

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens
Teoria Literária e Estudos Comparados

FLÁVIO ADRIANO NANTES NUNES

A LAVOURA HÍBRIDA DE RADUAN NASSAR

Campo Grande, MS
2007

FLÁVIO ADRIANO NANTES NUNES

A LAVOURA HÍBRIDA DE RADUAN NASSAR

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados, linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

Campo Grande, MS
2007

Banca Examinadora

Prof. Dr. Edgar César Nolasco (CCHS/UFMS) – Presidente

Prof^a. Dr^a. Sabrina Sedlmayer (UFMG) – Membro Titular

Prof. Dr. José Genésio Fernandes (CCHS/UFMS) – Membro Titular

Campo Grande, MS
2007

*Para:
Minha mãe e irmãs, pela constante
ausência, meu labor.*

Agradecimentos

Ao orientador, mestre e amigo, professor doutor Edgar César Nolasco, pela leitura minuciosa e sensível do trabalho; apoio e liberdade incondicionais nos momentos de labor com as palavras, além de me ensinar *a não ter medo da dor* que a escritura pode provocar e me fazer ver/entender o texto literário por outra perspectiva, suprimindo alguns de meus “preconceitos” literários.

Ao professor doutor Genésio Fernandes, por me apresentar *Lavoura arcaica*, ainda nos anos da graduação e acreditar no meu trabalho.

À professora doutora Maria Adélia Menegazzo, por deixar, através das coisas das artes, exemplos e dedicação a serem seguidos.

À professora doutora Rosana Cristina Zanelatto, pelos apontamentos sempre precisos, desde o primeiro momento da pesquisa, que desatravancaram minhas idéias.

Às professoras Marta Oliveira e Lucilene Machado, companheiras e amigas, por nossas elucubrações no âmbito literário e paixão recíproca pela língua e literatura espanholas.

À minha irmã Maria Alice e à minha mãe Amélia, pela constante presença.

À Joanna Durand, pelos anos de convivência, amizade e afinidades artísticas.

Aos queridos irmãos da minha igreja, por nosso amor mútuo, constante e fé inabalável.

A Deus, sempre...

Falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras. Mas há gêneros constitucionalmente híbridos [...] São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva.

Canclini. *Culturas híbridas*

A existência de tradições, ou heranças culturais que permitem combinar (mestiçar, hibridar, transculturar) o hambúrguer do McDonald's com o mate uruguaio; a camiseta Benetton com a alpargata criolla dos gaúchos; o personagem dos comic com as mobilizações sociais do norte argentino [...] parece indicar um substrato ou uma herança cultural muito mais forte do que a versão demonizada do efeito globalizador parece acreditar.

Achugar. *Planetas sem boca*

RESUMO

NUNES, Flávio Adriano Nantes. *A lavoura híbrida de Raduan Nassar*. 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens – Teoria Literária e Literatura Comparada). Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens DLE/CCHS/UFMS, Campo Grande, MS.

Pensar *Lavoura arcaica* pela perspectiva da hibridação cultural, textual e memorialística, significa relacioná-la com uma série de eventos extra-literários. Esse texto detém um diálogo com as culturas vivenciadas pelo escritor, com as memórias de Raduan Nassar e com os textos “copiados”, formando um texto-tecido composto por tantos retalhos. Daí o texto palimpséstico, logo híbrido, imbricado, rasurado por tantas assinaturas autorais. *A lavoura híbrida de Raduan Nassar* possibilita-nos compreender a sociedade contemporânea que, hodiernamente, apresenta-se de forma mutilada, multifacetada, construída por uma série de elementos divergentes – o palimpsesto cultural.

Palavras-chave: ***Lavoura arcaica*; Hibridação textual e cultural; Literatura e Estudos Culturais**

RESUMEN

NUNES, Flávio Adriano Nantes. *A lavoura híbrida de Raduan Nassar*. 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens – Teoria Literária e Literatura Comparada). Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens DLE/CCHS/UFMS, Campo Grande, MS.

Reflexionar acerca de *Lavoura arcaica* por la perspectiva de la hibridación cultural, textual y de memoria, requiere relacionarla con determinados elementos no literarios. Ese texto mantiene un diálogo con las culturas vivenciadas por el escritor, con las memorias de Raduan Nassar y con otros textos plagiados, surgiendo de este modo, un texto-tejido compuesto por tantos retazos. Esto demuestra el texto palimpséstico, por lo tanto híbrido, imbricado, tachado por tantas autorías. *A lavoura híbrida de Raduan Nassar* nos permite comprender la sociedad contemporánea vigente que se presenta de manera mutilada, multiforme, construida por un conjunto de elementos divergentes – el palimpsesto cultural.

Palabras-clave: *Lavoura arcaica*; **Hibridación textual y cultural**; **Literatura e Estudios Culturales**

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO – A PARTIDA RE(VOLTA)DA | 09 |
| CAPÍTULO I – A POÉTICA HÍBRIDA DE <i>LAVOURA ARCAICA</i>..... | 18 |
| 1. A forma híbrida | 19 |
| 2. A dobra desborda..... | 30 |
| 3. A cultura do fragmento..... | 40 |
| 4. <i>Lavoura arcaica</i> : uma poética neobarroca | 48 |
| CAPÍTULO II – A LAVOURA HÍBRIDA E A MEMÓRIA ARCAICA | 66 |
| 1. A memória desarquivada | 67 |
| 2. As memórias | 87 |
| CAPÍTULO III – DA <i>N. DO A.</i> À RECEPÇÃO CRÍTICA: outras lavouras.... | 101 |
| 1. A lavoura da citação | 102 |
| 2. A lavoura árabe..... | 111 |
| 3. A lavoura bíblica | 125 |
| CONCLUSÃO – AS MIL E UMA LAVOURAS..... | 135 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 141 |

INTRODUÇÃO – A PARTIDA RE(VOLTA)TADA

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

Nassar. *Lavoura arcaica*

A lavoura híbrida de Raduan Nassar buscará, por meio de determinadas perspectivas ou modos de ver/ler o texto, compreender a construção híbrida, dobrada e desdobrada, articulada com outros textos, fragmentada, de *Lavoura arcaica*. Para tanto, far-se-á uma investigação que demonstre como os elementos projetam-se na narrativa e, por conseguinte, como operam na arquitetura textual.

No primeiro capítulo, *A poética híbrida de Lavoura arcaica*, como já sugere o título, procurar-se-á elucidar o elemento híbrido na construção da narrativa, mostrando como a mesma se caracteriza enquanto tal. Antes, porém, deter-nos-emos na teoria vigente sobre o assunto, tendo como principal suporte o eixo do hibridismo cultural proposto por Néstor García Canclini. Tendo por base o que postula a teoria a respeito do tema, voltaremos especificamente para nosso objeto, *Lavoura arcaica*, com a finalidade específica de mostrar que sua escritura já se constitui tingida por um traço híbrido cultural e textual.

No que concerne à primeira parte do capítulo, intitulada de *A forma híbrida*, introduziremos o conceito de híbrido, os processos de hibridação, de migrações, de fronteiras e seus constantes alargamentos em várias direções. Utilizaremos, entre outros elementos, a televisão, a internet, o videoclipe, o videogame, a música, não só para exemplificar, mas sobretudo para pensar um conceito de híbrido que se adeqüe ao nosso objeto. Verificaremos também os processos de desterritorialização e reterritorialização, por meio da mobilidade do capital cultural e dos sujeitos inseridos numa determinada cultura. Esta, segundo o crítico Alberto Moreiras, detém um caráter dinâmico, metamórfico, ou seja, sempre em construção. Com as constantes migrações evidencia-se a impureza das culturas ou, ainda, a contaminação que sofrem de outras culturas: o local dispersado no global ou, por que não, o global buscando uma adaptação no local, pelo menos no que diz respeito ao mercado consumidor. A compreensão do elemento híbrido

e do processo de hibridação nos dará subsídios para entender a cultura contemporânea que está posta hodiernamente (não só a contemporânea, pois esse processo ocorre já há séculos) e, por conseguinte, os capitais culturais também híbridos (a literatura, por exemplo) que emergem dessa esfera cultural híbrida.

Já na segunda parte, *A dobra desbordada*, elucidaremos a teoria da dobra na perspectiva de Gilles Deleuze (cf. *A dobra*, 1991). Tal teoria busca explicar que qualquer objeto – inclusive a própria cultura – constrói-se a partir de dobras que são, essencialmente, híbridas: um artista que lança mão de uma obra já posta em circulação, seja para parodiar, “pastichar”, (re) criar, ou (re) contextualizar, constrói seu trabalho com dobras que se misturam às outras dobras (seu labor com as palavras), emergindo daí o “novo” objeto ou o *objéctil*¹. Dessa forma, há uma superposição, imbricação ou hibridismo de dobras. O objeto novo que surge da mistura de dobras, num porvir, também se tornará dobras quando utilizado na construção de um “novo” elemento. Nesse sentido, a dobra é cíclica, eterna, infinita, por estar em constante movimento: a dobra antecedente que se transforma em objeto que, por sua vez, num tempo futuro se converterá em outras dobras, e assim até o infinito. As dobras antecedentes são públicas, pois qualquer um pode lançar mão delas para a construção do *objéctil*. Dizendo o mesmo de outra forma, um escritor, por exemplo, tem à sua disposição um acervo imensurável de dobras para desenvolver seu trabalho. Entretanto, o fazer artístico a partir das dobras não significa que haverá meras cópias, pois o trabalho do artista fará com que haja um “novo” elemento. Na produção contemporânea, onde o *déjà vu* é imperante, resta trabalhar a partir dessas dobras antecedentes. O mundo está imerso numa cadeia de divergências, de idiosincrasias díspares, de perspectivas, de elementos

¹ Expressão atribuída pelo próprio Deleuze ao “novo” objeto (cf. DELEUZE, 1991, p. 61).

dessemelhantes, formando uma gigantesca babel²; no entanto, essas diferenças congregam-se, imbricam-se, hibridam-se, demonstrando que o mundo variegado pode conviver e que não há, portanto, fronteiras para as dobras. Com base na teoria ora posta, demonstraremos a lavra de Nassar ao lançar mão de tantas dobras para construir seu *objéctil* e poderemos, dessa forma, evidenciar o caráter híbrido de *Lavoura arcaica*.

Na esteira da teoria da dobra, proporemos *A cultura do fragmento*, terceira parte do capítulo I, posto que há convergências relevantes entre elas: tudo o que está posto no mundo – seja a cultura ou objetos que emergem de um determinado espaço cultural – constrói-se de fragmentos, escombros, estilhaços já postos, anteriormente, em circulação. Tanto o fragmento como a dobra são heterogêneo-híbridos, por constituir-se de diversos elementos díspares. Nesse sentido, pensamos na cultura contemporânea que está posta e que não nasceu de um vazio ou de um vácuo cultural, mas antes de diversas culturas antecedentes. Para melhor esclarecer esse tópico de nossa investigação, analisaremos dois ensaios borgianos: *Kafka y sus precursores* e *Cuando la ficción vive la ficción*, por entender que os mesmos endossam a utilização de elementos antecedentes e seu caráter público. O objeto que emerge dos fragmentos, dos destroços, dos entulhos, assim como o que se constrói a partir da dobra, num porvir, também se transformará em entulho para a construção de um “novo” objeto. Logo, o fragmento também é eterno, infinito. *A cultura do fragmento* dar-nos-á subsídios para elucidar pontos-chave de nosso objeto, ou seja, como se dá a construção de *Lavoura arcaica*

² Para ilustrar o termo ora utilizado, parece-nos apropriada uma produção cinematográfica recente – 2006 – *Babel*, narrativa que se passa em quatro regiões culturais dessemelhantes – Marrocos, Estados Unidos, Japão e México – mas interligadas pelos fios da história. Observam-se as relações estabelecidas entre as personagens que pertencem a esferas culturais díspares. Tais relações, por mais fortuitas que sejam, demonstram, entre outras coisas, o contato entre as línguas e as culturas, o mover das fronteiras para todos os lados do planeta. Esse filme aponta para a produção cultural na contemporaneidade, quando elementos desiguais podem congregam-se em tantos territórios, fronteiriços ou não (cf. Palestra proferida pela Profª. Dra. Eneida Maria de Souza, em março de 2007, na aula magna do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, Campo Grande, DLE/CCHS/UFMS).

com fragmentos de elementos já postos, bem como a estruturação da obra com elementos de diferentes culturas.

No último tópico do primeiro capítulo, *Lavoura arcaica: uma poética neobarroca*, postularemos uma poética neobarroca para o objeto de investigação, utilizando, entre outros, o conceito de Omar Calabrese (1987). Entende-se por neobarroco um fenômeno que trata acerca das migrações estéticas, de traços de épocas, de gêneros que podem surgir em outros contextos. Determinados traços que fizeram parte de uma estética qualquer podem aparecer em outra ou, ainda, certos elementos artísticos (quadros, músicas, filmes, etc.) são passíveis de penetrar em outras artes. Nesse pensamento, uma análise minuciosa desses elementos artísticos em alguns casos demonstra estruturas subjacentes provenientes de outras esferas, como bem esclarece o pesquisador Néstor García Canclini (2003), ao afirmar que o videogame é construído a partir de elementos oriundos do cinema; ou que o videoclipe está arquitetado da mesma forma que Magritte e Duchamp fizeram com a colagem. Esses elementos que migram de outros tempos, estéticas, épocas, não produzem meras repetições dos fazeres artísticos, mas antes uma (re) elaboração, (re) criação, (re) contextualização do elemento proveniente de outro contexto. A partir do fenômeno neobarroco, teremos condições de propor uma análise dos elementos que migraram e estão incorporados de forma híbrido-aglomerada à obra. Como foi dito anteriormente, essa migração não representa uma justaposição de elementos em um determinado contexto, demonstra antes um labor arcaico com relação à escritura literária, pois a ficção desde a mais remota é construída a partir de fragmentos antecedentes. O trabalho de Nassar como verificaremos ao longo das páginas subseqüentes evidencia um fazer, ou ainda, um manejo não só “com a casca, mas também com a gema”, como afirma o escritor (cf. *A conversa*, 1996, p. 24).

Se tal trabalho não é apenas uma repetição, analisaremos também a subversão/perversão a partir das migrações de determinadas passagens dos textos sagrados.

No segundo capítulo, *A lavoura híbrida e a memória arcaica*, elucidaremos algumas proposições de acordo com nossa leitura do objeto dissertativo, no tocante à crítica biográfica, à memória, à narrativa como monumento.

Com relação ao primeiro tópico desse capítulo, *A memória desarquivada*, analisaremos, tomando a crítica biográfica, como a escrita nassariana constrói-se a partir de elementos factuais da vida do escritor – escrita de si –, como ele, sua formação cultural e intelectual, relações familiares são lidos de forma metafórica no interior de seu texto. Assim, a vida pode ser lida na obra e através dela emerge um outro texto, o da vida do escritor que aparece não como sujeito empírico, mas como um autor-discurso. A vida empreendida nesse discurso não é real e nem mentira, é ficção, isto é, a partir da ficção nasce uma outra ficção, a vida do escritor construída por ele mesmo. O autor, nesse sentido, representa – para usar uma expressão de Barthes – o “eu” de papel. Através dessa perspectiva teórica, os elementos factuais do autor (a escrita de si), ao se hibridarem com a escrita do outro (as leituras feitas pelo sujeito-escritor), formam a memória/arquivo que, no momento da escritura, desarquiva memórias, vivências, culturas, leituras, que se imbricam, se justapõem, indicando o que elucidaremos ao longo de nosso trabalho, a lavoura híbrida construída por Nassar.

As memórias que conformam o último tópico do capítulo II demonstrarão como a memória perpetua-se através do monumento. Toda narrativa é um monumento que representa uma memória. O texto literário monumentaliza uma determinada memória que se eterniza. Este caráter eterno a centra sempre no presente e com vistas ao futuro.

A memória que se transforma em monumento, por intermédio da narrativa, tem a função, entre outras, de avisar aos que virão acerca de eventos, histórias, fatos do passado.

