra ao colocar em suspensão o lugar do homem entre natureza e cultura. No tocante a essa questão, seria mais profícuo aproximar o olhar sobre o “ser” à lógica do “entre”, conforme trabalhado na noção de rizoma por Deleuze e Guattari: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. [...] A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 37). A observação aqui proposta consiste, então, em visualizar como a construção textual da narrativa opera a dissolução de uma pretensa essência ao articular tensionalmente devires-humanos e devires-natureza sem se fixar em um ou no outro.

Na lavoura discursiva do pai durante os sermões, a instituição de um *nómos* que exorte ao trabalho, ao controle dos desejos, à obediência aos limites etc., remete ao ato de moldar a família pelos desígnios de poder. Por extensão, o trabalho de dar forma à casa remete também à possibilidade de cercá-la dos limites naturais. Ao colocar em cena tais limites e a possibilidade de moldar a família, a narrativa põe em tensão as fórmulas institucionais do *oikos*, exibindo os deslimites com a esfera natural por meio de construções textuais em que os domínios são destituídos de estabilidade. A presença de tais construções é tão abundante que Denise Padilha Lotito (2007), em dissertação de mestrado, arrolou um conjunto de cinquenta e uma expressões metafóricas na obra (seguindo o conceito de metáfora conceitual anteriormente apresentado) que seriam ramificações do tema “homem é natureza”, as quais poderiam ser subdivididas, ainda, em metáforas do tipo “homem é planta” e “homem é animal”. Esse levantamento extenso de expressões, obviamente ainda uma seleção dentro da vasta gama de possibilidades, evidencia o peso desse entrecruzamento ao longo do romance. Vale lembrar, nesse sentido, que a proposição “homem é natureza” não indica o apagamento do primeiro termo frente ao segundo, antes demonstra a interpenetração dos dois polos.

²² joue habilement sur la confusion ontologique (être/paraître, réalité/illusion) tout en créant un virtuel qui n’a rien à envier à l’actuel en intensité esthétique.

Por conseguinte, a narrativa desloca no trabalho de anamorfose textual elementos constituintes da lógica patriarcal, de sorte a contrastar germinações outras que fogem às formas instituídas. Nessa direção, o cogumelo e a flor venenosa são apresentados como germinações que rompem a página das leis ancestrais no retiro de André ao curral: “[...] era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos [...]” (p. 50). No contexto em questão, o cogumelo e a flor venenosa são germinações outras que irrompem em meio ao cultivo da tradição, desvelando a virulência e a possibilidade de transbordamento que subsistem na disciplina das leis. Não por acaso, essa germinação é associada à infirmitude do estrume que, mesmo sugerindo implicitamente a fertilidade da lavoura, o faz por deslocamento na dissolução de formas estabelecidas. Sendo assim, enquanto local de hibernação de André, o caráter informe implícito no curral dobra-se sobre seu corpo como uma forma de entrecruzamento entre o humano e o vegetal. Na estética barroca da narrativa, então, as imagens dos corpos parecem se multiplicar e, simultaneamente, se misturar em apenas um, como uma massa acumulada.

Sob a ótica dessas metamorfoses, o entrelaçamento de devires animais também se entrelaça na urdidura do tecido textual. Já se observou anteriormente a associação paradoxal de Ana às características da serpente e da pomba, o que coloca em trânsito noções de impureza e de pureza pela fragmentação alegórica de imagens religiosas. Essa mutabilidade imagética compreende igualmente a indefinição ontológica de traços animais que recaem sobre características humanas, aspecto visualizado também no momento em que se descreve a preparação da casa velha por André qual fosse um ninho:

[...] voltando impaciente da janela, chutei com violência a palha que eu, no bico, dia a dia, tinha amontoado no meio do quarto, e foi uma ventania de cisco na cabeça, por um instante me perdi naquele redemoinho, contemplando confuso a agitação do meu próprio ninho [...] (p. 97).

Assim como Ana é apresentada pela imagem da ave, o apresto da casa à espera da irmã é construído como a montagem de um ninho, imagem pela qual a narrativa encena uma espécie de rito pulsional, isto é, um ato ritual em que se sobrelevam pulsões instintivas inexpugnáveis.

Essa tensão se desenvolve no sentido de se exibirem textualmente fôrmas culturais que moldam o caráter do homem, mas a que ainda assim subjazem aspectos que fogem ao puramente humano, de modo que os corpos assumem feições híbridas de homem, planta e

animal. Lembrando os dizeres de Agamben, pode-se afirmar que a cultura colocada em questão no romance se situaria no limiar de indiferença com a *physis*, e o homem, por conseguinte, entre o humano e o natural, oscilando entre ambos os mundos sem pertencer a nenhum. Quanto ao traço animalesco, naturalmente não seria uma mesma zoomorfização d'**O cortiço**, de Aluísio Azevedo, ou conforme a visualizada nos miseráveis retirantes de **Vidas secas**, de Graciliano Ramos. Nestas obras, seria mais um esvaziamento da humanidade frente a pressões externas que culminariam na animalização das personagens; em **Lavoura arcaica**, por outro lado, o estatuto humano torna-se inseparável do animal, motivo pelo qual seria observável sobretudo uma lógica de adição pelo “e”, em lugar da subtração da humanidade. Essa dobra entre as esferas, contudo, termina por efetuar uma subtração a ambos os domínios concomitante à soma, visto que, entre os dois espaços, não se está em nenhum ao mesmo tempo.

Por esse olhar, as pulsões corpóreas são figuradas como aspectos naturais inerentes ao homem, deformando traços ontológicos bem delimitados. Ainda observando o entrecruzamento de André com as características da ave, o momento de entrada de Ana na casa velha traz essa feição animalizada como referência ao corpo pulsante: “[...] senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que crista mais sanguínea, que paixão desassombrada, que espasmos pressupostos!” (p. 101). No trecho, a ausência de domínio sobre o corpo, em detrimento das normas do pai, é construída pela mutação do corpo no qual irrompe uma animalidade pulsante ligada aos desejos sexuais. Por esse prisma, o transbordamento da organização textual pela lógica do “e” pode ser visto na passagem anterior pela própria soma de elementos articulados sintaticamente pelo pronome “que”, algo efetivamente presumível em capítulos inteiros sem pontos-finais. Observando esse aspecto, os termos aqui utilizados de excesso, acúmulo, transbordamento, saturação, são todos noções referentes ao rompimento de delimitações precisas de acordo com uma ordem instituída, o que demonstra a desordem em coexistência com a ordem. Ou seja, a narrativa traz à cena o aspecto ideológico patriarcal de uma pretensa determinação clara da organização social e exibe a confusão presente nas bases dessa mesma instituição familiar. Acima de uma crítica específica a determinados pontos ideológicos, então, a desestabilização ontológica em que emerge a natureza pulsante condena o homem à falta de definição de seu lugar no mundo e apresenta uma cultura sujeita ao deslocamento indeterminado de suas bases.

Omar Calabrese relaciona as formas híbridas de homem e animal aos fenômenos culturais que denomina neobarrocos pelo viés da teratologia, quando observa que, bem como em diferentes momentos históricos, essa hibridação seria representativa de uma quebra de

limites humanos. O autor observa sobre esse aspecto que “todos os grandes protótipos de monstro, os da mitologia clássica, como o minotauro ou a esfinge, são ao mesmo tempo maravilhas e princípios enigmáticos.” (CALABRESE, 1988, p. 106). Destituído de caráter especificamente teratológico, mas pela perspectiva de corpos ctônicos, intimamente relacionados à terra, o entrelaçamento das formas no romance também parece se abrir sobre o caráter enigmático de um estatuto ontológico humano. Tal como a esfinge lança a questão sobre o homem, os corpos ctônicos no romance compreendem a interrogação sobre seu lugar, mas agora a esfinge se funde ao humano, e o enigma parte de sua própria constituição física imprecisa. Schøllhammer observa essa carga enigmática relacionada à saturação impenetrável do texto:

O enigmático, a alusão a um segredo que nunca vem à tona mas permanece presente na expressão literal da narrativa, tem a função de promover a falta de um sentido transcendente, explicativo e causal do texto. [...] a dobra enigmática do texto barroco acaba por revelar a operação de dobradura como a impenetrável materialidade concreta do texto, no claro sobre o escuro que se multiplica na proliferação de seu enigma. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 72-73).

Como se pode depreender dessa análise, o enigma em **Lavoura arcaica** não tem o homem como resposta, tal como acontece na pergunta da Esfinge, nem tampouco leva à ideia de um essencialismo subjacente ao saturamento textual. Antes, poder-se-ia dizer que a pergunta levantada pelas aparências esfíngicas construídas na narrativa instaura a potência do movimento, o que mantém a perpetuação das interrogações.

Por esse movimento, desestabilizando os limites entre o mesmo e o diferente, ainda são somadas ao corpo de André feições sagitárias, por meio das quais o valor familiar da fertilidade é associado ao animal, o que a voz narrativa designa como “assédio impertinente dos meus testículos” (p. 107). O híbrido de homem e cavalo é ressurgente ao longo da obra como indicativo da corporeidade extasiada, estando presente nos instantes de recolhimento no curral e na casa velha, na fala exasperada durante a reza de Ana na capela, ou mesmo ao se referir a Lula como um “potro” nos momentos antecedentes à sugestão homoerótica entre André e o irmão. Por essas imagens, a natureza denota uma liberdade enquanto força do diferente a emergir do controle sobre os corpos oprimidos, como se pode notar na seguinte passagem:

[...] retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrinho 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 [...] (p. 110)

Nessas linhas, a referência ao caráter animalesco é expressa de modo evidente pela associação dos “músculos clandestinos” aos elementos físicos sobretudo do cavalo e ao ato de cavalgar. A movência textual observável nesse entrecruzamento apresenta uma *physis* cuja força instintiva pulsante arrebatava o corpo em detrimento da razão postulada pela ideologia patriarcal. Nessa passagem, tal movimento é construído de forma turbulenta na organização dos períodos pelos verbos no gerúndio que, somados repetidamente, trazem a ideia de um acúmulo de ações confusas e desconexas. No cerne da proposta narrativa, a figura sagitária insere-se em toda essa mobilidade também como registro mítico em fragmento, através do qual se põe em evidência não apenas a dubiedade entre racionalidade e irracionalidade, como também o caráter enigmático do homem a oscilar entre formas diferentes.