Far-se-á uma discussão sobre a construção dos monumentos; quem tem direito à narrativa para que a memória eternize-se; quem pode exercê-la ou tê-la como monumento. Detectaremos como a memória do pai e a dos outros membros da família são postas em evidência pelo narrador protagonista; como se hibridam as memórias do sujeito-escritor e do narrador, o que indicará uma memória de Raduan-André. A memória que eterniza esses elementos está condicionada ao território de onde o escritor fala. Nesse lugar – o *locus* de enunciação – dá-se a construção do conhecimento, a modificação, o condicionamento do discurso literário. Em outras palavras, a memória que se eterniza é construída nesse lugar. Enfatizaremos também as memórias de Iohána e de André, como elas são aparentemente convergentes, mas se divergem: o pai quer manter, por meio de seu discurso, o sistema patriarcal arcaico – o eterno; o filho quer estabelecer o novo, a outra lavoura, assim, percebe-se o embate entre o eterno e o novo, o pai e o filho.

No último capítulo da dissertação, *Da N. do A. à recepção crítica: outras lavouras* empreenderemos uma análise comparativa com vistas a recuperar os textos “alheios” utilizados por Raduan Nassar, ao empreender a escrita palimpséstica de *Lavoura*. Esse capítulo será composto por três tópicos: *A lavoura da citação*, *A lavoura árabe* e *A lavoura bíblica*. Em todas elas pensaremos no diálogo entre a narrativa nassariana e os textos “roubados” pelo escritor.

A motivação para pensar essas lavouras partiu de uma nota do próprio escritor, por ocasião do lançamento de *Lavoura arcaica*, em 1975. Essa nota configura-se no caminho que iremos percorrer, ainda que as pistas deixadas pelo autor não sejam

totalmente confiáveis. Desviar-nos-emos do caminho apenas para empreender *A lavoura bíblica*.

A lavoura da citação tratará de pôr em evidência o diálogo entre o texto de Nassar com as duas epígrafes nele dispostas: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (Jorge de Lima). Essa é a que abre a primeira parte da narrativa, *A partida*. E: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (*Alcorão*). Epígrafe para a segunda parte do livro, *O retorno*. Observaremos, além do diálogo dessas citações com o texto, a relação entre elas mesmas, o que nos permitirá pensar na construção da narrativa a partir das citações. O texto nutre-se de “[...] pilares, que são a epígrafe e a bibliografia, ele se apóia com todas as suas forças” (COMPAGNON, 1996, p. 124).

A lavoura árabe também será pensada, levando em consideração as pistas do autor. Segundo a nota, a construção da parábola do faminto – texto que fazia parte dos sermões apregoados por Iohána – foi projetada com um dos contos d’*As mil e uma noites*, precisamente *A história de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro*. Pensaremos a relação entre *Lavoura* e *As noites*, levando em consideração a formação cultural do autor que, como veremos, oscila entre o oriente e o ocidente. Demonstraremos outra versão para a história do faminto d’*As noites*: outras fomes, outras sedes. André e o pai são lidos n’*As noites* e, por outro lado, o faminto e o ancião inscrevem-se em *Lavoura*.

A lavoura bíblica seguirá o mesmo modelo de análise das outras duas. Para isso, lançaremos mãos do livro *O cântico dos cânticos*, do Rei Salomão. Este texto não consta na nota do autor – que esclareceu ainda haver cometido determinadas omissões – , mas o diálogo entre os textos é inegável, conforme se verá. Notar-se-á uma série de convergências entre a narrativa bíblica e a de Nassar, dentre elas: a construção dos textos, o léxico, a exaltação dos corpos, do amor e do ambiente para sua concretização.

Entretanto, uma divergência merecerá atenção: no texto bíblico, a concretização do amor é pura, santa, como amor de irmãos; no de Raduan, ainda que o amor seja entre irmãos, é impuro, negro, interditado. Todas essas lavouras demonstrarão que a construção da narrativa nassariana faz-se com retalhos, fragmentos, restos, entulhos de outros textos – *A lavoura híbrida de Raduan Nassar*.

CAPÍTULO I – A POÉTICA HÍBRIDA DE *LAVOURA ARCAICA*

Toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.

Nassar. *Lavoura arcaica*

No princípio era o Verbo.
Ele estava no princípio com Deus.
Bíblia sagrada

1 – A Forma Híbrida

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

Nassar. *Lavoura arcaica*

Pensar em um objeto ou em um fenômeno qualquer a partir de uma forma híbrida, parece-nos uma tarefa arriscada, não apenas pela complexidade do tema, mas também pelas divergências teóricas e semânticas que o termo – híbrido – carrega. Nas palavras de Stelamaris Coser (2005), há uma série de manifestações que o designam: na biologia diz respeito à mistura de espécies entre animais ou plantas; a partir dela o termo ganha outras dimensões, isto é, migra para diversas outras áreas do conhecimento, cabendo a cada uma fazer as adaptações necessárias; nos estudos lingüísticos, o hibridismo preocupou-se com as misturas entre as línguas européias e as nativas (línguas em contato) no processo da colonização, a exemplo dos países hispano-americanos e africanos; na área tecnológica e industrial, o hibridismo explica-se pelo fato de os produtos hoje, além de serem multifuncionais, são produzidos com peças e equipamentos provenientes de diversas partes do planeta; no âmbito da crítica cultural, o conceito visa “descrever novas culturas criadas em região de intensa mistura e/ou espaços de fronteira” (COSER, 2005, p. 170). Entretanto, o surgimento de novas culturas a partir de misturas não significa que tais culturas surjam totalmente novas, mas antes são (re) criadas, (re) elaboradas, por meio do processo de hibridação, fazendo surgir o “novo”. Essa questão será melhor esclarecida nos estudos acerca do fragmento, como se verá mais adiante.

Néstor García Canclini (2003) entende a hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. XIX). O conceito cancliniiano não diverge daquele posto por Coser, mas abrange, em maior escala, o processo de hibridação quando afirma serem as práticas discretas que, antes separadas, combinam-se com outras. Essas práticas são consideradas as misturas culturais anteriores; assim, as culturas antecedentes, como as da contemporaneidade, passaram por processos de hibridação³. Para exemplificar, pensemos no contato entre as línguas espanhola e as indígenas das Américas, gerando o processo de hibridação lingüística. Esse mesmo processo aconteceu também com a cultura espanhola, quando os mouros invadiram a Península Ibérica, no século VIII. Desse modo, podemos falar em hibridação sobre hibridação ou, dizendo o mesmo de outra forma, as culturas que sofrem hibridação hoje já passaram por esse processo em um tempo precedente se estamos de acordo que a cultura – seja qual for – constitui-se a partir de outras culturas: fragmentos sobre fragmentos, dobras sobre dobras, textos sobre textos, como veremos ao longo das páginas deste capítulo.

Voltando à questão de Coser, no tocante ao hibridismo em lugares de intensa mistura, as cidades ou as grandes metrópoles são exemplos desses lugares, onde há um imenso número de práticas culturais entrelaçadas. Isso se explica, entre outras coisas, pela esmagadora migração de trabalhadores que vão para a Europa e os Estados Unidos buscar melhores condições de subsistência: “em outubro de 2002, a ONU divulgou que 175 milhões de pessoas vivem hoje fora de seus países de origem, sendo a Europa o maior receptor desses migrantes” (cf. *Globo News/NET*, 29 out. 2002 *apud* COSER, 2005, p. 164). Por outra parte, não significa, necessariamente, que o processo de

³ É comum encontrar discursos que dissertam acerca do hibridismo cultural apenas na contemporaneidade, entretanto tal prática é secular; o que é recente é a teoria ou a filosofia acerca do hibridismo.

hibridação não aconteça também em povoados ou cidades do interior. A televisão e a internet parecem-nos um exemplo clássico para explicar esse processo em regiões afastadas dos grandes centros. Hoje, em qualquer parte, pode-se saber acerca de qualquer fato do globo, ligando a TV ou estando “plugado” à internet. Para esclarecer o processo de hibridação fora das metrópoles, observemos a passagem transcrita:

Mediante a constante migração de ida e volta, e o uso crescente de telefones, os aguillenses costumam estar reproduzindo seus laços com gente que está a duas mil milhas de distância tão ativamente quanto mantêm suas relações com os vizinhos imediatos. Mais ainda, e mais geralmente, por meio da circulação contínua de pessoas, dinheiro, mercadorias e informação, os diversos assentamentos se entrelaçam com tal força que provavelmente sejam mais bem compreendidos como se formassem uma única comunidade dispersa em uma variedade de lugares (ROUSE *apud* CANCLINI, 2006, p. 313).

Conforme o exposto, o processo de hibridação não se dá de forma unilateral, pois tanto o que migra – passando pelo processo de desterritorialização cultural, isto é, tirando a cultura de seu lugar e levando-a a outro – como o que fica têm sua cultura misturada à (s) outra (s). No que diz respeito aos câmbios culturais de lugares apartados um do outro, é-nos permitido afirmar que as fronteiras não são rígidas, pelo contrário, elas se movem, alargam-se, caminham como que juntas com o sujeito que migra.

Com relação ao processo de hibridação voltado para o capital cultural, há uma série de exemplos que podem demonstrar tal processo. Começemos pela música produzida na América Latina, que demonstra misturas de ritmos, de tradições clássicas, africanas e indígenas, de instrumentos: Mercedes Sosa, ao se apresentar, usa uma série de instrumentos “alternativos” – vagem, por exemplo –, além dos ditos tradicionais. Alguns cantores evangélicos usam o shofar⁴ em suas produções musicais. Ademais,

⁴ Shofar:[do hebraico *shopar*, em português está grafado com ‘ch’- chofar] chifre de cabra utilizado como instrumento musical. Nos tempos bíblicos, era utilizado entre os hebreus como sinal de comunicação. Modernamente, é usado nas sinagogas durante o *Rosh Hashnah* (ano novo) e o *Yon Kippur* (dia do perdão) (cf. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*).

podemos citar entre outros capitais simbólicos: “As vasilhas, as máscaras e os tecidos encontram-se iguados agora sob o nome de ‘artesanato’ nos mercados urbanos (...) as peças de diversos grupos étnicos se misturam nas lojas da cidade” (CANCLINI, 2003, p. 303).

Em mercados tradicionais é comum encontrar produtos artesanais produzidos por nativos ou indígenas: tecidos, rendas, ornamentos, etc. Tais produtos são encontrados por turistas em lojas e shoppings de diversas cidades, misturando-se, em alguns casos, com produtos provenientes da China, França, Japão, etc. Um licor ou uma espécie de doce produzido por nativos pode estar mesclado, numa mesma prateleira, com champagne francês, azeite português, presunto espanhol, etc.

Para Canclini, os videoclipes são uma espécie de intergênero, por misturar música, imagem e texto, realizando-se a partir da mistura desses três eventos. Os espectadores podem realizar uma das funções desse entretenimento: ouvir a canção e dançar, ler o texto escrito ou imagético, ou fazer mais de uma coisa simultaneamente. Mas o videoclipe não é um fenômeno muito recente, como alguns poderiam supor; um tipo bastante semelhante de hibridação foi praticado por Magritte e Duchamp, com as colagens. Como os videoclipes, as obras desses artistas valeram-se de elementos pertencentes a outros gêneros para se constituírem. Aquele gênero ou intergênero musical é construído de forma fragmentária, o espectador não necessita se concentrar, tampouco pretende buscar uma continuidade ou linearidade, pois nele podem aparecer imagens de todos os tipos: filmes, eventos que oscilam entre paz e guerra, personagens ficcionais ou reais, entre outras.

A televisão, principalmente por meio do *zapping*, propõe uma gigantesca superposição de imagens aos telespectadores que não conseguem, após desligá-la, fazer uma relação precisa das imagens que haviam visto minutos antes; isso se dá pela

abundância imagética que esse meio de comunicação consegue oferecer. Imaginemos a quantidade de imagens que um espectador consegue ver em frente à televisão, em uma tarde ou algumas horas da noite, entretanto a proporção entre ver e reter é bastante díspar, pois quanto maior o número de imagens, menor a quantidade de elementos imagéticos armazenados:

O controle remoto é uma máquina sintática, uma moviola caseira de resultados imprevisíveis e instantâneos, uma base de poder simbólico que é exercido segundo leis que a televisão ensinou a seus espectadores. Primeira lei: produzir acumulação possível de imagens de alto impacto por unidade de tempo e, paradoxalmente, baixa quantidade de informações por unidade de tempo [...] (SARLO, 2004, p. 57).

Além da quantidade, as imagens televisivas são altamente divergentes se levarmos em consideração a quantidade de programas, filmes e propagandas: “A televisão explora esse traço como uma qualidade que lhe permite uma enlouquecida repetição de imagens; a velocidade do meio é superior à nossa capacidade de reter seus conteúdos” (SARLO, 2004, p. 57). Esse arsenal de imagens tão díspares entre si – telenovelas, programas de auto-ajuda, educacionais e de fofocas, *reality show*, musicais, telejornais, além das propagandas que oferecem produtos e serviços de toda espécie – demonstra o quanto a televisão, com a ajuda do *zapping*, provoca no espectador um efeito da *forma híbrida*.

Esse fenômeno da forma híbrida é aberto porque fica a cargo do espectador fazer os recortes nas imagens oferecidas, criando seu arsenal de imagens particular; em outras palavras, o leitor passa, com o *zapping*, de um ponto de vista a outro. Quando determinada programação não lhe interessa, ou ainda, quando se dispõe a buscar algo que lhe seja apreciável,

[...] o controle remoto é uma arma dos espectadores que apertam botões fazendo cortes onde os diretores de câmara não tinham previsto e montado

essa imagem truncada com outra imagem truncada, produzida por outra câmera, em outro canal ou em outro lugar do Planeta (SARLO, 2004, p.58).

O espectador utiliza o controle remoto para selecionar as imagens por ele escolhidas, unindo-as, mesclando-as, fundindo-as e armazenando-as em seu banco de imagens. Como as imagens podem ser provenientes de qualquer parte do planeta, o processo de hibridação é bastante complexo, pois entram em cena as imagens mais divergentes de âmbitos nacional e internacional.

Segundo Beatriz Sarlo, a televisão, contemporânea das vanguardas, utiliza alguns de seus procedimentos ao tomar elementos cultos para a construção de seus eventos – vistos hodiernamente como cultura de massa. Para exemplificar, tomemos as telenovelas que se constituem a partir da apropriação de obras clássicas, ou ainda, “quando os exemplos não são contemporâneos, todo mundo recorre ao providencial folhetim oitocentista, que tinha encontrado sua descendência nos seriados de televisão” (SARLO, 2004, p. 95). Acrescentaríamos aqui a herança ou a adaptação que as telenovelas receberam dos folhetins, no que diz respeito, entre outras coisas, ao seu caráter diário. Nesse sentido, como as vanguardas, a televisão se constrói a partir de empréstimos, formando um gigantesco sistema de *hybris*, como veremos mais adiante com Deleuze.

Sabe-se que, ao longo dos anos, os eventos televisivos foram amplamente rechaçados por uma considerável parcela da crítica. A demonização da televisão, talvez, deu-se por falta de uma análise mais minuciosa que levasse em conta seu processo de construção, ou ainda, o público. Por que a televisão, em nossos dias, consegue arrebatara milhares de espectadores? Ou por que as pessoas continuam assistindo à televisão? Ainda na esteira de Beatriz Sarlo,

[...] o público recorre à televisão para alcançar aquelas coisas que as instituições não garantem: justiça, indenizações, atenção. É difícil afirmar que a televisão seja mais eficaz que as instituições para assegurar essas demandas, mas sem dúvida parece ser, uma vez que não precisa ater-se a adiamentos, prazos, procedimentos formais que retardem ou transfiram as soluções (SARLO, 2004, p. 77).

Em outras palavras, a sociedade da televisão encontra nesse mundo híbrido, o ópio contemporâneo para, talvez, alienar os espectadores – conscientes ou não – do papel não exercido pelas instituições, pelos governantes e pela própria sociedade.

Ainda com relação ao capital cultural, os videogames, de acordo com Canclini, são uma espécie de entretenimento que substitui o cinema. Quando as salas ficam vazias ou os cinemas se fecham por falta de público, há uma “operação de deslocamento cultural” evidente. O espectador substitui um evento por outro, e com o videogame passa a exercer uma atuação maior. Embora os filmes sejam substituídos, os jogos tomam deles uma série de elementos: do cinema contemporâneo, as vertentes violentas, as lutas, as guerras, as bombas, as corridas de moto e carro. As hibridações provenientes do cinema que se incorporam ao videogame, por exemplo, desestabilizam categorias herméticas como culto, popular, massivo, que causavam, e talvez ainda causem, uma série de desigualdades.