A indeterminação entre um caráter doméstico e ferino pode se fazer ainda em um nível mais sutil na narrativa, observando-se a própria disposição hierárquica centralizadora da família. Nessa visada, a opressão dos membros familiares por mecanismos despóticos de poder é construída na obra de modo a desvelar a força ferina integrada na própria manutenção da ordem doméstica. Observando de modo relativizado a referência de Agamben ao pensamento de Hobbes, seria possível fazer uma aproximação dessa estrutura familiar ao estado de natureza que se imiscui ao poder soberano, análise que levou o filósofo inglês a propor a conhecida assertiva de que “o homem é o lobo do homem”. Quanto a essa estrutura política, Walter Benjamin observa variadas figurações do soberano no drama barroco em que se destaca sua imagem como criatura, considerando que “isso traduz a convicção de que no governante, a criatura elevada entre todas, o animal pode vir à tona com uma força insuspeitada.” (BENJAMIN, 1984, p. 109). Se relacionada às considerações de Agamben e de Benjamin, a figura castradora e ceifadora do pai compreende igualmente o caráter ferino daquele que sustenta o poder despótico. É por meio de uma violência, no sentido de “violar” os desejos, que ele estrutura e mantém a ordem da instituição familiar. Além de seu feitio austero, rígido e dominador, o aspecto ameaçador do patriarca faz-se patente também quando a voz narrativa declara que ele portava o instrumento castrador do facão durante a conversa com André: “[...] empunhava o mesmo facão com que entrara pouco antes ali na copa [...]” (p. 170). Essa imagem será levada ao extremo quando Iohanna, no momento da “sombria revelação” feita por Pedro, assassina a filha com um golpe de alfanje.

Nesse movimento, seria possível afirmar que a partir da etimologia da palavra “violência” (do latim: *violare*), o romance promove a violação dos discursos instituídos através da encenação das violações várias presentes nas relações sociais: violações dos corpos, dos desejos, das leis, dos lugares hierárquicos etc. Dessa forma, a narrativa constrói

uma rede inescapável de violações, na medida em que a violência surge como parte estruturante da organização social. Conseqüentemente, a instabilidade ontológica visualizada nesse jogo radicaliza a desestruturação das bases do *oikos*, colocando em questão os limites estabelecidos dentro dos moldes das leis. Márcio Seligmann-Silva discorre sobre o papel desestabilizador da intercorrência nas artes de formas corporais humanas e animais em obras da segunda metade do século XX, o que teria como efeito a perda de coordenadas que garantissem unidade ao mundo e o sentimento de despertencimento. Para ele,

Sobretudo na modalidade de arte em que o corpo humano/animal está no centro esse fenômeno é evidente. Nessa arte que quer “redesenhar” o homem, é preciso primeiro apagar os limites dos conceitos e das polaridades que sustentavam a sua identidade: daí advém uma série de ambigüidades típicas dessa modalidade de arte. Para Freud, a “dor, em si e para si, engloba a possibilidade do sentimento de prazer”: em outros termos, pulsão sexual e crueldade sempre andaram juntas desde as nossas “origens”. A “arte do corpo” tenta reinscrever o simbólico: apagar/retraçar os limites entre o homem e a natureza. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 50).

Como preconiza Seligmann-Silva, a desconstrução de fronteiras nessa “arte do corpo” prevê uma proximidade entre as pulsões sexuais e a crueldade, do que se pode depreender um paralelo no romance entre êxtase corporal e destruição, Eros e Tânatos. Notavelmente, a tensão entre manutenção do *status quo* e transgressão pelo incesto é conduzida na trama textual à destruição inevitável das bases familiares, de certo modo como um retorno ao caos e à condição de animalidade após o ato filicida:

[...] era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

Pai!

e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero

Pai!

e de todos os lados, de rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

Pai!

eram balidos estrangulados

Pai! Pai! (p. 191).²³

Nesse denso excerto, a derrocada dos baldrames da família é narrada em meio a um cenário de completa desolação, enquanto emergência do caos ante a violação máxima da ordem. Por essa ótica, a construção textual, composta das vozes dos membros familiares

²³ Procurou-se manter a mesma disposição espacial que o original, a partir das quebras anteriores e posteriores à palavra “Pai”.

associada aos sons emitidos por animais, encena este caráter a se assomar diante da perda do *logos*, como ausência da razão e ausência da palavra. Paradoxalmente, então, a escritura do romance parece se colocar em um limite de tensão entre a possibilidade e a impossibilidade de narrar o acontecimento trágico, uma vez que evidencia uma linguagem através da qual não é possível organizar o mundo, mas ainda assim o exhibe em sua fragmentação no domínio caótico da desordem. É pela ausência desse *logos* pleno e totalizador que a violência paterna explode com toda a sua carga feral, desvelando a carnalidade e a animalidade que subsistem nos discursos de docilidade e de respeito à lei. Nesse limite entre possibilidade e impossibilidade do dizer, a condição da escrita expressa nesse contexto abre ao texto literário o lugar de um trabalho cultural que exhibe as lacunas dessa mesma cultura, de forma que a linguagem é levada a um nível extremo de tensão no cerne de tal instabilidade ontológica. Curioso notar que não obstante a rejeição de Raduan Nassar a possíveis aproximações de sua obra à Poesia Concreta²⁴, esse trecho se vale da distribuição espacial da página na construção do estilhaçamento da cena em questão. Efetivamente, seria delicada uma aproximação a um projeto concretista pelo exemplo aqui observado, bem como se pode afirmar que o trabalho de organização espacial tratado não compreende uma atividade pictórica verbal tal qual o do movimento vanguardista. Todavia, a quebra na continuidade frasal nos momentos anteriores e posteriores à ocorrência da palavra “pai” é utilizada como estratégia na construção textual da fratura do Nome do Pai, em sentido Lacaniano, e, portanto, das leis por ele sustentadas. Trata-se de um trabalho textual sobre o qual Sedlmayer, comentando a questão do Nome do Pai e visualizando a postura *non serviam* de André, afirma que “desmobiliza a continuidade e mostra as lacunas, as supressões em que se apoiavam as palavras da tradição, da cultura, da família.” (SEDLMAYER, 1997, p. 83).

Essa textualidade barroca perpassa, então, pelo trabalho de formatação estética da sociedade e do mundo como caos, sendo este a esfera amorfa de desordem e de ausência das leis que regem o cosmo. Nesse sentido, a narrativa se propõe barrocamente como uma escrita dobrada entre os domínios da ordem e da desordem, do cosmo e do caos, o que implica a quebra de eixos fixos que dariam unidade ao mundo. Por essa razão, a desestabilização ontológica colocada em cena exhibe a ausência de limites entre o mundo pulverizado e o ser humano dobrado sobre a natureza, como se fossem massas sobrepostas confusamente. Portanto, o trânsito das formas ao longo da obra reflete o trabalho paradoxal de enformar o informe sem que este perca sua condição de amorfia, aspecto pelo qual se pode afirmar que o

²⁴ A esse respeito, conferir entrevista concedida aos **Cadernos de literatura brasileira** à página 35.

“verbo” dessa linguagem cria o mundo e o destrói simultaneamente. Assim como há o “retorno” à condição animalesca no episódio de derrocada da família, essa hibridação também se faz presente no momento em que o narrador relata o erigir de “um princípio de mundo” pelo verbo:

[...] meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado [...] (p. 86-87).

O movimento de voragem compreendido nesse instante constrói alegoricamente uma criação outra do mundo, deslocando a cena bíblica do gênesis. Tal deslocamento se coaduna com todo o percurso narrativo de destruição da ordem estabelecida do mundo por meio de sua recriação caótica, de modo que no trecho em questão coincidem os momentos de criação e de estabelecimento do caos. Assim, a criação empreendida por esse “verbo” não se faz na construção de uma ordenação a partir daquilo que estava desordenado, mas resulta na infirmitade do musgo, do charco e do lodo, mantendo o ambiente de ausência de coesão. Com isso, a linguagem em **Lavoura arcaica** adquire potência de criação imiscuída à de pulverização, o que não leva à substituição de uma ordem por outra, mas à imprevisibilidade do movimento constante. Por tudo isso, se o verbo criador é potência do movimento, a tomada da palavra pelo personagem André nessa recriação do mundo não representa na narrativa o fato de se assumir uma soberania, e sim apenas mais um momento dentro da contingência do contexto caótico. Assim, as figuras da criatura e do criador se misturam nesse gesto justamente como desestabilização de lugares e como quebra da soberania maior de Deus a reger o cosmo. Nessa mesma direção, a hibridização do corpo ctônico entre humano e lagarto espelha a ausência de formas definidas desse mundo caos.