Na esteira de Canclini, Beatriz Sarlo, ao visitar uma casa de videogames (“videódromo”), demonstra como esse espaço tem um efeito caótico, “espelunca” e híbrido: a diversidade de sons proporcionados pelas máquinas; a decoração (as paredes são multicores, maçã, amarelo, violeta; painéis coloridos; iluminação claro/escuro – sombras ou escuridão total se mesclam com as luzes, clarões, raios): “o ruído da música (...) mistura-se a outra série de sons: apitos, matracas, acordes de sintetizador, tiros, vozes irreconhecíveis, *boing*, *tong*, *clash*, a trilha sonora do desenho animado” (SARLO, 2004, p. 42). O cenário é propício para representar a sociedade contemporânea (não somente a dos grandes centros, como vimos anteriormente) imersa

em formas, efeitos e estéticas híbridas. Para endossar a afirmação de Canclini, ao sustentar que o videogame substitui o cinema, talvez não seja por acaso que o “videódromo” que a pesquisadora argentina visitou seja uma antiga sala de cinema, este é desterritorializado, enquanto o videogame é reterritorializado.

Para García Canclini, desterritorialização e reterritorialização referem-se a dois processos: respectivamente a perda da relação existente entre a cultura e o território, o lugar dessa cultura, e as realocações territoriais de determinadas produções simbólicas, sejam estas velhas ou “novas”. Para dar uma exemplificação plausível, lançamos mão de dois exemplos já mencionados, o videogame e a migração de um número considerável de pessoas de uma mesma cidade – caso dos aguillillenses⁵. O primeiro exemplo trata da perda entre o evento cultural e o local de realização desse evento, ou seja, o cinema perde espaço para o videogame, sofrendo o processo da desterritorialização. Isso não significa um gesto iconoclastico por parte da sociedade em relação ao cinema, mas, antes, determinados membros dessa sociedade (principalmente os adolescentes) encontraram no videogame uma nova forma de entretenimento. Já os migrantes que vão aos Estados Unidos entram no país estrangeiro, buscando melhores condições econômicas e, com isso, passando pela reterritorialização: vão se realocar, juntamente com todo seu acervo cultural, em outro ambiente.

Desterritorialização e reterritorialização caminham juntas, esta não existiria sem que houvesse aquela. Pensemos, ainda com os dois exemplos postos acima, que se os Estados Unidos recebem uma inserção (reterritorializar) cultural do *outro* é porque esse *outro* se deslocou (desterritorializar) culturalmente.

Alberto Moreiras, ao se referir à migração cultural, a define por hibridismo selvagem: processos de hibridização nômades (territorialização e desterritorialização).

⁵ Habitantes de Aguillilla, município rural de Michoacán, México, cuja parte da população trasladou-se para os Estados Unidos, em busca de melhores condições econômicas (cf. CANCLINI, 2006, 313).

O hibridismo cultural, portanto, tende a crescer sempre, pois o mundo tem hoje suas fronteiras geográficas cada vez mais apagadas, alargadas, restabelecidas pelos inúmeros migrantes que se realocam em outros espaços geográficos. Nesse sentido,

[...] no mundo contemporâneo: todas as localidades são híbridas, uma vez que todas as localidades são a interseção de determinados particularismos e aquilo que os nega. Nesse sentido selvagem e des-localizado, entretanto, o hibridismo, que em sua versão cultural busca o atravessar fronteiras e o apagar (relativo) de limites, encontra uma dobra ou um segundo tipo de passagem. Não há além do híbrido, pois ele é o além (MOREIRAS, 2001, p. 348).

Parece-nos evidente a formação do híbrido a partir da migração, onde todos os locais, com suas particularidades, podem estar inseridos em outras localidades, sublinhando o descentramento efetuado pela cultura, o que nos permite dizer que, entre outras coisas, o caráter da cultura híbrida é dinâmico, instável, metamórfico. Se há constantes migrações, há também um processo de hibridação que não pára de se desenvolver. Todos os territórios são híbridos, portanto existe uma “incapacidade da noção cultural de hibridismo de alcançar um fechamento lógico, isto é, a incapacidade do híbrido de se apresentar como uma ordem estável [...] em sua tentativa de capturar a totalidade social” (MOREIRAS, 2001, p. 349). A partir do híbrido, não há possibilidade de capturar ou dar uma totalidade, ou ainda, um fechamento para a cultura, confirmando, dessa forma, seu caráter dinâmico, evidenciado pelo processo de estar sempre se (re) construindo.

Na esteira de Alberto Moreiras, Hugo Achugar afirma que os países de diferentes mundos estão inseridos dentro do planeta, isto é, a diversidade cultural existente no mundo pode estar, por meio da migração, em qualquer parte. Essa diversidade que se desterritorializa e reterritorializa o faz por muitos meios: televisão,

rádio, internet, migração de sujeitos e de capital cultural⁶: “[...] localize-se o *outro* na aldeia, no centro ou na periferia” (ACHUGAR, 2006, p.82). Nesse sentido, estaria o efeito mundialização proporcionando uma identidade única e global? Parece-nos que não, pois como já vimos a cultura está sempre num processo de dinamicidade, e ainda, o elemento migrado, sejam bens do capital cultural ou sujeitos, pode sofrer adaptações de acordo com o território onde se insere⁷. Na esfera do mercado, os elementos locais que são adaptados aos globais passam por esse processo (adaptação) para sustentar as exigências de produção e consumo.

Ainda na questão do discurso da construção de uma identidade única e global, ele tem sido refutado porque as particularidades locais o desconstroem: “[...] a heterogeneidade própria e histórica de nossos países não permite imaginar uma homogeneização inexorável [...] nem é provável que suponham, uma uniformização aculturada” (ACHUGAR, 2006, p. 84). Nesse sentido, para se pensar acerca da formação cultural da América Latina, é quase obrigatório colocar a heterogeneidade como questão central.

Ademais, como já posto anteriormente, essa heterogeneidade não é um fenômeno apenas latino-americano ou dos países colonizados, mas também daquelas nações que se querem ou se queriam hegemônicas⁸. Não cabem mais, em nossos dias,

⁶ Para exemplificar a migração de capital cultural, referimo-nos à *Revista Veja*, 1º nov. de 2006. Na matéria sobre o modo de vida e a constante ocidentalização que sofre a cultura islâmica, aparece uma foto onde se vêem alguns jovens iranianos num shopping, em frente a uma lanchonete de *fast food*. Eles estão vestidos de jeans e camiseta e em uma das camisetas lê-se: *de puta madre*, que no espanhol peninsular significa que está tudo perfeitamente bem. Essa camiseta é vendida em lojas de Madrid. Assim, fica evidente como os bens culturais também migram para locais aparentemente inóspitos, por pensarmos talvez, de forma ingênua, que não serão aceitos.

⁷ Nesse sentido, a maior rede de lanchonetes de *fast food* do planeta, o Macdonald's, faz determinadas adaptações de acordo com sua localização. A companhia vende, então, “McHuevo”, no Uruguai; “McBurrito”, no México. Na Índia, a carne de vaca é substituída por carneiro, e no Japão, os consumidores comem “McBurger” e fritas com sabor de algas marinhas. Peter Burke, para esclarecer esse fenômeno de adaptação, usa o neologismo “mcdonaldização” da sociedade, termo criado pelo sociólogo americano George Ritzer (cf. *Folha de S. Paulo*, 15 de abr. 2007, Mais!).

⁸ Recentemente no MASP (Museu de Arte de São Paulo) iniciou-se a exposição *As séries completas das gravuras de Goya da coleção Caixanova*. Os gravados de Goya estão divididos em quatro séries, uma delas intitulada *La tauromaquia*, arte de lutar com touros. Há nessa série uma nota explicativa, onde se lê:

discussões e estudos binários acerca da cultura (observação da mistura de duas culturas), pois “[...] o momento contemporâneo mostra o cruzamento de múltiplas influências com origens diversas” (COSER, 2005, p. 180).

Com base no que foi posto acerca dos processos de hibridação, dos elementos híbridos, o local dispersado no global, ou as aldeias nas metrópoles, as migrações de sujeitos ou de capital cultural, o amontoado de elementos superpostos num único espaço geográfico, etc., acreditamos que em qualquer espaço geográfico onde o *outro* consegue penetrar a cultura está *por vir a ser*, ou ainda, em constante dinamicidade. A cultura, portanto, perde sua relação com o território e seu *status* de pureza, se é que um dia ela o teve. Essas migrações serão entendidas – tendo como pano de fundo a dobra deleuziana – como elementos que se dobram e se desdobram, como se verá no tópico a seguir.

Nas artes, muitos artistas modernos (leia-se também contemporâneos), ao produzirem suas obras, lançaram mão de obras alheias e antecedentes para inovar, (re) criar, “transgredir” ou questioná-las:

Arte de citações européias ou arte de citações populares: arte mestiça, impura [...] Por isso na pintura recente um mesmo quadro pode ser ao mesmo tempo hiper-realista, impressionista e pop [...] O pós-modernismo não é um estilo mas a *co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclores cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais* (CANCLINI, 2003, p. 328-329. Grifo meu).

Canclini estabelece nessa passagem uma espécie de paradigma para a criação artística de nosso tempo, mas não só desse. Se voltarmos nosso olhar de perspectiva híbrida para o estudo da produção literária de tempos mais remotos, com certeza encontremos respostas interessantes.

“Os muçulmanos estabelecidos na Espanha, prescindindo das superstições do seu *Alcorão*, adotaram essa caça e arte, e estocam um touro no campo”. Fica evidente que o processo de hibridação dá-se há muito tempo. Aqui, a cultura espanhola hibridou-se com a dos muçulmanos, e estes abriram mão de determinados preceitos religiosos ao aderirem à *tauromaquia*.

Acreditamos que os estudos sobre hibridação poderão dar-nos suporte para a compreensão não somente das sociedades, mas também das produções artísticas. Entender a produção literária como um constructo que emerge de uma determinada esfera cultural, é estar de acordo que a literatura não pode se desassociar dessa esfera, pois se a sociedade, que produz um capital cultural, é híbrida, esse capital, por conseguinte, também o será.

Nosso trabalho com *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, consistirá, ao longo das páginas procedentes, em demonstrar sua forma híbrida: migrações, adaptações, (re)criações, apropriação de obras literárias, textos sagrados do mundo ocidental e islâmico e elementos provenientes de outras culturas. *Lavoura*, em nosso entender, é híbrida como a cultura. Isso se explicará ao analisarmos sua arquitetura, o local de produção da autoria, a relação que a obra mantém com outros textos e culturas; o que nos permitirá elucidá-la como um elemento cultural híbrido por excelência.

2- A Dobra Desbordada

Nem mesmo a caverna é um caos, mas uma série cujos elementos são ainda cavernas cheias de uma matéria cada vez mais sutil, estendendo-se cada uma delas sobre as seguintes [...] Há extensão quando um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, suas partes. Tal conexão todo-partes forma uma série infinita que não tem último termo nem limite (se forem negligenciados os limites de nossos sentidos).
Deleuze. *A dobra*

Caminhar na esteira de Gilles Deleuze equivale a aceitar a dobra existente para os seres orgânicos e inorgânicos. Tal dobra, em funcionamento, tem a função de alterar a essência dos objetos que, ao passarem pelo processo da dobra, convertem-se em outros objetos, aparecendo, portanto, o “novo”. Assim, esses objetos perdem sua forma

estática (molde espacial) e ganham novas variações contínuas (modulação temporal). Na modulação, o processo de desmoldagem é infinito: variação perpétua; em outras palavras, a dobra, como a cultura híbrida, faz com que a essência do objeto seja dinâmica. Nesta parte inicial, faremos uso da teoria de Deleuze, por entender que ela nos ajudará a compreender as produções culturais de nossa época e, em especial, o livro *Lavoura arcaica*, nosso objeto de estudo.

A transformação do objeto, ou o “novo” objeto que surge a partir das obras, sugere um ponto de vista apreendido ou adotado pelo sujeito. Dessa forma, a modificação que sofre um determinado objeto parte do espectador, que investe sua perspectiva pessoal – sabemos que a formação de qualquer perspectiva está toda centrada em outras perspectivas (as do sujeito-construtor do objeto) – gerando, assim, uma infinidade de dobras que alteram o objeto observado.

Nesse sentido, a verdade (tomada aqui como sinônimo de perspectiva) varia de acordo com a condição em que ela é apresentada ao sujeito. Podemos afirmar, então, que a perspectiva forma-se a partir do modo como o sujeito percebe o objeto: “o ponto de vista vem substituir o centro de uma figura ou de uma configuração” (DELEUZE, 1991, p. 41). Com base na citação, é-nos possível afirmar que o objeto, de acordo com o ponto de vista, sofre alterações, confirmando o caráter infinito da desmontagem de um determinado objeto. Enquanto houver perspectivas/dobras⁹ (espectadores, por exemplo), haverá também transformações e, conseqüentemente, “novos” objetos – também denominados *objéctil* por Deleuze.

O sujeito, ao observar um objeto e dar um ponto de vista a ele, põe em ação sua alma que apreende a perspectiva. A alma, por sua vez, detém uma série de dobras: “as dobras estão na alma e só existem atualmente na alma” (DELEUZE, 1991, p. 44).

⁹ Tomamos os termos perspectiva e dobra como sinônimos pelo fato de que, em nossa leitura, uma não poder se desvencilhar da outra. A dobra que ocorre e transforma um dado objeto se dá a partir da perspectiva de um sujeito.

Assim, o mundo é totalmente virtual pelo fato de ter existência no interior da alma que o expressa. Dito de outro modo, o sujeito percebe o mundo, e envia tal percepção à alma, e esta, por sua vez, tem a incumbência de exprimi-lo. O processo acontece, portanto, da inflexão à inclusão, ou seja, o sujeito dobra-se até o objeto, dando-lhe uma perspectiva que se incluiu na alma do observador.

Quando o sujeito percebe o mundo, há dobra, pois a percepção dirige-se à alma dele e, ao percebê-lo, o observador insere-se nesse mundo – inflexão à inclusão: “é preciso colocar o mundo no sujeito, a fim de que o sujeito seja para o mundo. É essa torção que constitui a dobra do mundo e da alma [...]” (DELEUZE, 1991, p. 51). Observamos nesse processo de apreensão e inclusão duas dobras: uma que se constitui pela percepção do mundo que se projeta na alma do sujeito, e a outra que diz respeito à própria inclusão do sujeito no mundo.

Para Deleuze, o conceito de Barroco está ligado à dobra, pelo fato de essa estética haver se estendido através dos tempos históricos, ou seja, o Barroco foi dobrando e de dobra em dobra chegou às produções contemporâneas: “[...] com efeito, o critério ou o conceito operatório do Barroco é a dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra” (DELEUZE, 1991, p.64).

Os próprios rasgos da estética barroca propiciam estendê-la para fora dos limites históricos. As seis características que desempenham tal função são – segundo Gilles Deleuze – a dobra, o interior e o exterior, o alto e o baixo, a desdobra, as texturas e o paradigma.

O Barroco é quem inventa a dobra infinita; e nesse sentido essa instância deve ser permanente, ou ainda, infinita, pelo fato de ser o que compõe a forma do objeto: a dobra ocupa-se da tarefa de materializar um determinado objeto. Logo, um objeto estético, por exemplo, tem como essência a dobra.

O interior e o exterior são categorias herméticas: o interior encontra-se sempre no interior, e o exterior está sempre disposto no exterior, não havendo conciliação entre essas duas categorias que se congregam. Tomemos um exemplo da arquitetura, em que a fachada (exterior) separa-se das câmaras (interior); ainda que tais categorias não sejam conciliadoras, elas serão, necessariamente, harmônicas.

Entendendo o Barroco como a arte informal por excelência, sua forma é dobrada, mas isso não implica que ele não tenha forma: “ele põe a forma como dobrada [...] As matérias são o fundo, mas as formas dobradas são maneiras. Passa-se das matérias às maneiras. Dos solos e terrenos aos *hábitats* e salões” (DELEUZE, 1991, p.67). Conforme a citação, é pertinente afirmar que a estética barroca se constrói a partir de determinadas matérias (solos e terrenos – o baixo) que quando dobradas tornam-se maneiras/motivos (*hábitats* e salões – o alto, ou ainda, a forma).

Há a desdobra que não é o contrário da dobra, mas sua extensão ou continuação. Quando a dobra, enquanto materialização de um determinado objeto, deixa de representar e converte-se em ‘método’, operação ou ato, a desdobra é que se converte no resultado. Nesse sentido, o desdobrar proporciona, por exemplo, a uma produção artística outras possibilidades. O fazer artístico com os elementos já dispostos (as dobras), ao desdobrar-se pode renovar-se.

As texturas no Barroco, ao realizarem-se, dependem de uma série de fatores: as cores, por exemplo, quando se repartem o fazem de acordo com a concavidade. Assim, as cores dependem dos elementos que as determinam: “a esse respeito, a dobra de matéria ou textura deve ser relacionada com vários fatores: primeiramente, com a luz, com o claro-escuro, com a maneira pela qual a dobra prende a luz e graças à qual ela própria varia conforme a hora e a luminosidade [...]” (DELEUZE, 1991, p. 70). Como

se vê, tornam-se evidentes as diferentes perspectivas que a estética barroca pode receber, dependendo de determinados fatores.

No que se refere ao paradigma, isto é, à busca por um modelo de dobra, segundo Deleuze, existem dois modelos, o ocidental e o oriental, dispondo, como exemplo para cada um, o pano e o papel, respectivamente. A dobra grega, assim como a barroca, caracteriza-se pela junção de elementos. Ela está disposta em círculo, portanto, há uma repetição da proporção: “é esse o caso da dobra barroca, com seu estatuto correspondente da potência de pensar e do poder” (DELEUZE, 1991, p.71). A correspondência está, pois, relacionada ao movimento circular, o que confere à estética barroca uma característica dupla/híbrida.

Conforme as proposições acerca da estética barroca, acima referidas, podemos afirmar que ela exerce um papel que congrega diferentes possibilidades e perspectivas, gerando uma simbiose de elementos divergentes. O hibridismo, aqui, se torna o fulcro de tal estética. Nesse sentido, o tempo, mais precisamente o passado, ou melhor dizendo, as produções artísticas de um passado qualquer podem ser retomadas em outras épocas posteriores. Logo, essas bifurcações temporais se encontram fora dos limites históricos.

Ainda na esteira do hibridismo, o relato barroco é estruturado por convergências e divergências pelo fato de haver encaixe de narrações dentro de outras. As dobras imbricam-se, formando uma pirâmide “que tem um vértice mas não tem base, constituída por uma infinidade de aposentos, sendo cada um deles um mundo” (DELEUZE, 1991, p.107). Assim, o relato barroco é feito por um amontoado de elementos, cada um deles é um mundo – ou uma dobra – que se entrelaça com outros, formando um único mundo.

Quando o teocentrismo perdeu sua razão, ruindo seus ideais, o Barroco entrou em cena. Deleuze acena, então, com a seguinte questão: como restaurar o ideal teológico, mesmo sendo ele combatido em todas as esferas da sociedade? Uma provável resposta para tal questão seria a junção das dobras existentes num único mundo que comportaria as dobras teocêntricas e antropocêntricas. Haveria, dessa forma, uma pirâmide/mundo construído a partir de elementos heterogêneos que se justapõem.

Daí, o “barroco é um longo momento de crise no qual a consolação ordinária já não vale. Produz-se um tal desmoronamento do mundo, que o advogado deve reconstruí-lo, exatamente o mesmo, mas sobre uma outra cena e relacionado a novos princípios capazes de justificá-lo [...]” (DELEUZE, 1991, p.119). Com base na citação, podemos inferir que o mundo entra em crise quando os ideais (dobras) divergem, competindo aos homens (também dobras) (re) construí-lo, organizando as dobras que se bifurcam para que todas elas possam conviver na mesma pirâmide.

Para Deleuze, os homens representam uma eterna dobra, pois se dobram e desdobram-se desde Adão. O nascimento constitui a primeira dobra e a morte, a desdobra. A dobra equivalente ao homem (mônada) é individual; aí as dobras são divergentes e, como já foi dito anteriormente, cada sujeito apreende o mundo de acordo com a sua perspectiva (o que constitui uma primeira dobra) e, conseqüentemente, insere-se nele. Há, portanto, uma infinidade de sujeitos heterogêneos que fazem parte do mundo, mas que necessitam conviver para que a pirâmide/mundo seja concretizado.

Na multiplicidade e na divergência das dobras infinitas, há sempre um caos que opera na construção de um acontecimento, fazendo com que um objeto, ou melhor, um *objéctil* (novo objeto) insurja a partir dos destroços de elementos (o caos): a *hybris* por excelência. O acontecimento é, portanto, o objeto “novo”, qualificado dessa forma por constituir-se de elementos/dobras já existentes. Nesse sentido, confirma-se a infinidade

das dobras, pois dobras anteriores formam objetos “novos”, e estes, por sua vez, serão outras dobras que constituirão novos objetos, formando, então, uma corrente sem fim. É exatamente isso que nos remete à teoria da fragmentação à qual nos deteremos mais adiante.

Deleuze afirma que a extensão, a intensidade e o indivíduo são componentes de um acontecimento. O caos, pelo constante surgimento das dobras, é uma diversidade disjuntiva; por outra parte, há um objeto que nasce a partir desse caos. Mas como essa diversidade se transforma em uma unidade, ou melhor, objeto “novo”?

O crivo tem a função de extrair, da grande multiplicidade de objetos, objetos compossíveis, em outras palavras, elementos que têm condições de serem justapostos e de congregarem num mesmo mundo: “[...] o crivo extrairia dele diferenciais capazes de se integrarem em percepções reguladas” (DELEUZE, 1991, p. 133). Assim, podemos afirmar que há dobras que podem imbricar-se a outras, e há determinadas dobras que não se congregam, ficando a cargo do crivo exercer a seleção. Temos, aqui, a primeira condição para que haja um acontecimento: a extensão, isto é, quando determinado elemento estende-se a outros e, por meio da junção, materializa o “novo” e, conseqüentemente, esse *objéctil* irá unir-se a outras dobras, operacionalizando um “outro novo”: a dobra infinita.

Já as intensões ou intensidades referem-se às propriedades das extensões, pois os elementos que se congregam, estendendo-se a outros, são diferentes: “as séries extensivas têm propriedades intrínsecas (por exemplo, altura, intensidade, timbre de um som, ou de um matiz, valor, saturação da cor), que entram por sua conta em novas séries infinitas [...]” (DELEUZE, 1991, p. 134). Fica evidenciada a distinção existente entre os elementos, ou seja, a intensidade deles é que vai exercer a função de diferenciá-los.

O indivíduo diz respeito ao próprio novo, à própria criatividade, assim, a produção individual é algo pessoal, único, portanto, não pode haver repetições. Não há repetições¹⁰ porque cada sujeito posiciona-se de conforme suas perspectivas. Todo elemento é constituído por preensões, ele apreende os antecedentes. Por um lado, os elementos ou dobras a serem apreendidos são de domínio público, por outro, o sujeito é o elemento íntimo ou privado, portanto, somente o sujeito tem capacidade de operar a novidade a partir das preensões:

[...] toda preensão é preensão de preensão, e o acontecimento é “*nexus* de preensões”. Cada preensão nova torna-se um *datum*, torna-se pública, mas para outras preensões que a objetivam; o acontecimento é, inseparavelmente, a objetivação de uma preensão e a subjetivação de uma outra; ele é ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no devir de outro acontecimento e é sujeito do seu próprio devir. Há sempre algo de psíquico no acontecimento (DELEUZE, 1991, p. 135).

Conforme a passagem, um objeto (por exemplo, uma produção artística qualquer) é sempre composto por preensões; tal objeto, conseqüentemente, se torna apreensão para futuros objetos, havendo, portanto, “preensão de preensão”: “uma preensão a outra [...] põe o passado num presente cheio de futuro” (DELEUZE, 1991, p.135). Como o objeto é construído a partir de preensões, estas são públicas; por isso, um artista, por exemplo, pode lançar mãos de objetos antecedentes, enquanto o fazer desse artista é individual e privado, o que faz com que o “novo” surja. Assim, o que já foi posto (as dobras antecedentes) torna-se um novo acontecimento a partir da individualidade.

Outra característica do acontecimento diz respeito ao objeto eterno que não pára de se atualizar. Um elemento ou dobra de um passado remoto é atualizado no momento em que se integra à outra dobra, fazendo surgir o acontecimento “novo”, e este (que

¹⁰ Entendemos repetições como meras cópias de objetos. Na utilização de dobras já postas em circulação na cultura, um escritor, por exemplo, as utilizam colocando nelas sua perspectiva (dobras), surgindo dessa forma, o “novo” e não uma mera repetição.

também é uma dobra), por sua vez, poderá ser atualizado em outro momento futuro. Há um ciclo de atualização constante, por isso o elemento eterno não pára de se deslocar, “ganhando e perdendo partes levadas pelo movimento; as coisas não param de se alterar; mesmo as preensões não param de entrar e sair de compostos variáveis. Os acontecimentos são fluxos” (DELEUZE, 1991, p. 137). Portanto, o objeto eterno constituiu-se em constantes (re) atualizações.

Para exemplificar o mote do elemento eterno, tomemos um exemplo da literatura, mais precisamente do gênero dramático, a tragédia, secularmente teorizada, inclusive por Aristóteles em sua *Poética*. Tal gênero vem dobrando-se ao longo dos séculos, e hoje é encontrado num cem números de produções literárias ditas contemporâneas, sejam narrativas ou poéticas. Desse modo, o uso desse elemento (o tomamos aqui como elemento eterno) tem sofrido atualizações, ou ainda, modificações desde Sófocles, e são essas atualizações que o caracterizam como eterno.

O uso constante de um elemento antecedente não implica uma falta de criatividade do artista, pelo contrário, sua individualidade, conforme já exposto, fará com que tal elemento torne-se “novo”. Logo, a tragédia disposta em determinadas obras, hoje, não é a mesma produzida por Eurípedes, considerando que é modificada, atualizada, inovada: “sua eternidade não se opõe à criatividade. Inseparáveis de processos de atualização ou de realização nos quais entram, os objetos eternos só têm permanência nos limites dos fluxos que os realizam ou das preensões que os atualizam” (DELEUZE, 1991, p. 137).

De acordo com Gilles Deleuze, Leibniz é o defensor dos compostíveis, ou seja, da percepção de que determinados elementos podem estender-se a outros. Por outro lado, existem elementos que não possuem condições de se integrarem. Desse modo, cabe ao crivo extrair as dobras compostíveis capazes de se ajustarem. Entretanto, para

Whitehead (*apud* Deleuze) e outros filósofos contemporâneos, não são apenas os possíveis que se integram, mas também os impossíveis, pois o mundo também compõe-se de bifurcações, divergências, impossibilidades e desacordos. Há, portanto, um mundo variegado e, por extensão, toda uma narrativa que o representa.

O Barroco, além de representar a transição da razão clássica que desabou pela existência de elementos impossíveis e divergentes e por desacordos que havia no mundo, também é a última tentativa de reconstruir essa razão. Se o mundo está composto por uma série de divergências e desacordos, o Barroco, portanto, pelo fato de estar nessa transição do mundo, tenta conciliar todas essas bifurcações: “os desacordos que surgem num mesmo mundo podem ser violentos, mas *eles se resolvem em acordos/acordes*, porque as únicas dissonâncias irreduzíveis são as existentes entre mundos diferentes (DELEUZE, 1991, p. 141). Se as divergências impossíveis podem existir somente em outro mundo, as bifurcações que existem em nosso mundo são todas passíveis de se justaporem. Assim, há um universo barroco, pois nele se congregam todas as divergências possíveis e impossíveis.

O universo barroco teve suas fronteiras quase que apagadas, posto que as dobras convivem e estendem-se umas às outras. Perdeu suas linhas melódicas com a fusão de tantas dobras, mas isso não implica dizer que não haja harmonia, pois existem harmonias nas divergências e nos contrastes. Nessas dobras divergentes que se desdobraram de um passado remoto qualquer, sendo (re) atualizadas em épocas futuras e em um mundo em pleno caos da diversidade, onde o passado tornou-se presente com a desconstrução – para usar o termo de Derrida. Da história nasce, portanto, o “novo”, o neo, o neobarroco, considerando que o mundo contemporâneo se encontra caótico com as tantas dobras que se estenderam, formando outras que se estenderão ao futuro: “virá

o neoBarroco com seu desfraldar de séries divergentes no mesmo mundo, com sua irrupção de impossibilidades na mesma cena [...]” (DELEUZE, 1991, p. 141).

3 – A Cultura do Fragmento

Eu não sou eu nem sou outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o outro.
Mário de Sá Carneiro. *O outro*

Ainda na esteira de Deleuze, parece-nos pertinente pensar a relação existente entre as dobras e a teoria do fragmento. A apreensão da apreensão, ou melhor, o acontecimento que se constrói a partir de dobras antecedentes, formando o objeto novo que, conseqüentemente, será dobra já posta para a formação de um outro novo objeto: a eterna dobra ou o elemento eterno. A teoria do fragmento dialoga com a dobra deleuziana porque tudo o que está posto como constructo da humanidade, seja um elemento espiritual (cultura), ou material (objeto que nasce a partir da cultura), emerge a partir dos fragmentos, dos escombros, dos estilhaços já dispostos anteriormente. Assim, qualquer construção humana, tomemos uma vez mais o fazer artístico como exemplo, emerge a partir de elementos anteriormente dispostos na cultura.

Walter Moser, para elucidar acerca da fragmentação, começa seu ensaio buscando uma palavra em alemão que traduza “Modernidades Tardias”¹¹ e chega ao termo *Spätzeit*. Mas como traduzir tal termo ou extrair dele uma idéia que dê conta de relacioná-lo com a fragmentação? O autor elucidar: “alguma coisa que resta precisar” (1999, p. 33). Podemos, pois, buscar outras estruturas que melhor nos aclaram a palavra

¹¹ Moser, ao traduzir “Modernidades Tardias” para o alemão – *Spätzeit* – pretende indicar o debate contemporâneo sobre a modernidade “atrasada”. Esse processo tardio é parte de qualquer produção/formação cultural, pois a cultura está sempre se construindo a partir de elementos do passado, logo “tardios”.

alemã: *alguma coisa que faz falta; alguma coisa de que se necessita*, ou ainda, *uma lembrança ou nostalgia sempre presente*.

A cultura do *Spätzeit* se elabora a partir de restos, fragmentos, destroços, ruínas. A cultura desse termo representa a construção das culturas heterogêneas vigentes hoje nas sociedades. Este constructo cultural relaciona-se com o fazer artístico que, por sua vez, se materializa no interior de uma determinada esfera cultural.

O termo fragmentação nos faculta levantar uma discussão sobre as ruínas, pois a fragmentação só passa a existir quando um objeto, idéias ou fenômenos se tornam ruínas.

As culturas anteriores todas são ruínas, ou, ainda, passaram por um processo que as tornaram escombros; assim, seguindo esse processo inerente às culturas, o que se vive atualmente, ou seja, a época contemporânea, também em um futuro tornar-se-á escombros culturais. O que a história possui, então, enquanto acervo cultural, são fragmentos de diversas culturas que foram empilhando-se ao longo dos séculos. Para Walter Moser:

Fenomenalmente, a cultura [...] se elabora num campo de restos, de fragmentos, de escombros, de ruínas, até mesmo de dejetos. Destruídas e decaídas, as culturas do passado estão, entretanto, materialmente presentes sob a forma de destroços que irrompem no presente, que se impõem à paisagem cultural contemporânea. Esses destroços são inúmeros e estão em toda parte. O presente é percebido como a descarga das culturas do passado. O espaço cultural é um campo de escombros (MOSER, 1999, p. 38).

A cultura tem um caráter extremamente fragmentário porque está formada a partir de ruínas, dejetos, fragmentos de culturas anteriores que passaram pelo processo de degradação. O caráter híbrido que as culturas atuais possuem se deve, portanto, à fragmentação de diversas culturas do passado que se estende até as do presente.

Ainda na esteira de Moser, os diversos destroços, ou ainda, o empilhamento de elementos culturais heterogêneos faz com que haja um esgotamento cultural, uma saturação de objetos culturais deixados, como legado, pelos produtores de diversas culturas para as gerações futuras.

Para os que vivem no contexto da contemporaneidade, há duas possibilidades de manejo com os fragmentos culturais, uma negativa e outra positiva. Na primeira, o agente que lança mão dos elementos culturais para desenvolver uma produção qualquer – tomemos o trabalho artístico literário como exemplo – não consegue levar a termo seu intento de produção, por acreditar que o excesso de elementos já existentes impede, ou melhor, impossibilita o ato criativo inédito.

Assim, os artistas contemporâneos se encontram imersos nessa situação cultural, em que a produção artística já se esgotou (tudo já foi feito). No entanto, o fato de o artista estar vivendo tal época não implica que ele não consiga vencer a exaustão cultural e de produção, pois se assim não fosse, a produção contemporânea estaria fracassada, ou ainda fadada a produzir meras cópias degradadas.