Como se tem procurado demonstrar, ao encenar o discurso patriarcal nas relações familiares, a obra coloca em evidência a ideia de sacralidade do corpo, o qual deveria refletir a pretensa pureza das bases da casa e da instituição familiar. Considerando-se o jogo com religiosidades primitivas, seria possível articular esse aspecto com as reflexões de Eliade quando postula que para as sociedades tradicionais a habitação seria considerada o centro do mundo. A casa seria uma *imago mundi*, pois representaria em sua construção uma réplica do cosmo e do mundo, o que a tornaria sagrada a partir do momento em que este é uma criação divina. Consoante tal estrutura, a casa e o corpo também teriam uma relação de espelhamento,

de modo que este deveria incorporar todos os atributos sacralizados nesse modelo. Eliade, pautado nesse pensamento, atribui grande importância a essa organização nas sociedades tradicionais, afirmando que: “a ‘casa’ – visto que é ao mesmo tempo uma *imago mundi* e uma réplica do corpo humano – desempenha um papel considerável nos rituais e nas mitologias.” (ELIADE, 2010, p. 146). Admitindo-se que a construção da narrativa traz essa estrutura na encenação das bases da instituição familiar, seria possível afirmar que, nesse contexto, ela coloca em pauta a ideologia do estabelecimento da ordem por meio da relação de semelhança do corpo e da casa com as leis que regem o cosmo. Analogamente, a ordem imposta no regime ético patriarcal espelharia a passagem ao cosmo como ato divino de dar forma ao caos.

Esse aspecto realiza na trama tensional da obra a desconstrução dessa centralidade do lugar humano no mundo e no cosmos, deslocando os discursos no trânsito de vozes e no entrecruzamento de imagens. O espelhamento entre corpo, casa/terra e mundo/cosmo é construído pela proliferação de imagens no âmbito movediço da família, de modo que se desenvolve um efeito *mise en abyme* no qual o mundo e o homem nunca assumem uma forma definida. Nesse jogo, nota-se a presença da voz autoral a desvelar a desordem que há na ordem, perspectiva pela qual se torna emblemática a fala de André durante o debate com o pai: “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo.” (p. 158). Há na utilização dessa metáfora das sementes também um embate quanto às lavouras possíveis, sendo que a discussão entre pai e filho demonstra o lado obscuro e caótico proveniente da pretensa ordem a ser instituída pelos mecanismos de poder. Entre o caos e o cosmos, esse contínuo dobrar, redobrar e desdobrar envolve importante característica da construção formal da obra, enquanto uma espécie de “ainda não”. Em outros termos, quer se refira ao mundo, ao homem ou às suas leis, essa elaboração sempre está relacionada com aquilo que “ainda não” possui forma plena, através de um movimento que se posterga indefinidamente sem chegar a uma conclusão, como se este demonstrasse propriamente a falta de qualquer coerência essencial. Desse modo, a textualidade reduplica a relação de semelhança entre o corpo, a casa e o mundo, mas agora já não se trata mais de uma *imago mundi* a espelhar o ordenamento cosmogônico, e sim de uma *imago chaos* que reflete a desordem. Como *imago chaos*, então, o corpo/casa, como dupla habitação do sujeito, caracteriza-se pela fragmentação e pela emergência do que foge às limitações preestabelecidas do *nomos* que rege o cosmo.

Por essa ótica, na relação entre corpo e casa, verifica-se que na *imago chaos* se constrói literariamente um olhar outro sobre a desordem corporal, uma vez que são desvelados também os produtos não assimilados pelos processos físicos e, analogamente, pela cultura e

por suas leis. Tem-se nessa imagem um corpo textual sensualizado pela elaboração estética cujo estupor compreende o trabalho (in)formal da escrita. O apelo sensorial suscitado por elementos como as secreções encontradas em meio ao cesto de roupas, bem como o esterco onde germina a flor venenosa, remete também ao aspecto amorfo relacionado à corporeidade, seja por seus produtos físicos ou pelo conjunto desordenado de sensações. Destarte, o traço informe observado em toda a narrativa é perpassado pela questão do abjeto, o que traz ao escopo da reflexão literária excrementos, humores e secreções corporais como matéria de labor estético. Por esses termos, essa textualidade evidencia o caos do corpo ao revelar a abjeção ligada aos processos e às necessidades físicas dos quais as determinações culturais não podem escapar. Logo, são recorrentes em toda a obra passagens em que é possível visualizar tal desordem de modo expresso, como há também momentos em que as impurezas corpóreas são associadas à infestação por animais. Exemplo deste último caso pode ser visto no trecho seguinte, quando André declara ao irmão ser epilético:

era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo; (p. 108)

A perda de controle do corpo subentendida na revelação da epilepsia é encenada textualmente pela quantidade alucinante de animais que infestam o corpo do personagem, fato que o delineia como ruínas decrépitas. Trata-se de uma imagem com forte teor de abjeção, a qual apresenta a superfície da pele, seus odores e fluidos sob a efígie da imundície, encetando a repugnância associada ao personagem e à doença da epilepsia. Além disso, a construção desse traço abjeto construído na narrativa está imbricado com a instabilidade do “eu”, enquanto algo que ainda não recebeu uma forma definitiva e está situado na esfera do caos. Seligmann-Silva, retomando a discussão empreendida por Kristeva sobre o abjeto nas artes, lembra que a autora aproxima o conceito à noção de “sublimidade” devido ao fato de ambos estarem ligados a uma perda de limites que escapa à apreensão. Nesse sentido, o sublime apontaria na arte para um caráter excelso, e o abjeto para o que há de mais repugnante. O abjeto, portanto, contrastaria com a noção de “objeto” na medida em que seria aquilo que não possui uma forma definida, motivo pelo qual o conceito indicaria um “pré-eu”, em termos psicanalíticos. Seligmann-Silva afirma, então, que ele se originaria “[...] de um recalque originário, anterior ao surgimento do eu: o abjeto não é o objeto, é uma espécie de primeiro não-eu, uma negação violenta que instaura o eu; [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39).

Ao encenar a abjeção corporal, a narrativa exhibe o dilaceramento do eu na tensão entre as pulsões recalçadas e as normas impostas no seio da cultura, como se, no contexto de espelhamento da (des)ordem do caos/cosmo, a face biológica humana representasse o caos que insiste pulsante em meio às prescrições culturais. Em confluência com os apontamentos de Seligmann-Silva, a própria construção textual tende à dissolução de limites a tal ponto que o impacto causado pelo amontoado de elementos embota a possibilidade de apreensão de uma unidade, o que leva à repugnância do informe. Verifica-se, dessa forma, uma literatura que se propõe a trazer à cena aquilo que foge ao domínio da cultura, através da escrita alegórica que opera a quebra do lugar humano na sociedade. Por esse olhar, além da denúncia dos mecanismos de poder que geram excluídos, o romance parece demonstrar que todos estão sujeitos às cisões dentro do sistema cultural, mesmo o patriarca despótico, a partir do momento em que a cultura pressupõe a violência que lhe é inerente. Se os corpos individuais são vistos pela lente do caráter da decrepitude, paralelamente seria possível vislumbrar a outra face do corpo social, também abjeto e em ruínas. No que concerne a tal aspecto, talvez se possa afirmar que a fala do personagem André ilustra esse trabalho narrativo ao mencionar a possível reação da família caso Pedro revelasse sua condição de epilético: “[...] e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará [...]” (p. 40). A imagem da “massa amorfa”, assim como a confusa comunhão nos momentos da dança, entre outras passagens, apresenta a desordem do corpo social enquanto algo sem forma definida, levando à ideia da família como uma massa de corpos amontoados, em vez de uma união social estável.

Como efeito, a desestruturadora textualidade barroca desvela o abjeto também na própria estrutura social, lembrando que, conforme a acepção apresentada, a sensação de abjeção não seria causada por uma falta de limpeza. Em vez disso, ela está relacionada com o informe que desestrutura a ordem e as identidades e que “nos atira de volta ao campo caótico e pré-simbólico da Natureza.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39). Por consequência, a desestabilização do caráter humano pelo entrecruzamento com formas vegetais, animais ou pela exaltação biológica dos corpos acarreta a visualização de uma ordem social em angústia e sofrimento. Essa característica da ordem social agonizante conduz ao aspecto trágico do romance, de modo que, concomitantemente ao reconhecimento da transgressão no momento em que Pedro faz a “sombria revelação” ao pai, a família afigura sucumbir à ausência de resposta ao enigma de seu não lugar. Thayse Leal Lima comenta esse traço trágico, afirmando que o romance revela nesse momento “sua intrincada trama de ambiguidades, mas, desta vez,

em um desfecho trágico, em tudo anunciado pelas falhas e contradições existentes nos fundamentos da própria ordem.” (LIMA, 2006, p. 48).