Já na atitude positiva, o excesso de objetos culturais é visto como um tesouro que pode ser aproveitado no ato criador. Desse modo, o escritor, por exemplo, tem à sua disposição uma série de materiais de que pode lançar mão para construir seu objeto. Portanto, o artista que detém uma visão positiva acerca do acúmulo de objetos culturais heterogêneos não entende esse excesso como um obstáculo, mas antes como elementos à disposição para o fazer artístico. Ele (o criador, em nosso caso o escritor) deve, tão-somente, estar disposto a criar a partir de objetos culturais já postos em vigência:

A densidade de materiais culturais que o envolve pode então ser vista como uma riqueza que lhe é oferecida, e que pode aproveitar enquanto criador. Isso com a condição de que ele aceite criar a partir de uma mesa cultural já posta e onde reina a abundância. Com a condição de que ele aceite trabalhar com os materiais que já estão ali (MOSER, 1999, p. 39-40).

Com base na afirmação de Moser, o trabalho que o artista desempenha em recuperar os elementos de épocas anteriores já postos em vigência, construindo outros elementos “novos”, ou seja, o neo, pois se há uma diversidade de fragmentos culturais heterogêneos que se congregam em um mesmo mundo (uma obra, por exemplo), como as dobras, podemos então falar de uma estética neobarroca que consegue conciliar em uma única esfera uma série de traços. O Barroco também detém esses mesmos rasgos que o neobarroco; então por que falar dessas duas estéticas como se fossem diferentes? De acordo com nosso entendimento, aquele diz respeito à transição de um mundo a outro, consiste em uma infinidade de elementos divergentes, a razão teocêntrica e a clássica, como já foi disposto. Já este congrega as mesmas divergências, mas sempre no presente: neo, “novo”, neobarroco, pelo fato de justapor, na contemporaneidade, determinados elementos que vêm desdobrando-se. Por exemplo, desde Sófocles e Eurípedes, a tragédia, como um elemento (dobra), está sendo (re) atualizada, entrando em contato com outras dobras.

Maria Adélia Menegazzo (2004) afirma que a produção artística contemporânea não tem menos força criativa do que a de um Picasso ou um Proust, pelo fato de não haver condições para uma criação que comporte “novos” estilos. No entanto, o pastiche – como recuperação de produções anteriores – não é mera cópia de modelos já postos, mas, antes, uma maneira de (re) contextualizar tais modelos em outro contexto, dando, portanto, ao objeto pastichado uma nova perspectiva.

Na esteira do pensamento de Menegazzo, podemos afirmar que a produção contemporânea forma-se a partir de fragmentos, restos, entulhos de modelos criados anteriormente. Tal prática não desqualifica a produção contemporânea, ao contrário, pois é, sobretudo, na contemporaneidade que os compositores do fazer artístico aceitam

criar a partir do acúmulo, do empilhamento de objetos culturais heterogêneos postos em vigência nas sociedades:

Na América Latina e, particularmente, no Brasil, as formas pós-modernistas de fragmentação, heterogeneidade, descentramento, paródia, etc., podem ser concretamente encontradas nas artes, sem que isso signifique cópia ou acomodação a um “modelo” internacional de pós-modernismo.

No entanto, é muito mais eficaz ressaltar que o pós-modernismo possibilitou avanços na discussão do multiculturalismo, da diferença e do descentramento, do que se fazer um mero levantamento de autores e obras pós-modernistas (MENEGAZZO, 2004, p. 34-35).

No entender da autora, a recuperação ou a (re) contextualização das formas é bastante vigente nas produções pós-modernistas (entendam-se também contemporâneas, pelo fato de que tanto uma como outra utilizarem elementos anteriores). Mas isso não significa meras cópias. Ademais, tal prática contribuiu para os avanços de discussões acerca das diversas culturas, do multiculturalismo e, conseqüentemente, da heterogeneidade, do hibridismo de diversos fragmentos culturais em uma dada esfera social. Se pensarmos em *Lavoura arcaica*, publicado em 1975, é-nos conveniente afirmar que “chegou tarde” com relação às outras obras anteriores das quais Raduan Nassar lançou mão para construir seu texto.

A produção artística a partir de destroços e fragmentos pode ser considerada “nova” pelo fato de haver emergido depois de alguma coisa que a precedeu: “O chegar-depois, ou o estar-aí-depois é o núcleo de sua temporalidade” (MOSER, 1999, p. 44).

Se os objetos culturais da contemporaneidade formaram-se a partir de fragmentos advindos do passado, compondo o “novo”, podemos afirmar que a produção de nossa época um dia irá fragmentar-se e servirá, portanto, como objeto para uma nova produção, uma posterior à nossa: preensão da preensão, ou ainda o elemento eterno que se desdobra infinitamente, formando um acontecimento (também dobra) que, por conseguinte, num futuro servirá como base para o fazer de um novo acontecimento: “O

‘vir-depois’ se traduz pois num ‘ser-tarde’ que designa mais uma condição ôntica, uma maneira de ser no tempo, do que uma relação de sucessão” (MOSER, 1999, p. 45).

Nesse sentido, “O ‘ser-tarde’ faz parte intrinsecamente das características do poeta moderno. Generalizando poder-se-ia dizer que faz [...] parte das condições da modernidade em todo o domínio da produção cultural. O poeta moderno, por definição, é aquele que (chegou) tarde [...]” (MOSER, 1999, p. 46). “Ser-tarde” é um rasgo do artista moderno, conforme citação, mas também os contemporâneos que buscam caracterizar sua produção como “nova”. Nessa perspectiva cultural, onde toda cultura está construída a partir de fragmentos de culturas anteriores, a literatura, enquanto constructo da cultura, também é feita com fragmentos de outros textos. Daí, qualquer narrativa ser a princípio palimpséstica. Talvez esse processo se explique pelo fato de que qualquer produção artística insurja de um determinado contexto cultural; portanto, tanto a cultura como a narrativa constroem-se com restos de objetos (ou dobras) já postos em cena.

O *Spätzeit* – chegar tarde, nostalgia sempre presente, algo que se necessita – representa de fato nossa realidade contemporânea, pois se estabelecemos nossa cultura a partir de restos culturais e construímos nossas narrativas a partir de detritos de outras narrativas, estamos “sempre atrasados” com relação ao que já foi posto em cena anteriormente. É por isso que o termo alemão proposto por Moser enquadra-se perfeitamente nas “Modernidades Tardias”. A nostalgia explica-se considerando que as produções artística e cultural estão sempre recuperando, (re) contextualizando, legitimando elementos (ou dobras) do passado na contemporaneidade. Tais produções têm, portanto, um caráter nostálgico, utilizando lembranças para se materializar: a lembrança sempre presente. Algo de que se necessita diz respeito à necessidade de elementos já existentes para a partir deles fazer surgir outro objeto, o neo, o “novo”, o

objéctil. A narrativa contemporânea, por exemplo, lança mão de todas essas ruínas públicas para se concretizar: a obra palimpséstica, ou ainda, a “polifonia da polifonia”, como sugere Boulez, citado por Deleuze (1991).

Nesse sentido, Jorge Luís Borges, no ensaio *Kafka y sus precursores*, endossa que, ao entrar em contato com os textos de Kafka, imaginou um autor com uma narrativa própria, singular. Entretanto, com um pouco mais de experiência com essas narrativas, reconheceu que a voz kafkaniana faz parte de diferentes literaturas e épocas muito diversas, identificando, assim, a relação entre os textos de Kafka e autores anteriores.

Desse modo, as narrativas kafkianas são estruturadas a partir de uma série de elementos heterogêneos que pertencem a outras narrativas que, possivelmente, foram lidas pelo autor. Tais elementos, que aqui chamaremos de dobra, para relacionar Borges e Deleuze, são divergentes entre si, o que é de extrema importância para a obra de Kafka, pois “en cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (BORGES, 1985, p. 710).

Assim, o projeto estético kafkiano, ainda que produzido a partir de diversos textos, é sempre novo, pois o labor artístico mais a idiosincrasia do autor atualizam os textos antecedentes. Dizendo de outro modo, sem as narrativas de Kafka aqueles textos não seriam atualizados, tampouco teriam a perspectiva do escritor, portanto, não existiriam da forma que existem.

Kafka, como escritor que lança mão de fragmentos/dobras já postos (outros textos), atualiza e (re) contextualiza as obras antecedentes, emergindo a partir deles o novo acontecimento, a nova obra, o neo. Isso faz com que haja interferência na prática de leitura das obras antecedentes: “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores”

(BORGES, 1985, p. 712). E, conseqüentemente, esse novo acontecimento tornar-se-á dobras para o surgimento de um (novo) novo acontecimento: o objeto eterno ou “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 1985, p. 712)¹².

Borges, agora em outro ensaio, *Cuando la ficción vive en la ficción*, acena para a construção da narrativa a partir de outras narrativas, isto é, a ficção feita da própria ficção. Assim, a linguagem literária está sempre voltando à linguagem já referida, em outras palavras, a linguagem antecedente é retomada, por exemplo, por um escritor que produz seu trabalho artístico a partir dessa linguagem já posta.

Para ilustrar o tema, o autor argentino refere-se, entre outras coisas, à lata de biscoito de sua infância: nela há um desenho oriental onde se vê a mesma lata de biscoito que traz a mesma figura, e nesta, outra lata de biscoito até o infinito. Essa imagem em Borges remete-nos às bonecas russas, uma boneca dentro da outra, até que apareça a última e menor, que não tem abertura, evidenciando que não se sabe a quantidade de outras bonecas que poderia aparecer. Na literatura, ocorre o mesmo fenômeno, um sem número de textos pode estar disposto dentro de uma narrativa, como no desenho oriental de Borges, até o infinito. Como a boneca madrusca, onde não se sabe até onde há outras bonecas, o leitor, com a prática da leitura, não consegue visualizar/ler todos os textos que fazem parte de uma narrativa.

Borges também exemplifica esse fenômeno, o intertextual, utilizando a metáfora do quadro – “Cuadros dentro de cuadros, libros se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad” (BORGES, 1996, p. 327) – para elucidar o trabalho literário. As

¹² Em nosso entender, passado e futuro serão modificados a partir de uma produção artística, que os converterão sempre em presente. O passado torna-se presente quando um artista recupera e (re) cria elementos precedentes. Já o futuro converte-se em presente pelo fato de, hoje haver, por exemplo, textos literários que serão recuperados num futuro qualquer, e quando essas obras emergirem, pertencerão ao presente. Desse modo, Borges dá uma nova concepção, através do trabalho artístico, para passado e futuro, estes estão plasmados no presente.

palavras de Borges com relação ao quadro, na literatura, seriam livros dentro de outros livros que “desdobram-se em outros livros”.

Nesse sentido, a dobra, o fragmento fazem parte de nossa cultura, também estão imbricados em nossas construções espirituais (idéias contidas no interior das narrativas) que também são formadas por fragmentos. Tais construções (o acontecimento novo) um dia se tornarão outros fragmentos, dobras que servirão para a construção de outros novos acontecimentos: o elemento eterno, as diversas vozes que compõem a narrativa, ou ainda, *a ficção que vive de outras ficções*.

4- *Lavoura arcaica*: uma poética neobarroca

[...] e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo; 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: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho.

Nassar. *Lavoura arcaica*

Tendo em mente tudo o que já se disse até agora, e que nos leva a dizer que o nosso objeto de estudo, o livro *Lavoura arcaica*, de Nassar, revela nessa perspectiva seu caráter híbrido permeado por dobras e fragmentos, discutiremos a partir de agora que o livro também indica, por conseguinte, uma *poética neobarroca*. Como o próprio termo sugere, há um “neo”, um “novo”, um (re) surgir que pressupõe algo precedente, e que de alguma maneira conseguiu emergir em outro contexto. Partiremos de algumas posições propostas por Omar Calabrese, em seu *A idade neobarroca*, obra basilar na construção deste tópico da dissertação: “[...] fenómenos análogos podem apresentar-se

em qualquer época, na nossa também, e sua repetição pode considerar-se como um de «traço de época», ou seja, com todas as limitações expostas nas linhas precedentes” (CALABRESE, 1987, p. 22). Assim, determinados fenômenos que fizeram parte da construção da estética barroca podem ressurgir em outro contexto, cujo século não seja o XVII, época atribuída a essa estética. Ademais, podemos encontrar características comuns em objetos culturais muito díspares e de épocas muito diversas, como obras literárias, quadros, músicas, etc. A análise de tais objetos nos possibilita afirmar que não há formas rígidas mantidas por épocas, fronteiras de estilo, periodização, portanto, nessa perspectiva, qualquer homogeneidade que se queira para essas formas (construções artísticas) deve ser refutada.

Para João Adolfo Hansen, o termo neobarroco constituiu-se a partir da migração de determinados elementos da estética barroca para a contemporaneidade, fazendo com que houvesse, por exemplo, convergências entre uma obra produzida nos seiscentos, e outra, no hodierno:

[...] a novidade contemporânea produzida por uma invenção artística que, apropriando sincronicamente de procedimentos técnicos e efeitos das artes do século XVII, usa-os como matéria de transformações poéticas. O nome “neobarroco” dos objetos estéticos é posto por meio de analogias estabelecidas entre seus efeitos e os efeitos das artes do passado classificadas como “barroco” [...] “neobarroco” indica procedimentos específicos de práticas de apropriação do passado na invenção artística contemporânea (HANSEN, 2006, p. 21).

Como se vê, o neobarroco configura-se pela atualização de elementos do Barroco na produção artística contemporânea. Entretanto, para Omar Calabrese, o “novo” barroco não se constitui, apenas, com fenômenos provenientes do Barroco, mas de qualquer época, que podem ressurgir em outro momento. Optamos, portanto, pela posição de Calabrese, não que a de Hansen seja incongruente, mas porque para nossa

análise a daquele é a que melhor elucida nosso objeto de investigação, ou seja, a poética neobarroca em *Lavoura arcaica*.

Entender a arte literária como um constructo que emerge de uma determinada esfera cultural é estar de acordo que um objeto artístico carrega marcas culturais indissociáveis de sua época e contexto. Nesse sentido, “a minha tese geral é de que muitos importantes fenómenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma «forma» interna específica que pode trazer à mente o barroco” (CALABRESE, 1987, p. 27). Desse modo, culturas de épocas distintas podem apresentar semelhanças entre si e, na esteira delas, a produção artística contemporânea, por exemplo, pode apresentar uma série de relações com a barroca seiscentista, ou ainda com outras produções anteriores à nossa. Tais semelhanças, aqui, as denominaremos como um fenómeno neobarroco.

A análise de objetos culturais (literatura, música, arquitetura, filmes, programas televisivos, etc.) pode demonstrar estruturas subjacentes comuns entre si, portanto, não é de se estranhar que elementos da Antigüidade Clássica ou seiscentista estejam dispostos em determinadas produções artísticas. Nesse sentido, fenómenos análogos podem manifestar-se em qualquer época. Gostos, motivos, estilos, estéticas, poéticas que pertencem ao passado retornam em outros contextos históricos, e o que está posto na contemporaneidade num futuro poderá ser retomado, solapando a idéia de uma história cíclica e linear.

Quanto ao prefixo «neo». Assim como o «pós» de «pós-moderno» fazia pensar num «depois», ou num «contra» a modernidade, também «neo» poderá levar a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria então precisamente o barroco (CALABRESE, 1987, p. 27).

Podemos extrair disso duas posições acerca do prefixo “neo”: uma que despreza o que é antecedente, e outra que se inclina ao ressurgimento, à reelaboração. Nosso

trabalho privilegia a perspectiva adotada por esta segunda posição. No que diz respeito à “reciclagem” de uma época do passado, em nosso entender o neobarroco não é, apenas, uma “repetição” ou um (re) surgir do Barroco, mas é antes uma repetição de qualquer outro período do passado que ressurja na contemporaneidade. Logo, o neobarroco não se remete exclusivamente à estética barroca.

Com relação à repetição de fenômenos ou características – o primeiro, produções culturais, já o segundo, convergências de determinadas produções –, Calabrese bem exemplifica por meio do filme *Blade Runner*, produção cinematográfica que trata das figuras dos replicantes ou andróides que nascem a partir de um modelo original, o homem. Entretanto, algumas características dessas réplicas são melhores que as do original. Assim, se pensarmos em determinadas produções artísticas, principalmente, segundo nosso entender, as contemporâneas, veremos que a arte atual são “réplicas” de um modelo “original”¹³. Portanto, determinadas produções literárias, por exemplo, “nascem como produto de mecânica repetição e otimização do trabalho, mas o seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética. Ou melhor: uma estética da repetição” (CALABRESE, 1987, p. 41).