É preciso refletir, contudo, se o traço de tragédia observável na obra permite também o reconhecimento de uma catarse na proposição estética dessa escrita. Dentre as diversas análises que se questionam sobre tal caráter trágico, Gimenes, ao comparar a obra ao **Édipo Rei**, responde a essa indagação apontando para um “sofrer catártico” em sua construção e afirmando que o leitor: “passa por uma experiência emocional que Aristóteles, em relação à tragédia, denominou de purgação ou catarse.” (GIMENES, 2009, p. 100). Também Leyla Perrone-Moisés visualiza um tratamento metafórico de “grave violência” que “provoca um sentimento de ‘terror e piedade’ próximo da catarse aristotélica. A obra toda tem muito de tragédia grega, pelo tema funesto e pelo tom elevado [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65). Efetivamente, a hipótese da proposta estética de uma escrita catártica na obra talvez seja viável, tipo de reflexão alçado mesmo por Kristeva em sua observação sobre o abjeto nas artes. Seria necessário, porém, interrogar se essa possível catarse no romance contempla também a identificação purificadora das emoções, conforme postulado na poética de Aristóteles. A esse respeito, Seligmann-Silva propõe uma outra visão do conceito quando indica a presença da catarse no pensamento de Kristeva sobre a arte: “Talvez ela tenha razão, mas essa catarse não é a mesma teorizada por Aristóteles, mas sim apenas uma versão simplificada da mesma, que vê na arte uma válvula de escape e um balanço compensatório dos recalques cobrados pela cultura.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 56). Talvez se possa aproximar o trabalho empreendido no romance da proposição de Seligmann-Silva tomando de empréstimo a imagem que o autor sugere de que a arte seria de certo modo como o escudo de Perseu, que permite enxergar a feição monstruosa da Medusa sem que o observador se torne pedra. Contudo, é importante relativizar a visualização dessa “versão simplificada” da catarse aristotélica, uma vez que parece delicado apontar um alcance menor do trabalho estético no romance, mesmo porque tal labor se apresenta mais como uma forma de desestruturação que de purificação. Por outro lado, em vez de tentar situá-lo no domínio da leitura, parece que seria mais frutífero observar tal aspecto tendo em mente o lugar da própria escrita de Raduan Nassar. Nesse sentido, embora todo o romance se caracterize pelo tom de desengano e pelo teor provocativo em relação às bases sociais, o exercício da escrita assume o lugar de uma atitude existencial em que o sujeito se posiciona no lugar frágil e efêmero que lhe dá sua possibilidade fugaz de afirmação. Mas essa fugacidade se afirma como um poder operar pelo trabalho da escrita diante da indefinição existencial do homem jogado no mundo e dilacerado no seio de uma cultura fragmentada. Retomando a imagem dos vagalumes apresentada por

Didi-Huberman, talvez se possa afirmar que essa escrita se afigura como o *luciole* cujo tênue brilho contrasta com as mais densas trevas da desesperança, a qual prevalece mesmo diante do obstinado abandono da cena literária por Nassar. Como uma literatura que trabalha com a indeterminação do caráter esfíngico do homem, ela traz o sentimento de agonia proveniente da violência sofrida pela própria cultura, mas proporciona também a possibilidade de encarar ao menos por um instante o enigma indissolúvel de sua existência trágica e não ser consumido por ele.

4.3 Volutas

Pela perspectiva da tentativa de reconstrução de um passado indeterminado, a temporalidade na construção da narrativa revela-se como um dos elementos mais representativos quanto ao caráter enigmático da obra. A narrativa desenvolve-se, nesse sentido, em um tempo impreciso e lacunar, sem referências a datas específicas e praticamente sem menções à passagem de períodos bem definidos, de forma que ela é perpassada por uma tonalidade mítica atemporal. Relacionando essa questão à reflexão acerca do universo primitivo do romance, Josef observa a presença do *mythos* na obra, com base no pensamento de Eliade, como uma narração que, “por remeter às origens, é atemporal, sem designação espacial e fadada à repetição daquele modelo primordial.” (JOSEF, 1992, p. 2). Pela sua grande expressividade, o caráter dessa temporalidade tem sido abordado em diferentes momentos pela crítica, principalmente a partir da imprecisão relacionada aos ciclos naturais. Em seu ensaio “Da cólera ao silêncio”, Leyla Perrone-Moisés já aponta a circularidade do tempo ligada ao cultivo e aos processos da natureza. Contudo, a ensaísta coloca esse traço cíclico em tensão com uma linearidade temporal no episódio do retorno de André, afirmando que, com o desfecho trágico “o tempo deixou de ser cíclico, tornou-se linear e irrecuperável.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65). Observando-se tais apontamentos, importa ressaltar que essa construção textual coloca em jogo é uma tensão entre mito e história, a qual conduz à visualização de uma estruturação temporal fragmentária. Por esse raciocínio, deve-se ressaltar que Eliade, ao opor o tempo mítico circular ao tempo histórico, remete ao conceito tradicional de história enquanto um *continuum* linear, ao qual Perrone-Moisés alude no momento em que se refere à linearidade e irreversibilidade instauradas com o acontecimento trágico. Por outro lado, talvez seja possível aproximar essa temporalidade tensional da visão fragmentária da história proposta por Benjamin, pela qual o tempo histórico perde a sua linearidade e, por essa

razão, pode incluir o próprio tempo mítico, deslocando-o. Desse modo, na dobra entre mito e história, a circularidade poderia ser visualizada como mais uma entre os movimentos temporais díspares que compõem os estilhaços da história fragmentária construída no romance.

Pelo olhar penumbroso do narrador, a reconstrução fragmentária da memória contempla um encadeamento temporal lacunar, por meio do qual o ordenamento discursivo circula entre diferentes momentos de forma esparsa e desconexa. Logo, tal trabalho desvia-se da possibilidade de cravar um eixo central a partir do qual se desencadeie uma sucessão cronológica clara, lançando, em vez disso, as reminiscências da família em um confuso turbilhão. Desse modo, a estruturação barroca fragmentária trabalha com uma experiência temporal em que o tempo se move em distintas direções. Por essa ótica, em consonância com os apontamentos anteriores, a indeterminação atemporal da narrativa é construída pela imbricação das relações do *oikos* com os ciclos naturais, como se a instituição se situasse fora do tempo histórico. Assim, a imagem circular dos trabalhos campesinos mencionada pela voz narrativa em “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra) [...]” (p. 181) faz referência também à visão do tempo pregada nos sermões do pai como estruturadora dos valores do amor e do trabalho. Contudo, no entrelaçamento textual essa circularidade não exclui a possibilidade de vislumbrar a construção de um tempo histórico como o referido por Benjamin, inserindo-se tensionalmente entre os diversos estilhaços de suas ruínas. Sem tratar de registros históricos específicos, a obra joga com o caráter corpuscular dos estilhaços culturais trazidos à cena na construção de sua temporalidade, exibindo uma história lacunar.

Observando-se as diferentes temporalidades que se sobrepõem na organização textual, o discurso paterno atribui uma significação sagrada ao tempo, enquanto elemento necessário à maturação dos alimentos e da família, motivo por que ocupa espaço substancial em sua prédica ao longo de todo o capítulo 9. Na medida em que o trabalho do cultivo reproduz a imagem da família pelo discurso patriarcal colocado em cena na narrativa, tal instituição se encontra, nessa ótica, igualmente inserida na circularidade dos processos de plantio, germinação, maturação e colheita, pela perpetuação dos costumes e valores basilares. Por essa perspectiva, a manutenção da tradição ancestral é afigurada nos sermões enquanto uma espécie de repetição atemporal da ordem estabelecida, assim como o cultivo se renova incessantemente com os ciclos naturais. Não por acaso, a efígie austera do pai é associada à ideia do tempo, quando o narrador prenuncia o seu sermão: “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta da mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo [...]” (p. 51). Nessa imagem paterna, corroborada pelo círculo da mesa, já se antecipa o discurso patriarcal de exaltação ao

equilíbrio mantenedor da ordem, o qual prevê a conservação harmônica da sabedoria ancestral tratada como uma lavoura milenar. Por essa razão, ao assimilar as palavras do pai ao pêndulo, o pretense domínio sobre o *logos* parece ser associado a uma eloquência da ponderação, de sorte que, marcada pelo ritmo compassado do relógio, a fala do patriarca espelharia a exortação à fruição religiosa do tempo. No orquestramento das vozes e ritmos que constituem o texto, o sermão do pai seria, então, uma oratória de elogio à sabedoria da fruição do tempo. Por essas palavras, tal oratória se constituiria pretensamente da perfeita disciplina do pêndulo a marcar o rígido andamento das palavras, embora a narrativa desvele os seus descompassos.

Tomando-se o tempo como elemento sacralizado nas relações familiares, a prédica paterna permite vislumbrar a relação na narrativa da instituição familiar com a dimensão imutável do eterno retorno, enquanto movimento temporal que se repete pendularmente. Trata-se de uma estrutura que se insere no trabalho de fragmentação textual, assumindo diferentes feições no jogo tensional da narrativa e colocando em pauta a (im)possibilidade de reflexão existencial e ontológica humana. Ao encenar a ideologia patriarcal do *oikos*, o aspecto sagrado do tempo é construído como fluxo em regeneração contínua, que, aos olhos do pai, tornaria inalterável a ordem estabelecida. Logo, retomando o exemplo da lavoura, embora seja um agente transformador necessário para a germinação e maturação do cultivo, o transcorrer cíclico acarretaria sempre a repetição desse processo. Observando-se esses elementos no jogo textual, sem perder de vista o caráter de *imago mundi* da família colocado em tensão na narrativa, a estruturação temporal do eterno retorno adquire importante função, como aspecto que conduz a uma relação especular entre essa instituição social e o movimento de reestabelecimento constante do cosmo. Mais que um posicionamento cronológico da família, ao trazer à cena esse eterno retorno, a narrativa coloca em jogo a fundação ontológica no seio dessa dimensão mítica. Quanto a isso, Mircea Eliade analisa a forma como diversas sociedades arcaicas relacionavam-se com essa estrutura circular, ao observarem o trajeto do sol, dos ciclos lunares, das estações, o que levaria à concepção sagrada e a-histórica do tempo. Portanto, para ele:

Esse eterno retorno revela uma ontologia não contaminada pelo tempo e pela transformação. Do mesmo modo como faziam os gregos, em sua mitologia do eterno retorno, procurando satisfazer sua sede metafísica pelo “ôntico” e o estático [...] também faziam os primitivos, conferindo ao tempo uma direção cíclica, anulando assim sua irreversibilidade. Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante. (ELIADE, 1992, p. 87).

Com base nesse pensamento, é possível dizer que o eterno retorno vislumbrado na perspectiva da ideologia paterna implica um traço ontológico imutável, no qual o indivíduo se

constitui no cosmo e no ambiente familiar, fazendo destes a sua imagem. Então, pela encenação das relações do *oikos*, o romance coloca em tensão o estatuto social do ser humano e a crença na ocupação de um lugar privilegiado no mundo a partir do momento em que se destacaria da natureza e do caos. Por extensão, ao se evidenciar tal questão, é a própria atemporalidade da essência humana que é posta em questão no trânsito textual.

Nessa direção, a dimensão do eterno retorno inserida no domínio familiar encontra-se imbricada também com a manutenção dos discursos de poder, o que termina por desvelar a outra face da relação com essa temporalidade, trazendo à tona uma longa discussão quanto à relação entre o homem e o tempo. Antes de mais, vale lembrar que, anteriormente às reflexões de Eliade, Nietzsche já abordava a questão do eterno retorno em 1881²⁵, embora os dois autores não se refiram especificamente ao mesmo assunto em suas proposições, conforme comenta o historiador das religiões no prefácio de sua obra **Mito do eterno retorno**. De qualquer modo, resta o fato de que ambos refletem sobre a circularidade temporal, sendo que, se para o primeiro há a possibilidade de enxergar esse movimento sob um sentido positivo, para o segundo tal dinâmica possui uma conotação abissal.

Visualizada na construção do romance, essa antiga discussão sobre o tempo circular, que poderia remontar a passados imemoriais, termina por envolver a instituição familiar e suas relações de poder na ampla interrogação da angústia existencial humana. Por esses termos, a encenação textual desvela a outra face desse retorno instaurado nas bases da família, exibindo o abismo vertiginoso a que essa repetição *ad eternum* conduz. Em sua construção fragmentária, então, a textualidade promove a dobra de movimentos diferentes na dispersão temporal, de modo a desvelar o sentido caótico desse retorno. Assim, paralelamente ao sentido positivo atribuído nos sermões a essa temporalidade mítica, observa-se também a angústia do sujeito envolvido nessa circularidade. Essa tensão pode ser visualizada na discussão entre André e o pai, no momento em que o filho propõe outra versão à tão repetida “Parábola do faminto”:

– Eu também tenho uma história pra contar, pai, é também a história de um faminto que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar a sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só podia odiar o mundo. (p. 157-158).

²⁵ Trata-se do aforismo 341 de sua obra **Gaia Ciência**. Embora Nietzsche já antecipe seu pensamento quanto ao tempo circular em obras anteriores, a referência ao eterno retorno se torna expressa apenas nesse aforismo, quando se propõe a imaginar o diálogo com um gênio para o qual todos os acontecimentos já se repetiram um sem número de vezes e ainda irão se repetir indefinidamente.

Essa fala de André aparece como uma resposta à exortação à paciência realizada pela voz paterna, questionando os possíveis benefícios que poderiam ser alcançados com a docilidade frente à passagem do tempo. Dessa forma, a manutenção do *status quo* familiar pelo eterno retorno traz também a perspectiva daquele que se vê preso ao sofrimento dentro dessa estrutura, não tendo a sua fome saciada com a virtude da resignação. No cerne desse jogo textual, a imagem do faminto dobrado sobre si mesmo coloca em cena a figura mítica do Ouroboros, cuja simbologia remete ao círculo do retorno perpétuo. No entanto, ao retomar essa referência mitológica, a construção em pauta enfatiza a autoconsumação da serpente que devora sua própria cauda, em vez do sentido de autofecundação costumeiramente atribuído a essa figura. Assim, é pelo aspecto da autofagia e conseqüente mutilação do próprio corpo que esse animal mítico é apresentado, ou seja, exhibe-se o redobrar do tempo sobre si mesmo como perpetuação da dor daqueles que são devorados nesse transcorrer cronológico.

Portanto, a inserção familiar na dimensão temporal do eterno retorno adquire na narrativa uma carga ambígua, em que se torna algo fundamental para a manutenção dessa instituição social, mas também é aquilo que a consome indeterminadamente. Por essa via, o espelhamento cosmogônico do *oikos* põe em jogo uma fundação ontológica que se dissolve ao mesmo tempo em que se constitui, desmanchando a ideia de perenidade na constituição de uma essência. Essa estruturação temporal, então, participa da construção da instabilidade ontológica observada na narrativa, em que o homem é, paradoxalmente, *imago mundi* e *imago chaos*. Nesse sentido, tem-se uma proposta textual fragmentária que redobra pontos inconciliáveis, colocando em xeque a confiança na estabilidade do círculo presente no discurso patriarcal, ao exibi-lo pela perspectiva abissal dentro da qual se perdem pontos de orientação seguros. Teixeira se manifesta sobre a condição da família perdida nessa circularidade, quando propõe a imagem de um labirinto cujo movimento é o de “uma estrutura circular atípica, afinal, a passagem pelo mesmo ponto (esperável em uma trajetória circular) não significa um enfadonho ‘dar voltas sem sair do lugar’, e sim ‘uma experimentação em espiral’”. (TEIXEIRA, 2002, p. 45). Levando em consideração a proposição da autora, pode-se afirmar que o eterno retorno, enquanto caos, coloca em jogo a questão da volta como “mesmo” e como “diferente”, uma vez que a trajetória nos diferentes pontos da espiral implica a dessemelhança de sua estrutura. Esse apontamento se aproxima do pensamento de Morin, no sentido de que em seu conceito de recursividade a ideia de circularidade não anula a complexidade e imprevisibilidade do circuito, antes leva à reduplicação vertiginosa do processo em que início, meio e fim se misturam. A esse respeito, torna-se viável também

associar o aspecto cíclico do romance às ideias de Deleuze, quando este trata o eterno retorno como caos, relacionando-o à noção de simulacro:

O segredo do eterno retorno é que não exprime de forma nenhuma uma ordem que se opõe ao caos e que o submete. Ao contrário, ele não é nada além do que o caos, potência de afirmar o caos. [...] É que, entre o eterno retorno e o simulacro, há um laço tão profundo, que um não pode ser compreendido senão pelo outro. O que retorna são as séries divergentes enquanto divergentes, isto é, cada qual enquanto desloca sua diferença com todas as outras e todas enquanto complicam sua diferença no caos sem começo nem fim. O círculo do eterno retorno é um círculo sempre excêntrico para um centro sempre descentrado. (DELEUZE, 2000, p. 269-270).

Nessa linha, a proposta textual da obra contempla a experiência de uma temporalidade dobrada sobre si mesma, mas que não se estrutura pela pura repetição do mesmo. Exibindo pela ótica patriarcal uma “simulação de semelhança e de identidade”, nos termos do próprio Deleuze, ela desvela a diferença que há na semelhança e a imprevisibilidade que há na repetição do tempo. A partir da aproximação entre o eterno retorno e o simulacro, os diversos espelhamentos que compõem a construção textual podem ser vistos sob esse panorama, visto que a semelhança de seus reflexos é construída sempre de modo distorcido. Dessa maneira, a distorção e anamorfose nas relações entre mundo, casa e corpo se faz pela via do simulacro, desconstruindo a imagem de centralidade do homem no cosmos a que poderia remeter o mito. É esse também o caráter discursivo do romance, cujo jogo com outros textos os apresenta como simulacro, em um movimento por meio do qual “tudo volta, mas como paródia.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65). Independente da classificação no gênero paródia, tal jogo apresenta os diferentes textos pela diferença que há na semelhança, de modo que são vistos por uma discursividade recursiva na qual não há posições fixas. Nessa construção textual barroca, então, tal traço estético pode ser visto enquanto uma potência virtual que ressurgem em um novo contexto como diferente/semelhante em relação ao que se denomina Barroco Histórico. Enfim, ao se jogar com esse trânsito textual, a narrativa construída barroicamente parece demonstrar que tudo é simulacro, o que seria, por isso, característica indissociável e necessária do labor literário.

Não obstante a emergência do diferente nesses traços, permanece evidente a proposta da obra de “lidar com” a sensação do eterno retorno como prisão. No caráter alegórico da escrita, é um embate entre a possibilidade e a impossibilidade de ter controle sobre o transcorrer temporal que se manifesta na fala de André, quando, afirmando-se arrastado pela correnteza das águas, ele declara: “[...] mas eu me permitia uma e outra vez sair frivolamente desse meu sono e me perguntar para onde estou sendo levado um dia?” (p. 71). Na metáfora

do tempo como transcorrer das águas, o fato de abandonar a corrente representa o questionamento quanto ao destino e a possibilidade de sair da posição passiva frente ao fluxo de incerta direção. Nesse mesmo sentido, visto que a circularidade temporal é construída também como prisão, a própria noção de paciência propagada pela voz paterna, cuja raiz etimológica denota passividade, termina por remeter à impotência à qual está sujeito o homem. Por esse raciocínio, a tensão entre a paciência pregada pelo pai e o contraponto da impaciência afirmada pelo filho constitui um jogo textual em que seus discursos se distanciam nos choques de poder, mas ainda assim se aproximam na passividade de suas condições. Nesse caso, a escrita parece afigurar-se como uma (im)possibilidade do lidar com tal passividade, assumindo, assim, o lugar fugaz de um “poder operar” sobre essa condição.

Nesse trabalho, o desenho dessas volutas textuais é construído de diversos modos ao longo da obra, reiterando repetidamente a questão do retorno dentro do tempo fragmentado. Além da construção de várias imagens e da própria organização dos capítulos, cujas cenas se entrecortam e retornam posteriormente em um mesmo ponto, um representativo exemplo dessa estruturação narrativa são as passagens da dança familiar. A dança visualizada pela primeira vez no capítulo cinco se repete praticamente *ipsis litteris* no capítulo vinte e nove, com algumas modificações relativas ao tempo verbal e ao acréscimo de acontecimentos que culminam no desvario e na morte de Ana. Em confluência com a imagem da roda de homens e mulheres, essa estruturação corrobora a circularidade textual distorcida por meio do qual se exhibe o aprisionamento da instituição familiar no movimento em que esta consome a si mesma. Daí que, no jogo de simulacros presentes em sua construção, a narrativa revela-se sob a forma de Ouroboros no exercício de voragem textual e de voragem das ideologias fixas, o que leva também à autovoragem de seu lugar como literatura.