Nesse sentido, os fenômenos culturais do passado, que emergem em outras épocas, as narrativas precedentes (re) criadas, as formas replicantes, as réplicas ou estética da repetição fazem com que haja uma “poética neobarroca”.

A “poética neobarroca” consta de uma série de elementos que já dispomos, entre eles, um cem números de narrativas que, às vezes, enquanto leitores, não as lemos todas. Esses textos que conformam uma narrativa nos facultam dizer acerca do caráter palimpséstico do texto literário.

¹³ Entendem-se por original elementos ou produções artísticas precedentes, não processos de filiação ou dívida com o objeto artístico “original”, como sugere um modelo já ultrapassado de Literatura Comparada.

Para ilustrar a prática do palimpsesto, Calabrese menciona *O nome da rosa*, de Umberto Eco, obra que faz referência a um imenso número de outras narrativas, há “[...] amontoados de citações. Eco sustenta que no romance não há uma só palavra sua” (CALABRESE, 1987, p. 187). Mas é escusado dizer que o livro de Eco não é uma mera justaposição de fragmentos de outras obras, mas antes uma atualização, refacção, (re) construção de obras postas anteriormente na tradição cultural. A citação, nesse caso, passa por um processo de “perversão”¹⁴, e nisto está parte do fazer artístico que se constrói a partir de outro.

Ainda com relação à “perversão”, para Omar Calabrese, há na estética da repetição, pelo menos em obras que não sejam meras cópias, uma “perversão”: “perversão, porque a ordem das coisas [...] e a ordem dos discursos (nas produções intelectuais) não são banalmente desordenados, mas tornados perversos” (CALABRESE, 1987, p. 186). É exatamente dessa forma que vemos a obra de Raduan Nassar. Na narrativa bíblica, o filho pródigo sai de casa, arrepende-se e volta para receber o perdão paterno; já André, ao voltar para casa, presencia o desfecho trágico da família.

A prática da repetição em *Lavoura arcaica* é polifônica, isto é, há uma série de outros textos postos anteriormente que constituem o palimpsesto – questão esta que será explorada mais atentamente no terceiro capítulo deste trabalho –, prática bastante comum, principalmente na dita produção moderna, o que não significa que em outras épocas precedentes tal prática já não o fora utilizada. Acreditamos que hoje qualquer texto literário possa ser visto como um palimpsesto, por nos remeter a outros textos, outras culturas. E chegamos a pensar que o mesmo vale não só para toda e qualquer produção, mas inclusive para a recepção. Nesse sentido Sabrina Sedlmayer afirma que,

¹⁴ “Perversão”, aqui, indica o trabalho feito por Nassar a partir dos textos e do próprio mito do filho pródigo. Para Perrone-Moisés (1996), todo o romance é outra versão, logo (per) versão.

Como a *Bíblia*, *Lavoura Arcaica* é um palimpsesto. Encontramos, nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras. Em alguns momentos reconhecemos versos inteiros, principalmente dos poetas nacionais que tinham como proposta “restaurar a poesia em Cristo”, como, por exemplo, Jorge de Lima e Murilo Mendes; em outras passagens são os Evangelhos que inundam a narrativa e que, misturados a contos árabes, tais os de *As Mil e uma Noites*,¹⁵ formam um texto-tecido, um amontoado de lembranças literárias que compartilham entre si a tarefa de falar de um real indizível (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

De acordo com Sedlmayer, fica evidente a presença de uma série de outros textos que conformam a narrativa nassariana, o que nos permite caracterizá-la como neobarroca. A partir da leitura da obra, saltam aos olhos os textos bíblicos. Começamos pelo que está mais evidente, *A parábola do filho pródigo*, que narra a história do filho insatisfeito com a vida que levava com a família e que pediu sua parte da herança e saiu da casa do pai. Passado algum tempo, o jovem que saíra de casa encontrou-se numa situação lastimável, resolvendo, então, voltar à casa paterna. Ao encontrar-se com o pai, este o perdoou e ambos se alegraram. Em *Lavoura arcaica*, o filho pródigo vivido por André, igual ao da narrativa bíblica, sai da casa do pai, por sentir-se insatisfeito com a vida na fazenda, a maneira despótica, arbitrária, castradora, rígida com que o patriarca conduzia a família. Vejamos o fragmento bíblico: “Pai, pequei contra o céu e perante ti, já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai disse aos seus servos. Trazei depressa a melhor túnica e vesti-o com ela, e ponde-lhe um anel na mão, e sandálias nos pés (...) Pois este meu filho estava morto, e reviveu, tinha-se perdido, e foi achado. E começaram a alegrar-se” (*Lucas* 16, 21-24).

Com relação ao outro filho, o da narrativa nassariana, lê-se:

_ Estou cansado pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso [...] _ Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma

¹⁵ Na edição de lançamento de *Lavoura arcaica* figura uma nota autoral, indicando que a parábola do faminto, nos capítulos 09 e 13, foi retirada de um dos contos d’*As mil e uma noites*, o que melhor elucidaremos no último capítulo de nossa investigação.

luz nova sobre esta mesa, sinto meus olhos molhados de alegria, apagando depressa a mágoa que você causou ao abandonar a casa, apagando depressa o pesadelo que vivemos há pouco (NASSAR, 1989, p. 170-171).

Nas passagens das duas narrativas, estão claras as convergências de determinados elementos, como a humildade por parte dos filhos ao retornar a casa, o arrependimento, a alegria que os pais sentiram com o retorno deles. No entanto, Leyla Perrone-Moisés afirma que *Lavoura* é uma versão contemporânea da parábola do filho pródigo, indicando a transgressão da poética da repetição: “[...] o romance todo é uma versão negra da parábola do filho pródigo, sem final feliz” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66).

Cabe aqui um parêntese para traçar uma definição do que seja poética e seu objeto de estudo, posto que nosso trabalho objetiva tratar a narrativa nassariana como “poética neobarroca”. Um trabalho que trata de tal questão foi elaborado pela pesquisadora Vânia Maria Vasconcelos, que propõe uma poética da criação/invenção para o projeto artístico de Manoel de Barros. Para que esse processo de invenção seja efetivo, deve haver um trabalho por parte do artista que se volte à estética, à linguagem, ao estilo para que o constructo artístico seja considerado “novo”. Já o tema pode ser qualquer um, inclusive repetido (estética da repetição), mas sob uma “nova” perspectiva, como faz Nassar em *Lavoura arcaica*, recuperando e (re) criando, (re) inventando temas precedentes.

Na concepção aristotélica é imprescindível a um artista o conhecimento da linguagem para que ele consiga construir um objeto poético, pois quem não a domina, constrói um objeto doutra natureza, menos poético do que de outra arte (cf. ARISTÓTELES, 1992). Toda *A poética* está construída a partir do estabelecimento de normas para a construção do que hodiernamente denominamos literatura. Portanto, embora o artista (pelo menos o preocupado com um projeto estético) não utilize a

“gramática”¹⁶ de Aristóteles, haverá sempre regras subjacentes à sua criação para que tal projeto seja efetivado.

Assim, o artista não seria isentado de um trabalho reflexivo no processo da criação artística: “[...] o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem ou como deviam ser. Isso se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas” (ARISTÓTELES, 1992, p. 48). A passagem nos mostra que há um trabalho a ser feito, no âmbito da linguagem, por parte do artista.

Na esteira de Aristóteles, observemos uma relevante definição para poética feita por Todorov, e mencionada por Vasconcelos: “[...] poética tal qual nos foi transmitido pela tradição, designa, primeiramente, toda teoria interna da literatura. Em segundo lugar, aplica-se à escolha feita por um autor entre todos os possíveis (na ordem da temática, da composição, do estilo, etc.) os literários [...]” (TODOROV *apud* VASCONCELOS, 2003, p. 51). Aqui, nos interessa, mais precisamente, o trabalho elaborado a partir da definição do tema, da composição e do estilo, o que faz com que surja uma poética específica, “nova”.

Se atentarmos para a etimologia da palavra poética, proveniente do grego *poiêsis*, que quer dizer criação, fica evidente que o trabalho do artista deve ser um ato criador, inovador, ou ainda, “transgressor”, logo, a poética deve ser entendida como um

¹⁶ Utilizamos, aqui, a palavra “gramática” para salientar as regras subjacentes ao texto e ordenadas pelo artista para a construção do objeto artístico. Ainda que um escritor seja contrário a um *canon* para criar uma obra que não pertença à linguagem de um lugar comum, é necessário lançar mão de determinadas regras (gramática) de construção.

Se atentarmos para o objeto da poética, o discurso, ela, assim como a ciência, classifica o objeto literário. Nessa perspectiva, a literatura, além de ganhar *status* de ciência, demonstra um caráter normativo (conjunto de regras) no que diz à sua construção. Dessa maneira, o artista que pretende inovar, buscar outras formas para o fazer poético, renovando, ou ainda, alargando o horizonte de expectativas do leitor, deve criar a partir de determinadas regras. O trabalho elaborado por Raduan Nassar, por exemplo, ao subverter os textos sagrados em *Lavoura arcaica*, o faz sob uma perspectiva “gramatical”.

fenômeno sempre dinâmico, proporcionando ao espectador uma “nova” perspectiva de ver/entender o mundo.

O caráter de (re) criação, de transformação da arte que proporciona o aparecimento de uma nova poética é bem exemplificado por Haroldo de Campos (1977) ao propor uma estética da brevidade, da transição, da permutação, do provisório. Em outras palavras, esses esquemas aplicados à arte solapam a concepção clássica do imutável e do eterno que pretendia estabelecer um *canon* para produção artística. Nesse sentido, entendemos que o trabalho de Nassar se enquadra nessa perspectiva de mobilidade, de transição de textos (os bíblicos, os do *Alcorão*, os d’*As mil e uma noites*, por exemplo), de permutação de idéias e temas para a construção de sua poética, confirmando o que foi dito anteriormente acerca da nova versão da parábola do filho pródigo.

Para Perrone-Moisés, “[...] todos os textos de Raduan Nassar se constroem em torno de uma recusa: recusa de obediência, recusa de cumplicidade, recusa de amor” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 76). Essa recusa, a qualificamos, primeiramente, como “perversão”, emergindo o “novo” através da (re) criação.

Ainda na esteira da estética da repetição, juntamente com os fenômenos que a permeiam, queremos elucidar outros momentos que, segundo nossa leitura, evidenciam a transgressão na narrativa nassariana. Voltemo-nos a algumas personagens, àquelas que procedem de maneira a desenvolver os momentos mais paroxísticos da narrativa: André, Ana e Pedro. Isso não significa que as demais personagens não sejam importantes para a arquitetura do texto, como o pai Iohána, por exemplo. Para essa perspectiva na qual estamos buscando relacionar as personagens a outras dos textos bíblicos para explicar a “poética neobarroca”, as que aqui não foram analisadas, a nosso ver, são dispensáveis.

André, narrador-protagonista, o filho pródigo, ou como ele mesmo diz: “filho tresmalhado”, “desgarrado”, “arredio”, “torto”, “acometido”, “exasperado”, “possuído”, “enfermo”, alimentando um sentimento incestuoso por sua irmã, sai da fazenda de seu pai e regressa trazido por seu irmão mais velho. Sua volta culmina com a tragédia familiar. Ao contrapor a personagem protagonista com o filho pródigo da narrativa bíblica - algumas posições sobre essa “perversão” já foram dispostas nas páginas precedentes - observamos a paródia estabelecida, subvertendo o mito do filho pródigo: “A paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66).

Ana, a irmã casta, sempre trancada na capela e em seu silêncio, foi uma dos personagens-elemento que provocou a tragédia final. Há momentos em que Ana parece representar pureza, resignação e obediência, um caráter recatado e casto, no entanto revela toda sua sensualidade e os desejos do corpo reprimidos:

[...] a flauta desvairava freneticamente, a serpente desvairava no próprio ventre, e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação [...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) (NASSAR, 1989, p. 191-192).

Nessa passagem, o protagonista narra os fatos do penúltimo capítulo, o 29 – a festa – onde toda a família e outras pessoas (convidados) estavam comemorando o retorno de André. Se há comemoração, conseqüentemente também há alegria, pelo

menos na tradição mediterrânea¹⁷; Pedro, o irmão primogênito, ao ver Ana dançando de maneira muito sensual, “dançarina ocidental”, revelou ao pai o sentimento incestuoso entre Ana e André. A partir dessa “sombria revelação”, o patriarca, “com um só golpe”, matou a filha, causando a tragédia familiar. Aqui, constatamos a paródia construída por Nassar. No texto bíblico, a festa representa a alegria pelo regresso do filho pródigo, já no outro, a festa termina com a morte de Ana.

Comparando Ana, personagem da narrativa nassariana, com a de outro texto bíblico, também Ana, percebemos outra forma de repetição e, por conseguinte, transgressão do texto precedente. A Ana da narrativa bíblica, assim como a de *Lavoura*, apresenta-se no templo, fazendo orações para que pudesse conceber um filho e agradecendo a Deus pela graça recebida: “Ó Senhor dos exércitos, se benignamente atentares para aflição da tua serva, e de mim te lembrares, e da tua serva não te esqueceres, mas à tua serva deres um filho, ao Senhor o darei por todos os dias da sua vida, e sobre a sua cabeça não passará navalha” (*I Samuel*, 1, 11)¹⁸. E ainda: “Então orou Ana, e disse: O meu coração exulta no Senhor, a minha força está exaltada no Senhor. A minha boca dilata-se contra os meus inimigos, porque me alegro na tua salvação” (*I Samuel*, 2, 1). Vemos Ana pedindo uma graça ao Senhor e, em seguida, agradecendo e adorando-O por ter sido ouvida. A Ana da narrativa nassariana aparece algumas vezes na capela da fazenda, ora por sentir-se culpada pelo sentimento incestuoso, ora pela tristeza da partida de André, conforme se lê nas seguintes passagens:

¹⁷ Em toda a narrativa, os elementos culturais mediterrâneos estão presentes: “os temas recorrentes do romance são os da tradição mediterrânea: ‘A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra)’” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62).

¹⁸ Além dessa personagem do texto sagrado, há uma outra, também Ana, exercendo a mesma função na narrativa, a de orar e adorar, aqui, pelo nascimento de Cristo: “Estava ali a profetisa Ana, filha de Fanuel, da tribo de Aser [...] e não se afastava do templo, servindo a Deus em jejuns e orações, de dia e de noite (*Lucas*, 2, 36-37).

[...] “mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo” (NASSAR, 1989, p. 39).

[...] Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade, ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso, e eu, que desde o início vinha armando minha tempestade, caí por um momento numa surda cólera cinzenta [...] (NASSAR, 1989, p. 138).

Ana ergueu-se num impulso violento, empurrando com a vibração da atmosfera a chama indecisa das velas, fazendo cambaleante o transtorno ruivo da capela: vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto [...] (NASSAR, 1989, p. 141).

Ana, num primeiro momento, encontra-se na capela, após a fuga de André. O desespero seria, portanto, pela fuga de André, levando-nos a intuir que, também ela, era apaixonada pelo irmão. Se esse episódio se passa nesse ambiente, a personagem estava fazendo orações – “foi só você partir que ela se trancou em preces na capela” (NASSAR, 1989, p. 39). – o que nos permite afirmar que era pelo regresso de seu irmão. Já Ana da narrativa bíblica, desde sua primeira oração, pedia para que desse a luz a um filho.

Num segundo momento, Ana de *Lavoura* vai à capela depois da concretização da relação incestuosa com André, pelo fato de sentir-se culpada. Talvez lá encontrasse refúgio para seus sentimentos de culpa e desespero, pois havia “pavor no seu rosto” (NASSAR, 1989, p. 141). Arriscamo-nos em afirmar acerca da concretização do incesto a partir de algumas evidências dispostas ao longo da narrativa, que não apresenta o fato de maneira clara e objetiva. Tal informação aparece de forma fragmentada, metafórica, cabendo ao leitor reunir as informações dadas, *homeopaticamente*, pelo narrador.

De acordo com André Luiz Rodrigues, o narrador protagonista usa a metáfora da pomba de sua infância para explicar a concretização do incesto. Assim como a pomba era atraída até a armadilha por André, Ana fora atraída pelo “caçador” para a casa velha

e “sacrificada”¹⁹: “mais do que uma simples metáfora, porém, essa imagem torna-se recorrente ao longo de todo o episódio, passando pela consumação do incesto e chegando até o refúgio de Ana na capela” (RODRIGUES, 2006, p. 82).

A Ana do texto sagrado aparece (cf. *I Samuel*, 2, 1), agradecendo adorando e exultando a Deus pela graça alcançada, o que não acontece com a personagem nassariana na capela. Mais uma vez, o trabalho artístico de repetição de Raduan Nassar justifica-se como “novo”, por meio da “perversão”.

Pedro, o irmão primogênito, incumbido de trazer André de volta à casa, exerce um papel fundamental na narrativa, participando de alguns dos episódios, que aqui denominaremos apoteóticos ou sublimes, mais importantes da história, como assegurar o retorno do irmão; tem participação fundamental no desfecho da narrativa, que culmina com a morte de Ana, e pelo fato de ser o mais velho entre os homens, assumirá o lugar do patriarca na família. Ele passará a governar, dar as ordens, pregar os sermões sobre amor, trabalho, família, união, etc., assumindo, assim como o pai, um caráter autoritário, despótico. Neste regime familiar ditatorial/patriarcal, somente um tem direito à voz; os demais devem cumprir a função de ouvir e resignar-se (podem até falar, mas como vivem sob tal regime, não serão ouvidos): “a ordem familiar sempre imposta pelos mais velhos ou, dizendo de modo mais adequado, vinha sendo imposta por sucessivas gerações, naquilo que é mais um dos sentidos do título do romance” (RODRIGUES, 2006, p. 34-35).

Observemos a posição de Pedro, o irmão primogênito, no romance:

¹⁹ O capítulo 18 de *Lavoura* é essencial para que o leitor possa identificar a prática incestuosa entre os irmãos, e com relação ao sacrifício, observemos as palavras de André: “um milagre, meu Deus, eu Te devolvo a vida e em Teu nome *sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai* [...]” (NASSAR, 1989, p. 106. Grifo meu). Conforme se observa, o narrador perverte elementos sagrados, instaurando uma “religião própria”.

[...] (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral (NASSAR, 1989, p. 18).

[...] fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa, mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto “eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” [...] “não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família” (NASSAR, 1989, p. 40).

[...] Pedro cumpria sua missão me devolvendo ao seio da família (NASSAR, 1989, p. 149).

Em consonância com os fragmentos dispostos, é sabido que Pedro será o sucessor do pai, pois é ele quem tem a “missão” de trazer André e fazer com que a família permaneça unida. O próprio André tinha conhecimento de que Pedro seria o sucessor do pai: “era meu pai” (NASSAR, 1989, p. 18).

As proibições, a severidade, o sistema patriarcal e despótico, o líder irrepreensível continuariam com Pedro. Assim foi com o avô, depois com Iohána, e o primogênito daria continuidade ao ciclo patriarcal: “Ao encontrar o irmão naquele quarto de pensão, a fim de cumprir a sua ‘sublime missão’, Pedro já ensaia os primeiros passos para tomar o lugar do patriarca. Já não há grandes diferenças entre eles: um e outro representam o poder dentro da família, poder que visa a assegurar a limpeza, a decência, a ordem e a luminosidade/o esclarecimento” (RODRIGUES, 2006, p. 30). Entretanto, tanto um como o outro dissimulam esses sentimentos, pois são eles os que transgridem/rompem, em maior grau, com o amor, a união e a família.

Ainda na esfera das narrativas bíblicas, confrontemos Pedro, o irmão primogênito, com Pedro, primeiro discípulo de Jesus, irmão de André, também discípulo, que recebeu a missão do próprio Cristo para cuidar da família cristã e dar seqüência ao evangelho iniciado por Jesus: “E também te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela.

Eu te darei as chaves do reino dos céus; tudo o que ligares na terra, será ligado nos céus [...]” (*Mateus*, 16, 18-19). Pedro recebeu autoridade sobre uma igreja que seria edificada e o estatuto de representante de Cristo, pois as decisões estabelecidas na terra seriam aceitas no reino dos céus, dando continuidade à missão cristã. Esse fenômeno de continuidade também é cíclico, como o sistema patriarcal de *Lavoura*, pois, depois do discípulo, outros seriam incumbidos de continuar a missão.

Observemos o seguinte fragmento: “[...] Jesus perguntou a Simão Pedro: Simão, filho de João, amas-me mais do que estes? Ele respondeu: Sim, Senhor, tu sabes que te amo. Disse-lhe: Apascenta os meus cordeiros. [...] Apascenta as minhas ovelhas” (*João* 21, 15- 16). Sabemos que Cristo é o Bom Pastor, logo seu rebanho (cordeiros) são os cristãos. Ficou, então, estabelecida a missão de Pedro com relação à igreja. Já Pedro da narrativa de Nassar, que tinha a incumbência de ser o guardião da família, fazendo-a permanecer unida e dando seqüência ao sistema patriarcal cíclico, não conseguiu levar a termo sua função, por ter preferido revelar o sentimento incestuoso entre Ana e André, o que gerou a tragédia e cisão familiar.

A partir da análise comparativa das personagens de *Lavoura arcaica* com as das narrativas bíblicas, evidencia-se o trabalho transgressor, paródico e de repetição que faz com que aquelas narrativas sejam (re) criadas, (re) contextualizadas ou, ainda, (re) inventadas, pois desse trabalho emerge o “novo”, o “neo”, a “poética neobarroca”, se a entendermos como um fenômeno móvel, que migra de contextos, de épocas, de estilos literários para outros. Esse fenômeno transitivo confere uma rede polifônica nas artes de temas, linguagens, textos, permitindo-nos afirmar que o palimpsesto (textos sobre textos) gera “os excessos neobarrocos dos nossos tempos, precisamente por incidirem não só sobre os conteúdos, como também sobre as formas e as estruturas discursivas [...] O gosto neobarroco parece promover um andamento duplo, ou misto, umas vezes

permutando os termos da oposição, outras anulando-os” (CALABRESE, 1987, p. 79-80). É o que observamos na narrativa nassariana, onde os temas ora são permutados, como o uso das narrativas bíblicas, ora anulados ou transgredidos, a exemplo da parábola do filho pródigo.

Ainda na esteira do pensamento de Calabrese, podemos afirmar acerca da citação, vista por ele como uma forma tradicional de construir textos, que a mesma existe em todas as épocas. Tal processo rudimentar na arquitetura dos textos ganha na contemporaneidade muita força. Não é por acaso que conceitos como influência, fonte, cópia, paternidade, filiação foram todos revistos. Para exemplificar, o autor menciona novamente Umberto Eco, e Steven Spielberg, este com o filme *Os caçadores da arca perdida*, que dispôs em seu filme mais de 350 citações de outras obras. Já Eco declarou que, em seu *O nome da rosa*, não há uma palavra que seja sua realmente (cf. CALABRESE, 1987, p. 187). Nesse sentido, podemos dizer que *Lavoura* se constituiu também a partir de um amontoado selecionado e organizado (“gramática”) de citações.

Quanto à questão da subversão, elucidaremos dois outros exemplos dispostos na narrativa de Nassar: o *Maktub* do avô e os textos do *Alcorão*, evidenciando a dessacralização do sagrado, do religioso e da própria religião, esta pelo fato de André criar uma própria para si.

Para Leyla Perrone-Moisés, André rejeita a religião ancestral, propondo uma invertida, demoníaca e disjuntiva; solapa as cerimônias familiares, instaurando “a missa negra do incesto”. Essas atitudes pervertidas praticadas pelo protagonista são respostas aos conselhos do pai, ao sistema patriarcal, despótico, à forma arbitrária com que o pai conduzia a família, como ilustram as passagens:

[...] 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 (NASSAR, 1989, p. 118).

[...] era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela (NASSAR, 1989, p. 119-120).

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos [...] dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuro do Maligno (NASSAR, 1989, p. 139).

Evidencia-se aí a maneira subversiva com que André atua ao longo da narrativa para solapar o discurso do pai, que dizia ser a família edifício sólido e sagrado. O protagonista queria que Ana se convertesse à sua religião, à dos prazeres do corpo, aliciando a capela como fez com a casa velha, ambiente da concretização do incesto. Para ele, essa religião fazia parte de seu destino e do de sua irmã, por pertencer a essa “confraria dos que acabam se ajoelhando no altar escuro do Maligno”²⁰, confirmando mais uma vez a perversão praticada por André em dessacralizar o *Maktub*²¹ sagrado do avô, transformando-o numa religião sua, na sua salvação, que consiste em vivenciar com Ana a relação incestuosa.

Outro exemplo do trabalho subversivo feito por Raduan Nassar está na citação de um dos trechos do próprio *Alcorão*, usado como epígrafe para a segunda parte do romance – *O retorno*: “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”. Talvez a citação esteja disposta, entre outras coisas, para demonstrar o caráter subversivo de André, ou melhor, de toda a arquitetura do texto.

O que é-nos mais evidente diz respeito ao caráter de transformação de textos, personagens, temas já postos em circulação anteriormente, o que nos confirma a assertiva de uma “poética neobarroca” para a narrativa nassariana, posto que o fenômeno

²⁰ Aqui, o trabalho de perversão está arquitetado de forma tão ampla, que até o termo “Maligno” está grafado em maiúsculo. De acordo com nosso critério de avaliação, esse trabalho provoca uma sensação de estranheza ou de absurdo no leitor, evidenciando como Nassar retira, em *Lavoura arcaica*, a linguagem de seu lugar comum.

²¹ O destino ao qual André acredita estar preso com sua irmã relaciona-se com o *Maktub* islâmico – está escrito e de onde não há fuga – pregado pelo avô, personagem morta, mas seu espectro permanece vivo na memória de André, na casa velha, na mesa da família, na figura do pai.

neobarroco, consiste na migração, na permuta, na repetição, que, ao passar pelo trabalho artístico, é (re) criado, (re) inventado e (re) contextualizado: “os objetos neobarrocos ou relidos por uma poética neobarroca adquirem o carácter de «estar sempre aqui». Onde o «aqui» inclui indistintamente toda a história” (CALABRESE, 1987, p. 195). Desse modo, o fenômeno em questão é aquele que sempre atua no presente, provém de uma época qualquer e atualiza-se quando recuperado pela arte, por exemplo.

Pensar uma poética para uma obra em nossos dias implica observá-la por uma das diversas perspectivas que a crítica propõe para estabelecer o estudo analítico. Dessa forma, estabelecer uma poética neobarroca para *Lavoura arcaica* não implica que o estudo de outras possíveis poéticas, por meio de diferentes análises, seja inadequado, ao contrário, quanto maior o número de perspectivas teóricas tanto maior será a quantidade de poéticas que podem emergir delas.

Como foi aludido ao longo de *Lavoura arcaica: uma poética neobarroca*, o fenômeno neobarroco inclui uma série de características, como repetição, subversão, permutação, migração, paródia, anulação, etc., o que contribuiria para propor outras poéticas para a narrativa de Nassar. Assim, *Lavoura* poderia, a nosso ver, receber, por exemplo, uma poética da transgressão, da repetição, da fragmentação, da subversão, se levarmos em consideração os “restos” de textos, ou ainda a oscilação que a perpassam/compõem.

O que é posto como “novo” ou neo (neobarroco) a partir da atualização e recuperação de elementos do passado evidencia a desterritorialização desses elementos de uma esfera sócio-histórica que se instaura em outros contextos, demonstrando, dessa forma, o labor que Raduan exerceu com a lavra das palavras.

CAPÍTULO II – A LAVOURA HÍBRIDA E A MEMÓRIA ARCAICA

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. [...] A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz presente.

Beatriz Sarlo. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*

1 – A Memória Desarquivada

Assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, agora parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação, os antigos. Mas, o que são essas histórias, essas identidades, esses monumentos, essas lápides, tumbas, cenotáfios, inscrições e “documentos de pedra”? Formas da memória [...].
Achugar. *Planetas sem boca*

Começemos por uma citação do narrador de *Orlando*, de Virginia Woolf: “todos os segredos da alma de um escritor, todas as experiências de sua vida, todas as qualidades de seu espírito estão patentes em sua obra” (WOOLF, 1978, p. 117). Do fragmento, é-nos permitido afirmar, mesmo à revelia de determinada parcela da crítica, que o autor deixa suas marcas pessoais no interior de suas obras, ainda quando tenta camuflá-las. Assim, um livro – como bem afirmou Italo Calvino, em suas *Seis propostas para o novo milênio* – é o resultado da enciclopédia mental do escritor, que deposita nela tudo o que sabe ou pensa. O autor transfere, portanto, à sua escrita determinados elementos dessa grande enciclopédia.

Para Edgar Nolasco, um determinado projeto ficcional está enviesado/atrelado pelo vivido, e este se confunde àquele. O escritor utiliza o vivido como matéria para a ficção. Nesse sentido, a memória da infância, da adolescência e/ou de outros momentos serve como substrato para a construção do ficcional: o factual migra para o ficcional – não como mera migração, pois se deve levar em consideração o labor do fazer artístico – ainda que a contra gosto ou inconscientemente por parte do escritor: “O vivido passa a ser ficção” (NOLASCO, 2004, p. 79).

A crítica biográfico-literária ajuda a elucidar a obra que, por sua vez, (re)desenha a vida do escritor. Dessa forma, a ficção é explicada pelo vivido e vice-versa:

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção (SOUZA, 2002, p. 111).

A construção de tais pontes (em nível metafórico) que a crítica lança mão para relacionar o vivido e o escrito faz emergir, pelo menos, dois “outros textos”: o primeiro que surge por meio da relação entre cartas, documentos, entrevistas, etc. do autor e o texto ficcional, e um segundo que emerge da própria ficção, logo a vida apreendida – lida na obra – também é uma ficção. Esses dois discursos, respectivamente, elucidam o texto literário e redesenham a vida do escritor, também de forma ficcional: “há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto” (BARTHES, 1984, p. 76). Esse texto que emerge a partir da análise crítico-biográfica do texto ficcional permite-nos ler a vida do escritor, além de transformá-lo em um sujeito de papel. O vivido, assim como a obra, é entendido como ficção: “o eu que escreve o texto, também, nunca é mais do que um eu de papel” (BARTHES, 1984, p. 76).

A vida do escritor, portanto, passa a ser “construída” pela crítica, como bem esclarece Nolasco (2004). O crítico deve valer-se, além da ficção, do *corpus* documental do autor, o extra-literário. Assim, o vivido (a vida) apropria-se da ficção e esta daquela: um “explica” a outra e vice-versa. Tanto a vida como a obra constroem-se mutuamente. Já a crítica biográfica se vale das duas.

Seguindo, ainda, o narrador de Virginia Woolf, não se escreve apenas com os dedos, mas com a pessoa inteira. “O nervo que governa a pena enrolá-se em cada fibra do nosso ser, amarra-nos o coração” (WOOLF, 1978 p. 136). Ao escrever, não há como

escapar dos sentimentos ou da idiossincrasia, o ser do autor fica impregnado em seus próprios escritos, ou como sugeriu Marguerite Duras (1994, p. 13), o ato de escrever faz com que o escritor mostre-se para ele mesmo e também para os outros, os leitores. Pelo fato de o escritor mostrar-se, abrir-se, fica evidente que ele, ao elucidar-se a si mesmo, (re) constrói sua própria vida por intermédio de seu projeto estético. Portanto, nosso trabalho buscará analisar as marcas biográficas de Raduan Nassar em *Lavoura*, e essa análise fará emergir o autor de papel.

Lavoura, obra dramática, fragmentada, plural, que traz à tona os conflitos das relações “petrificadas”²² da família. Essa constatação que salta aos olhos do leitor, por si só, já desencadeia toda uma leitura biográfica da obra, pois o sujeito-escritor que faz parte de uma sociedade conflituosa, ao escrever, não tem como se furtar a representar o mundo que o circunda. A partir disso, podemos afirmar que tais relações dispostas na obra de Nassar, de uma maneira ou outra, fazem parte de seu universo. Na verdade, estamos dizendo o óbvio, ao nos lembrar de que toda escritura é “bio” em sua gênese ou origem.