Nesse contexto, seguindo um questionamento que parece ser lançado pela própria obra, seria possível afirmar que a imagem do círculo remete também à questão do destino? Seria a estruturação circular do romance também uma forma dessa escrita lidar com a visão de um destino trágico do ser humano? Retomando a imagem da mesa da família, a disposição hierárquica dos membros poderia remeter à perpetuação da instituição com base nos preceitos da sabedoria ancestral. Contudo, se observado o arranjo em que se inserem o avô, o pai e Pedro, tal imagem desvela nessa instituição também as contínuas sucessões na tomada dos lugares de poder, por meio de um ciclo que se faz diferente a cada novo momento. Interessante observar que a figura do avô é uma das mais enigmáticas no romance devido à sua feição espectral, como se pode observar na seguinte passagem: “[...] era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas suas cavidades

fundas, ocas e sombrias, nada, Pedro, nada naquele talo de osso brilhava além do seu terrível e oriental anzol de ouro [...]” (p. 45). Nessa descrição, a ausência dos olhos somada ao vulto descarnado e cadavérico caracterizam o avô por uma aparência fantasmagórica, o que atribui ao personagem um traço misterioso e impreciso. Por esses aspectos, pode-se afirmar que a sua imagem encontra-se intimamente ligada à caracterização da casa velha como ruína, considerando-se, inclusive, que a voz narrativa menciona o fato de que sua morte “[...] quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a casa nova [...]” (p. 155). Em confluência com a lógica do retorno temporal, a caracterização do avô também reproduz o movimento textual cíclico, de modo que, no contexto de mudança, sua imagem aponta para a sua decrepitude e para a conseqüente sucessão de poder assim como a casa velha é substituída pela casa nova. Mesmo que se afirme a sua permanência na ponta da mesa oposta à do pai ainda após sua morte, trata-se de uma presença que, pela corrosão da casa velha e do corpo descarnado, é construída como ruína. Todo esse movimento é perpassado pela ideia do “Maktub” proferido pelo avô, palavra descrita pelo narrador como “[...] um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai [...]” (p. 89).

Visualizando esses traços, caberia questionar qual seria o caráter desse destino proferido pelo avô e reapropriado por André. Sobre tal aspecto, cabe destacar que a questão do destino se anuncia em diferentes momentos da obra, motivo pelo qual parece ser possível afirmar que ele está presente em todo o desenvolvimento do episódio do incesto, o que, na verdade, repete a condição cultural humana. Assim, no momento posterior à entrada de Ana na casa velha no qual ela se encontra inerte na palha como se não tivesse vida, a voz narrativa apropria-se das palavras do avô declarando que “estava escrito”, mencionando ainda: “[...] fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte;” (p. 101). Nesse instante, a metaforização da entrada da irmã como o momento em que André puxava a linha da armadilha de captura das pombas permite a aproximação desse ato ao discurso do pai pela observação dos deslocamentos textuais. De tal modo, além da imagem do ato de André como preparação do ninho, soma-se a figuração da espera por Ana como o ato de se armar uma arapuca, o que exigiria de André a paciência pregada pelo pai. Nessa comparação, a espera pelo instante exato de captura das pombas seria uma empreitada de engenho para a qual: “[...] existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi essa uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois) [...]” (p. 95). Contudo, cabe ressaltar que nesse contexto não se trata de atribuir à irmã o lugar puramente passivo da presa capturada pelo macho caçador, mas de visualizar o jogo textual que põe em questão a condição de passividade frente ao destino.

Como se tem tentado demonstrar, a fragmentação temporal da narrativa joga com uma experiencição do tempo que se move simultaneamente em diferentes direções, de modo a se caracterizar pela multiplicidade tensional nesse estilhaçamento lacunar. Seria, assim, o “maktub” a força de um destino que se insinua nessa multiplicidade temporal como um modo de encarar a angústia existencial humana? Por outro lado, a própria condição do destino não anularia uma multiplicidade temporal em nome de um caminho já traçado? Entre a possibilidade de construir armadilhas ou de cair nelas, talvez o que a narrativa evidencie seja a (im)possibilidade de se jogar com um destino cuja força se afigura esmagadora. Assim como as diversas armadilhas textuais construídas ao longo da obra, o tempo se constitui de ardis aos quais o homem está exposto no transcorrer do labirinto de sua existência, de modo que a escrita parece assumir o lugar fugaz de uma reflexão sobre a condição de (im)passividade humana. Por esse jogo, então, a obra acena para um gesto de fuga à passividade do homem diante de sua existência, ao mesmo tempo em que questiona o poder racional daquele que julga manejar plenamente o tempo. Esse aspecto é observável no momento quando, após o incesto, André acorda de um “sono ligeiro” e não mais encontra a irmã a seu lado, descobrindo que ele próprio havia caído em uma cilada: “[...] mas que frivolidade a minha, alguém mais forte do que eu é que puxava a linha e, menino esperto e sagaz, eu tinha caído na propalada armadilha do destino [...]” (p. 114). Assim, seria possível lançar um outro questionamento: a partir do momento em que a narrativa expõe uma condição de impotência humana, essa exposição não se abre, por si própria, como uma potência de afirmação sobre o homem e sobre o mundo?

Nesse sentido, seria importante ressaltar que, no conjunto dessas imagens, a proposta textual constitui-se de um caráter marcadamente teatral, de forma tal que apresenta o aspecto representativo das relações familiares como o grande arranjo de um teatro arquitetado pelo tempo. Seguindo a característica própria do jogo, o que interessa nessa peça não é propriamente o seu final, o destino, mas o seu desenvolvimento, a sua montagem, as armadilhas e encenações. Por mais que no arranjo desse teatro o destino já se enseje logo de início, é como um jogo no qual o homem é inserido que suas encenações se desenvolvem. Dessa forma, a despeito de a narrativa trazer a questão do destino em nível de enredo, o que a construção textual parece privilegiar é o caráter de jogo e o aspecto processual de seu desenrolar. Nessa perspectiva, a referência a esse caráter pantomímico do tempo, que se faz presente em toda a obra, ganha destaque no instante em que André encontra a irmã a rezar na capela:

[...] que encenações as do destino usando o tempo (confundia-se com ele!), revestindo-o de cálculo e de indústria, não ia direto ao desfecho: antes de puxar a linha, acendia velas, punha Ana de joelhos e, generoso e liberal lá na capela, deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo; (p. 116-117).

Além do forte teor dramático presente em toda a passagem da capela, esse trecho torna expresso o jogo teatral da narrativa em que se inserem os irmãos, fato que exhibe o ludismo nessa construção cênica. Pelo caráter alegórico do romance, para além de se trazer os irmãos ou a família ao palco, é o mundo que se torna teatro nessa proposta textual, restando ao homem o papel de ator em suas relações sociais. Nessa ótica, o trabalho narrativo aproxima-se da tópica barroca do *theatrum mundi*, noção para a qual não se trata somente de expor o mundo no teatro ou teatralmente, mas de exibi-lo como teatro em que as relações sociais com suas instituições, seus parâmetros morais, políticos, econômicos etc. são concebidos como encenações.

Affonso Ávila, em análise ao **Grande teatro do mundo**, de Calderón, afirma que não há para a sociedade “outra alternativa que assumir os papéis de uma encenação constante e feérica, encenação que transbordará da correalidade representativa para constituir-se na própria pungência da realidade.” (ÁVILA, 1971, p. 37). Associando essa tônica ao romance, pode-se afirmar que a narrativa exhibe o mundo como teatro onde se representa a tragédia da existência humana, uma tragédia construída pelas próprias encenações sociais. Portanto, embora sejam elementos que regem o conjunto dessa teatralidade, na textualidade o tempo e o destino não são fatores extrínsecos à sociedade, pelo contrário são noções resultantes de sua própria experiência cultural que se constitui processualmente. Ademais, tem-se nessa representatividade trágica da existência humana a visão de um transcorrer temporal imbricado com a própria condição cultural que cria armadilhas para si mesma, constituindo-se, pela imagem do Ouroboros, como um corpo social que devora a si próprio.

Observando a ambiguidade do caráter ao mesmo tempo divino e humano com que se constrói o tempo, pela perspectiva das relações de poder, não seria exagero afirmar que a figura do pai incorpora a imagem mitológica de Chronos. Além de sua forte relação com a marcação do tempo, a imagem do pai segurando o facão remete à conhecida descrição de Chronos como figura que empunhava uma foice com a qual castrara o próprio pai. Tal é uma representação recorrente em diversos autores e artistas plásticos ao longo da história, estando presente já na **Teogonia** de Hesíodo: “Da tocaia o filho alcançou com a mão/esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice/longa e dentada. E do pai o pênis ceifou e lançou-o a esmo com ímpeto para trás [...]” (HESÍODO, 2007, p. 111). Pela questão das sucessões de poder, seria possível afirmar que tal imagem paterna aponta para circularidade do filho que depõe ao

pai, mas posteriormente é deposto por seus próprios filhos, visto que na tradição grega Chronos tem seu lugar tomado por Zeus. A esse respeito, vale lembrar que a crítica em muitos momentos tem refletido sobre possíveis projetos de André assassinar o pai e tomar-lhe o lugar como chefe da família. Tal apontamento torna-se taxativo em Josef, autora para a qual, seguindo a lógica do Totem e Tabu freudiano, “após o regresso, na ‘Segunda parte’, o pai toma conhecimento do incesto e mata Ana, os irmãos se rebelam e há o assassinato do pai.” (JOSEF, 1992, p. 1). Schøllhammer (2007, p. 72) responde a essa assertiva afirmando que não haveria elementos textuais suficientes para sustentar a colocação posta de modo tão cabal. Com efeito, faltam elementos para levar a cabo tal proposição, e talvez não seja o mais interessante a especulação quanto ao enredo. O que importa notar, todavia, é que os trabalhos de reescrita operados em **Lavoura arcaica** constroem a imagem de uma cultura e de uma sociedade que tragam a si mesmas repetidamente devido à sua própria condição. Assim como Chronos devora seus filhos, o pai/tempo no romance devora sua prole pelas determinações de poder e pelas próprias bases da ordem estabelecida, mas ele também é consumido nesse ciclo. Nesse caso, contudo, se há uma exposição de uma constituição social fadada a consumir a si própria, a textualidade talvez deixe vislumbrar um gesto outro diante dessa condição humana, ao operar a dissolução das fórmulas sociais instituídas.

A arquitetura da “geometria barroca do destino”, então, compreende o jogo com o movimento de entrelace das diversas direções simultâneas do tempo. Na construção textual do romance, a copresença paradoxal das dimensões do eterno retorno e do destino compreende a estruturação tensional da temporalidade fragmentária, a qual conduz à visualização de um homem sem um eixo de orientação bem definido. Ismail Xavier observa o caráter trágico da narrativa, afirmando que ela compõe “o que uma expressão do narrador do livro enuncia como a “geometria barroca do destino’ (barroca porque impressa na constelação de gestos e afetos contraditórios).” (XAVIER, 2011, p. 20). No sentido abissal do destino que se faz um novo início recursivamente, pode-se somar a essa constelação de contradições o movimento, próprio do labirinto, de entrecruzar e de redobrar direções. Talvez seja algo próximo a essa imagem o que se enuncia na abertura do capítulo 29:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo dos outros canais para com eles construir a razão mística da história [...] (p. 182).

A despeito da ideia de continuidade contida na imagem do rio, nesses movimentos, a fragmentação da temporalidade, cujos estilhaços seguem diferentes sentidos, constitui o trabalho impreciso de rememoração da narrativa. É nessa direção que, a despeito das referências à temporalidade não histórica em que se insere a família, pode-se visualizar de modo mais evidente a presença do tempo histórico em sua construção textual. Obviamente, esse trabalho está longe de trazer à cena fatos ou momentos históricos específicos, ou mesmo de trabalhar com o registro da história escrita com “H” maiúsculo, a qual indicaria o curso linear do desenvolvimento temporal rumo ao progresso. Em vez disso, a estruturação presente no romance parece remeter a algo mais próximo da explosão do *continuum* da história referido por Benjamin que conduziria à sua visualização como ruína. Como aponta o filósofo alemão sobre a história na alegoria, ela representaria o rompimento da plenitude perene do tempo divino com a consequente perda do sentido de totalidade, de modo que isso acarretaria também a ausência da centralidade do homem no mundo eternamente efêmero. Comentando as ideias de Benjamin, Deleuze faz essa leitura da relação entre a alegoria e a natureza, quando observa que “a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem centro.” (DELEUZE, 2007, p. 209). Pela via do descentramento e da fragmentação, o romance lança um olhar sobre a história humana, observando o estilhaçamento constitutivo da sociedade e da cultura. Com isso, a imagem das quinquilharias mundanas guardadas na caixa ou dos objetos retirados do fosso da memória mimetiza a visão de uma história que, como ruínas, só pode ser vislumbrada pelos fragmentos sobrepostos sem uma ordem precisa. Desse modo, colocando em cena diferentes constructos socioculturais como textos canonizados, mitos, ritos etc., é possível dizer que a obra realiza também um trabalho lacunar de rememoração e de reescrita da própria cultura. Como tal, esse é um labor cuja voragem não se contenta em expor as fórmulas e moldes da sociedade, mas os dissolve e desvela os caminhos dispersivos dessa história turbulenta. A devorar as próprias vísceras, **Lavoura arcaica** se propõe como uma literatura de vertigens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como ler uma vertigem? Pode parecer curioso introduzir estas considerações finais com a mesma pergunta com que se inicia a presente pesquisa. Contudo, a perpetuação desta questão parece ser motivada pela própria construção do romance, como uma interrogação cujos ecos se reduplicam indefinidamente. A observar os traços barrocos dessa escrita, verifica-se uma estruturação densa que não se abre a respostas fixas, mas multiplica de modo impenetrável os enigmas a cada novo passo no labirinto de sua textualidade.

Por essa razão, pode-se dizer que a adoção do barroco como operador de leitura abriu um rico campo de possibilidades para o desenvolvimento desta pesquisa. Evitando uniformizações sócio-históricas, o barroco na obra em estudo foi visualizado por uma dupla perspectiva: enquanto uma forma de agenciamento textual e como uma lente de leitura na análise de seus aspectos formais. Assim, tem-se um enfoque que, deslocando o conceito do campo da historiografia literária, procura observar a obra em sua peculiaridade a partir das constelações analíticas oferecidas pela noção de barroco. Com isso, procura-se fugir ao risco de considerar a mera transposição do Barroco Histórico para o século XX, ou o enquadramento do romance na pretensa uniformidade de um barroquismo latino-americano.

Nessa direção, intentou-se demonstrar que a narrativa é perpassada por uma passionalidade que coloca em questão a soberania do sujeito sobre a linguagem e, por extensão, sobre o mundo. Destarte, o trabalho textual da obra se situa de forma instável entre o poder operar e o poder tornar-se no/pelo devir da linguagem, de forma que é pela via do jogo com o acaso que tal labor parece se afirmar. O barroco, dessa maneira, além de uma forma de agenciamento textual, aparece também entranhando à própria condição da escrita que se abre ao sujeito como vertigem. Na linha desse raciocínio, a relação triádica casa/corpo/texto conflui de modo significativo com a construção barroca da narrativa, uma vez que, por meio das diversas dobras construídas nessa textualidade, as fórmulas sociais são dissolvidas, retirando a fixidez dos lugares possíveis. Logo, no cerne da construção barroca, as tensões sociais encenadas na narrativa adquirem os contornos de uma reflexão existencial, em que o homem, sem uma direção fixa de orientação, encontra-se dilacerado. Então, a corporeidade se evidencia como marca inerente à linguagem, motivo por que essa textualidade potencializa o trato estético com um estar no mundo do qual o corpo não se exclui.

Nessa ótica, a dissolução da certeza dos discursos patriarcais operada pela fragmentação textual conduz a um estilhaçamento social mais amplo, em que são alquebradas as plenitudes religiosas, o respeito incondicional à tradição, a confiança na razão e,

consequentemente, no conhecimento humano. Todo esse trânsito textual, como se tentou demonstrar, parece colocar em questão a própria instituição literária, uma vez que esta, no romance em estudo, não poderia se afirmar sob a posição estável da tradição ou de paradigmas preestabelecidos. Em vez disso, situando-se também no domínio das ruínas, o seu discurso se abre aos caminhos múltiplos e indefinidos do labirinto. Por esses termos, **Lavoura arcaica** põe sempre em questão o lugar da própria literatura, no paradoxo indissolúvel da tênue possibilidade de dizer por uma linguagem movediça sobre a qual parece não haver controle. A obra, por conseguinte, destoa expressivamente da série literária de teor realista em voga na década de 1970, ou dos movimentos barrocos para os quais a literatura seria um modo de afirmação do traço cultural híbrido latino-americano. No caso do romance de Raduan Nassar, a escrita barroca se insinua como movimento situado inevitavelmente no limite da (im)possibilidade do dizer, como um barroco desenraizado ou de raízes rizomáticas. Assim, os inúmeros textos bíblicos, míticos, filosóficos, poéticos que se entrelaçam nesse texto são visualizados pela ótica da anamorfose, como discursos que, por mais que se pretendam unos e definitivos, estão em constante mutação.

Portanto, ao colocar em questão os constructos culturais estabelecidos socialmente, a obra radicaliza a desestabilização do lugar do homem no mundo e na sociedade, visto que põe em xeque os limites entre a cultura e a natureza. Pela instabilidade ontológica peculiar à escrita barroca, a natureza emerge como indissociável à cultura, deformando os moldes de suas instituições. Em analogia ao pensamento de Hobbes, conforme citado por Agamben, é uma cultura que, em suas relações de poder, traz uma carga feral com imprevisibilidade peculiar à natureza. Consequentemente, a obra em pauta parece reconhecer-se como um constructo cultural, mas ainda assim evidenciar, pela imagem de Ouroboros, que essa cultura consome a si mesma. Nesse sentido, a tonalidade mítica que permeia a narrativa compreende também uma reflexão de cunho histórico e social. Como se demonstrou, não se trata do registro histórico de fatos determinados ou da crítica a um contexto social mais imediato, mas de um trabalho que se propõe a lançar um olhar sobre os fragmentos da cultura e da história em movimento em sua elaboração textual. Considerando-se tais aspectos, a partir da observação dos traços da fragmentação, do excesso, do saturamento sensorial, da passionalidade, do redobramento entre polos contraditórios, entre outros, depreende-se que a obra contempla em seu trabalho formal a oscilação entre ordem e caos.

Por tudo isso, talvez seja possível afirmar que, para além de uma problematização que move o desenvolvimento desta dissertação, a pergunta “como se ler uma vertigem?” é realizada pela própria escrita do romance. Com esse questionamento, **Lavoura arcaica** parece

ecoar tal pergunta em um efeito abissal: Como se ler a vida? Como se ler as relações que constituem a sociedade? Como se ler a história? Como se ler a existência?... Tais interrogações, enfim, parecem constituir a tentativa dessa escrita de ler um mundo que se abre aos olhos do sujeito observador como vertigem, desestabilizando as formas e desestruturando orientações espaciais ou temporais. Mas, ainda que tal questão seja permeada do sentimento de angústia de uma literatura que devora suas próprias entranhas, esse olhar penumbroso parece tornar possível afirmar que o trabalho estético de **Lavoura arcaica** também se caracteriza como um *luciole*: uma tênue possibilidade do dizer literário a contrastar com as mais densas trevas ou com a claridade opressora. Finalizando estas considerações, talvez se possa dizer que, se essa pequena luz assume para si a condição da fugacidade, ela afigura se propagar na forma de uma constelação que carrega o murmúrio dos dilemas existenciais humanos.

REFERÊNCIAS

- ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. **Da *Lavoura arcaica***. 1999. 188f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curso de Pós-graduação em Letras, Curitiba.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- ALCORÃO. PORTUGUÊS. **Alcorão Sagrado**. Trad. Samir el Hayek. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.
- AL-KHAZRAJI, Sheikh Taleb Hussein. **Lições do Alcorão sagrado**. Trad. Daniel de Aguiar da Cunha e Furqan Ali Silva. São Paulo: Centro Islâmico no Brasil, 2007.
- AL-KHAZRAJI, Sheikh Taleb Hussein. **O que é o Islam?** Trad. Aida Rumi, Furqan Ali Silva e Nasereddin Khazraji. 2 ed. São Paulo: Centro Islâmico do Brasil, 2006.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Atlas, 2009.
- ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. **A obra de arte aberta**. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com/texto_view.php?id=2>. Acesso em: 19 jan. 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Barroco, neobarroco e transbarroco. In: DANIEL, Claudio (Org.). **Jardim de camaleões**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. Barrocolúdio: Transa Chim?. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). **Ideias de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 163-172.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CARIELLO, Rafael. Depois da lavoura. In: **Revista Piauí**, v. 70, jul. 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-70/questoes-pos-literarias/depois-da-lavoura>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

CURTIUS, Ernst Robert. Maneirismo. In: **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: INL, 1957, p. 281-312.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2007. v. 1.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

D'ORS, Eugenio. **O barroco**. Trad. Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, [s/d].

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercúrio, 1992.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. 3. Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Evelyn Amado. **Lavoura arcaica: entre o dionisíaco e o apolíneo**. 2009. 87 f. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Letras, UniRITTER, Porto Alegre.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. **Entre arabescos, luas e tâmaras: performances islâmicas em São Paulo**. 2007. 372 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em antropologia social.

FLORENTINO, Cristiano. Um escuro poço: a memória enferma em **Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar. In: **Revista EmTese**, Belo Horizonte, v. 5, p. 215-222, dez. 2002. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2005/24-Cristiano-Florentino.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2013.

FORCEVILLE, Charles. **Multimodal metaphor: applications of cognitive linguistics**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2009.

FRANCISCO, Maria de Fátima Simões. Aristóteles enquanto Fonte das Concepções de Espaço Público e Espaço Privado de Hannah Arendt. In: **Notandum**, São Paulo, v. 14, p. 33-48, 2007. Disponível em: < <http://www.hottopos.com/notand14/fatima.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: LP&M, 2010.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 2.

GANTNER, Joseph. Prefácio. In: WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

GIMENES, Thaís Regina. **O trágico em Édipo Rei e Lavoura arcaica**: leitura contrastiva. 2009. 127 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-graduação em Letras.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: **Destiempos**. México, Distrito Federal, n. 14, p. 169-215, 2008. Disponível em: <<http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

HATZFELD, Helmut Anthony. **Estudos sobre o barroco**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HAUSER, Arnold. **A arte e a sociedade**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

JOSEF, Ruth Rissin. O universo primitivo de **Lavoura arcaica**, de Raduan Nassar. In: **Revista de psicanálise do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1992.

LACAN, Jaques. Do barroco. **O seminário**: livro 20, mais, ainda. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

LAO-ZI. **Tao Te Ching**: o livro que revela Deus. Trad. Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2004.

LEBRUN, Gerald. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17-33.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

LIMA, Thyse Leal. **O mundo desencantado**: um estudo da obra de Raduan Nassar. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado). UFMG, Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários.

LOTITO, Denise Padilha. **Expressividade e sentido**: um estudo estilístico das metáforas de **Lavoura arcaica**. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Departamento de letras clássicas e vernáculas.

MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p. 144-154.

MARAVALL, José Antônio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. De. O barroco como cosmovisão matricial do êthos cultural brasileiro. In: **Revista de ciências sociais**, Fortaleza, v. 39 n. 1, p. 49-77, out. 2008.

MORIN, Edgar. **O Método 2**: a vida da vida. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MOSER, Walter. Baroque diffractions in the work of Jana Sterbak. In: **Jana Sterbak de la performance al video**. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006, p. 98-105.

MOSER, Walter. La toupie “memoire-oubli” et le recyclage des matériaux baroques. In: HUGLO, Marie-Pascale; MÉCHOULAN, Éric; MOSER, Walter. **Passions du passé**: recyclages de la mémoire et usages de l’oubli. Montreal/Paris: L’Harmattan, 2000.

MOSER, Walter. Puissance baroque dans les nouveaux médias: À propos de Prosperous Books de Peter Greenaway. In: **Cinémas**: revue d’études cinématographiques, v. 10, n. 2-3, p. 39-63, 2000. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/024815ar>>. Acesso em: 19 jan. 2012.

MOSER, Walter. Versões do barroco: moderno, pós-moderno. In: **Sociedade e Estado**, 1994, v. VIII, n. 1/2.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Um fruto inesperado de uma lavoura esgotada. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

NANCY, Jean-Luc. Dobra Deleuzeana do pensamento. In: Éric Alliez (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000, 111-118.

NASCIMENTO, Milton do; PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **Processamento metafórico e metonímico na produção de texto/sentido**: um exemplo de compressão fractal. Disponível em: <<http://www.veramenezes.com/metomiltonvera.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

NASSAR, Raduan. Entrevista. In: **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NASSAR, Raduan. **Menina a caminho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NASSAR, Raduan. Sou o jararaca [entrevista]. In: **Revista veja**, São Paulo, p. 9, 30 jul. 1997. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/300797/p_009.html>. Acesso em: 19 jan. 2013.
- NEUMANN, Gerson Roberto. Brasileiros sobre a Europa – Brasil: além do centro e da periferia. In: **Revista Contingentia**, Porto Alegre, v. 2, p. 29-35, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/setordealemao/revista/revista.atual/4%20gerson%20neumann.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2013.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia. (Orgs.). **Ensaaios sobre leitura**. 1 ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005, v. p. 138-154. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121011175914.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2013.
- PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17-33.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Da cólera ao silêncio**. In: **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Raduan Nassar. In: **Colóquio – Letras**, n. 37, p. 96, maio. 1977.
- PORATH, Renatus. A história da recepção da Bíblia hebraica no Corão: possibilidades do diálogo inter-religioso a partir das fontes. In: **Estudos da religião**, São Paulo, v. 35, p. 40-63, jul./dez. 2008. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/download>>. Acesso em: 19 jan. 2013.
- REICHMANN, Brunilda Tempel (Org.). **Relendo *Lavoura arcaica***. Curitiba: [s.n.], 2007.
- RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em *Lavoura arcaica***. São Paulo: Edusp, 2006.
- RUSSO, Vincenzo. Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco. In: **Gragoatá**, Niterói, n. 27, p. 51-80, jul. 2009.
- SARDUY, Severo. **Barroco**. Trad. Maria de Lurdes Judice e Jose Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [19--].
- SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América latina en su literatura**. 12 ed. Distrito Federal, México: Siglo Veintiuno Editores, 2000, p. 167-184.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O cenário do ambíguo: traços barrocos da prosa moderna. In: **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2007.
- SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SEDLMAYER, Sabrina. A ficção mediterrânea de Raduan Nassar. In: CASTRO, Marcílio França (Org.). **Ficções do Brasil**: conferências sobre literatura nacional. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006, p. 231-257.

SEDLMAYER, Sabrina. Para além das imagens do tempo: *Lavoura arcaica*. In: MACIEL, Maria Esther; SEDLMAYER, Sabrina. **Textos à flor da tela**: relações entre literatura e cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

SEDLMAYER, Sabrina. Pensar com delicadeza, imaginar com ferocidade. In: REICHMANN, Brunilda T (Org.). **Relendo Lavoura arcaica**. Curitiba: [s.n.], 2007.

SEDLMAYER, Sabrina (Org.). **Viva voz**: a produção literária de Raduan Nassar. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Rosane Neves da. A dobra deleuzeana: políticas de subjetivação. In: **Revista do Departamento de Psicologia UFF**. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revistapsi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

SILVA, Vitor Manuel Pires de Aguiar e Silva. **Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

SOTELINO, Karen Catherine Sherwood. Notes on the Translation of *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar. In: **Hispania**, Walled Lake, v. 85, n. 3, p. 524-533, set. 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4141115>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

SOUZA, José Carlos de. O outro Jesus Muçulmano. In: **Revista Caminhando**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 65-82, 2004.

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

WEISBACH, Werner. **El barroco**: arte de la contrarreforma. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

WOLFF, Joca. Nova instabilidade e simetria: crítica e autocrítica do neobarroco. In: **Gragoatá**, Niterói, n. 20, p. 127-146. jan. 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

XAVIER, Ismail. A geometria barroca do destino. In: **Revista Significação**, São Paulo, v. 36, p. 9-33, jul.-dez. 2011. Disponível em: <http://www.usp.br/significacao/pdf/1_Significacao%2036_Ismail%20Xavier.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2013.

ZILLY, Berthold. Lavoura arcaica “ lavoura poética “ lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar. In: **Estudos de sociedade e agricultura**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 5-59, 2009. Disponível em: <<http://r1.ufrj.br/esa/art/200904-005-059.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2013.