De acordo com Adorno (2003), nos dias atuais, o caráter ilusório da representação – literatura não representa outra coisa a não ser ela mesma – perde forças, dando lugar à investigação de elementos extra-literários, e não somente ao estudo imanentista do texto. Entra, portanto, no *hall* da análise dos estudos literários “a proliferação discursivas consideradas ‘extrínsecas’ à literatura, como a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano [...]” (SOUZA, 2002, p. 111-112). Há, nesse sentido, uma série de elementos emergentes que podem fazer parte do *corpus* da crítica literária. Daí a importância da crítica biográfica, que procura tirar proveito de

²² Adorno (2003) afirma que o verdadeiro romance, desde o século XVIII, tem como objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas.

todos os possíveis objetos para sua análise: do texto e do paratexto, da ficção e da não ficção, do documento, da vida e da morte.

Segundo Marguerite Duras, a representação deixa de ser mentira, assim como o autor não pode ser considerado um mentiroso: “nunca menti em um livro” (DURAS, 1994, p.31). Para a autora, os livros devem ser livres, possuir autores verdadeiros que estejam dispostos a criar obras não fabricadas, regulamentadas e convenientes. Ser verdadeiro [autor ou livro] é exprimir, entre outras coisas, o luto negro da vida. A arte literária, enquanto ficção verdadeira, pode ter a função de desabafo: o insulto, as reivindicações, as revoltas são tão fortes quanto a escrita. “É uma escrita mais dirigida” (DURAS, 1994, p. 34). O autor tem, neste sentido, a oportunidade de se colocar frente à sociedade, questionando, sugerindo, criticando, por exemplo, a relação familiar, como faz Raduan Nassar em *Lavoura arcaica*, ao criticar a falta de voz pelos outros membros da família, onde apenas o pai possui tal direito; o sistema patriarcal, medieval, despótico que a família é conduzida; a exigência de determinadas condutas por parte do patriarca que as dissimula, pois não as vive; a revolta que tal sistema pode causar nos membros do clã, como está marcado em seus corpos. No texto nassariano, acentua-se a revolta de André; o relacionamento incestuoso entre Ana e o narrador-protagonista, a rebelião esmagadora crescendo dentro de Lula, o irmão mais novo: “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa” (RADUAN, 1989, p. 53). Evidenciam-se aqui as marcas nos membros da família. E ainda: “Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência meu silêncio! tinha textura minha raiva!)” (RADUAN, 1989, p. 35). Nas duas passagens precedentes, observamos o que foi exposto anteriormente com relação à crítica efetuada por Nassar, para uma sociedade com paradigmas tão arcaicos²³.

²³ Com relação a esses paradigmas arcaicos, parece-nos conveniente tratar acerca do título da obra: *Lavoura arcaica*. Esse arcaísmo pode representar uma série de elementos que compõe a narrativa, como a

O escritor expressa aquilo que detém enquanto conhecimento. O conteúdo que dá forma à obra “sai de dentro da pessoa” (DURAS, 1994, p. 40), equivalendo à extensão do escritor, portanto é inevitável a condição particularista do texto literário. Talvez seja por esta razão, entre outras, que a arte em geral tenha um caráter inédito. Nesse sentido, uma obra nunca é composta por uma unicidade, mas antes, é sempre plural, sempre carregada de vozes, de culturas (como evidenciaremos ao tratar das memórias culturais híbridas de Raduan Nassar), de outros textos. A escritura literária – senão todas – apresenta, então, um caráter híbrido, onde não há espaço para o hermetismo, nem para as fronteiras rígidas. A literatura encontra-se no próprio *não-lugar*²⁴:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...] mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar umas pelas outras [...] (BARTHES, 1984, 68-69).

Conforme as palavras de Barthes, a escritura é múltipla, plural, constitui-se de diversos elementos – como já a elucidamos anteriormente: a dobra, o fragmento, o elemento híbrido – portanto, “nenhuma é original” a não ser o trabalho engendrado pelo escritor que mescla os textos, (re) cria, ou, ainda, pratica uma sub(versão) emergindo desse fazer literário o “novo”. Mas aqui, especificamente, interessa-nos relacionar essa

geração ancestral que no texto começa pelo avô, depois o pai, em seguida Pedro, evidenciando o ciclo que assegurará o regime patriarcal exercido no seio da família. Também podemos relacionar o título às tradições seculares da cultura árabe, do *Alcorão*, etc. Por outra parte, o título e até mesmo o tema acerca da família não nos parecem nada arcaicos se levamos em consideração que ainda hoje existem sistemas patriarcais arcaicos, sistemas esses não apenas familiares, mas políticos e institucionais.

²⁴ A expressão *não-lugar* não indica a ausência de um lugar, é antes um território que congrega traços culturais de diversos lugares. Não é, portanto, um *locus* exclusivo, mas onde diferentes elementos podem congregarem-se simultaneamente: “É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambiente [...]” (BHABHA, 1998, p. 24). É, então, nesse lugar de interstício (ou não-lugar) que as diferenças convivem.

pluralidade de elementos à crítica biográfica, ou seja, os elementos vividos pelo escritor que servem como substrato para sua escritura.

A autora de *Escrever*, ao falar de sua prática pessoal como escritora, demonstra como suas obras estão cheias de elementos pessoais vivenciados por ela em seu país, sua aldeia, sua casa: “o que conta nesta casa de Neauphle-le-Château são as janelas que dão para o parque e a estrada de Paris diante da casa. A estrada por onde passam as mulheres de meus livros” (DURAS, 1994, p. 42).

A importância de ler a vida na ficção e vice-versa centra-se em determinadas questões: ao ler a vida no texto, o crítico estabelece as relações de amizades literárias existentes entre escritores, o que visa demonstrar uma análise efetiva acerca da pluralidade de escrituras, além de indicar quais textos fazem parte da construção da escritura. Tal prática analítica substitui a tradicional investigação familiar que objetiva demonstrar filiação e paternidade ou influência entre as obras literárias. Há, portanto, “um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática entre da literatura” (SOUZA, 2002, p 118). Assim, essas relações vistas pelo crítico da escritura biográfica dão subsídios para a aproximação dos textos, o que de modo geral ajuda a entender a obra analisada.

Já a leitura da ficção por meio da vida do escritor, diz respeito aos fatos, acontecimentos, vivências – interpretados como metáforas – que são substrato para a escritura. Nesse sentido, esses elementos “se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido” (SOUZA, 2002, p 118).

Na esteira do pensamento de Eneida Maria de Souza, Edgar Nolasco (2004) afirma que na escrita biográfica a vida do escritor vai construindo-se de maneira a ser relida a partir da ficção. Relida pelo fato de não ser a realidade da vida do escritor, mas

uma vida construída a partir de um projeto estético. Desse modo, “escrever a escrita biográfica é remontar a vida que não é necessariamente a vida daquele ser apaixonante (o escritor) [...] mas de um outro, inventado” (NOLASCO, 2004, p. 85).

A relação entre o vivido e o ficcional estreita-se de tal forma que às vezes vida e obra confundem-se. Ambas têm o mesmo grau de importância, pois é por meio de uma (o vivido) que a outra (a ficção) se constrói. Os acontecimentos “reais” servem de base para a construção não só do objeto literário, mas também da própria vida que emerge do texto de ficção. A criação, pelo crítico, de uma vida ficcional a partir de uma “vida real” explica-se pelo fato de que elementos “reais” são acionados no processo criativo:

Não apenas o escritor mas todo homem deve se lembrar que os fatos da vida são um instrumento. Todas as coisas que lhe são dadas têm um sentido, ainda mais no caso do artista; tudo o que lhe acontece – inclusive humilhações, mágoas e infortúnios – funciona como argila, como material que deve ser aproveitado para sua arte (BORGES *apud* NOLASCO, 2004, p. 88).

A vivência de Raduan em um ambiente que oscila entre duas culturas – a ocidental e a árabe – carregadas de elementos ortodoxo-cristãos e muçulmanos permite-nos que sua vida seja relida em *Lavoura arcaica*.

No dizer de Eneida Maria de Souza (1999), o exame de correspondências, como elemento extra-literário, propicia a elucidação do literário. O crítico biográfico tem a oportunidade de refletir acerca da relação entre arte e vida, a exemplo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que recebeu diferentes perspectivas analíticas por conta da produção “marginal” do autor.

Ao realizar um trabalho de cunho biográfico, Souza (1999) utilizou a metáfora do auto-retrato para elucidar a crítica biográfica, artifício construído, evidentemente, pelo próprio artista, não com pincel, mas com seus escritos, sejam ficcionais ou “reais”, além de sua vivência e atuação na sociedade, para falar de si mesmo. Podemos,

portanto, ver/analisar, em forma de mosaico, um auto-retrato de um dado escritor a partir de sua produção ficcional e não ficcional (ensaios, pesquisas, projetos, correspondências, atuação frente à vida política).

O autor, ao “projetar” seus fragmentos (elementos vividos) em suas obras ficcionais, construindo um mosaico de sua própria imagem, permite-se ser lido no interior do texto ficcional. Cabe ao crítico juntar as peças dessas imagens que fazem parte do “real” e relacioná-las com o a escritura de ficção: “ler é trabalhar nas escavações geológicas ou arqueológicas” (DERRIDA, 2001, p. 35). O crítico biográfico/leitor encontra os elementos, isto é, a vida do escritor por intermédio do texto.

Jacques Derrida, em seu *Mal de arquivo*, faz menção aos trabalhos desenvolvidos por Freud que, ao desenvolvê-los, extraía dados da cultura e de sua própria vida para dar corpo às suas teorias, imprimindo sua imagem ao objeto teorizado. Se, na contemporaneidade, as obras freudianas podem ser vistas, por uma parcela da crítica, como literatura, seria oportuno dizer que, no momento da escrita, os escritores projetam-se em seus escritos ainda que inconscientemente. É impossível, segundo Piglia, dissociar vida e obra: “Quanto à crítica, penso que é uma das formas modernas de autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras [...] toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta” (PIGLIA *apud* NOLASCO, 2004, p. 86). Tanto os escritos literários como os teóricos detêm uma carga pessoal, individual, particularista, pois o sujeito-escritor fala a partir de um lugar também pessoal, próprio.

Entender o *arquivo* como abrigo da memória significa endossar que nele se encontram elementos que poderão estar dispostos numa obra, se tal *arquivo* for observado por uma perspectiva literária. Entretanto, o leitor tem, apenas, a impressão do

arquivo do autor: por exemplo, *Lavoura arcaica*, de Nassar, sugere informações para que possamos ter uma impressão do seu auto-retrato, ou, de outro modo, reler sua vida por intermédio de seu texto.

Para Derrida, o arquivo “guarda, põe em reserva, economiza” (DERRIDA, 2001, p. 17), assim, o sujeito-escritor acumula em seu arquivo pessoal uma série de elementos que servirão de “argila”, material para a elaboração de seu projeto estético. Esses elementos acumulados²⁵ (o vivido, as relações de amizade literária) são desarquivados na escrita-arquivo. O arquivo tem dois princípios: designa, ao mesmo tempo, *começo* e *comando*; o primeiro diz respeito ao aspecto físico (material) primitivo, histórico, ancestral, originário; já o segundo diz respeito aos *arcontes* (guardiões) que tinham a função de proteger o material arquivado, além de interpretá-lo. Esse material (documentos) é a lei, portanto, a verdade se encontra nos arquivos. O arquivo, com sentido de começo, diz respeito ao lugar onde o material é estocado (memória). Este lugar faz com que ele seja privado, pessoal, um capital de informações, que pode tornar-se público a qualquer momento, havendo, portanto, uma fronteira tênue entre o público e o privado. Na literatura, por exemplo, um escritor torna público seu arquivo anteriormente privado. Se no arquivo o que era privado/pessoal torna-se público, há uma repetição de algo que foi estocado num momento precedente. Por isso Derrida lança alguns questionamentos acerca da produção freudiana. Não estaria Freud repetindo algo já disposto? Talvez a resposta incline-se ao sim, pois o próprio Derrida cita um fragmento da obra freudiana: “Em nenhum outro trabalho eu tive tão fortemente como neste aqui o sentimento de apresentar algo que é do conhecimento de todos [...]” (Freud

²⁵ Italo Calvino, n’*As seis propostas para o próximo milênio*, esclarece acerca da monumental quantidade de elementos que faz parte de um arquivo que pode ser desarquivado no momento da escritura: “[...] o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, p 121). Daí, o elemento múltiplo, plural contido no arquivo que, com a prática da escrita, o sujeito-escritor desarquiva.

apud Derrida, 2001, p. 18-19). Assim, não há nada de “novo” a dizer, tudo é algo que emerge do arquivo, do começo, do material ancestral.

Na esteira das idéias derridaianas, podemos afirmar que a obra de Nassar é vista, entre outra série de elementos, como um arquivo da memória arcaica das culturas islâmica e cristã que o autor desarquiva no processo da escrita-arquivo.

A obra em questão está dividida em duas partes, *A partida* e *O retorno*, representando *outra* parábola do filho pródigo: “Desde minha fuga [...] que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda” (NASSAR, 1989, p.35); “Pedro, traga ele de volta [...]” (NASSAR, 1989, p. 38); “_ Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga” (NASSAR, 1989, p. 158).

Os fragmentos acima evidenciam a saída do filho, André, que abandona a fazenda, deixando a família consternada, conforme as duas últimas passagens, uma em que a mãe pede ao filho mais velho que o traga de volta e a outra em o pai que expõe sua opinião acerca da prodigalidade. Já com relação ao retorno: “quando meu irmão chegou para me levar de volta [...] minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da frente”; “Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família” (NASSAR, 1989, p. 149). Tanto aquelas como essas passagens da narrativa representam a partida e o retorno, respectivamente, engendrando, assim, o *arquivo* cultural sobre a cultura cristã- parábola do filho pródigo, confirmando as palavras de Perrone-Moisés (1996, p. 66), de que *Lavoura arcaica* é uma versão contemporânea da parábola do filho pródigo.

Em relação ao *Maktub* (está escrito) islâmico, André Luis Rodrigues, em *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*, afirma que essa palavra, na forma árabe, teria surgido com a religião islâmica, que considera ser em todas as coisas permissão de Deus e tudo

que o acontece é por conta de sua vontade, evidenciando a idéia de predestinação, de fatalidade e do próprio *maktub*: “Tudo está no livro evidente [...] Está tudo escrito no Livro [...] E não há segredo no céu e na terra que não esteja registrado no Livro evidente [...] O destino dos perversos está escrito no Sajim./ E quem te dirá o que é o Sajim?/ É um Livro numerado” (*Alcorão apud* RODRIGUES, 2006, p. 38).

Assim, evidencia-se a presença da cultura islâmica no *arquivo* de Nassar. As características dessa religião aparecem de forma latente em *Lavoura arcaica*:

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim [...] dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno (NASSAR, 1989, p. 139).

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

[...] estamos indo sempre pra casa (NASSAR, 1989, p. 36).

Na primeira passagem estão dispostas as falas do narrador-personagem, André, demonstrando seu destino triste, sombrio e desassossegado, não podendo livrar-se dele, pois provém de uma ancestralidade (a lavoura arcaica) muito remota, em outras palavras, desde os tempos de Caim. Já na segunda, o narrador fala sobre a mesa onde a família faz as refeições e da disposição espacial que cada membro ocupa à mesa. Os que se sentam à direita fazem parte do galho espontâneo, os eleitos²⁶, já os que estão à esquerda (a mãe, André, Ana e Lula) são os tortos, os desajustados, os que sofrem as anomalias; assim, mais uma vez André está à sorte do destino, não podendo fugir dele. Cabe ressaltar, ainda, que os personagens que se sentam à esquerda do pai são os que,

²⁶ Em consonância com texto o bíblico, os que se posicionarem à direita de Cristo serão os herdeiros do reino dos céus, os benditos do Pai. Já os dispostos à esquerda, representam os malditos, os que serão condenados ao fogo eterno (cf. *Mateus*, cap. 25, 31-41).

na narrativa, mantêm o sentimento incestuoso – Ana e André; já Lula, o irmão mais novo, quer, a exemplo do protagonista, fugir da fazenda. A mãe (que também se posiciona à esquerda), de acordo com a perspectiva de André, era a culpada do destino ao qual não se pode fugir²⁷. No que diz respeito à última citação da página anterior, o retorno para casa é a confirmação que todos estão sujeitos ao destino (ou *Maktub* islâmico).

Os traços cristãos e islâmicos fazem parte, portanto, do arquivo de Raduan que, adequadamente, podemos afirmar ter utilizado a *Bíblia* e o *Alcorão* na elaboração da escrita de *Lavoura arcaica*, ou pelo menos, como sugere Derrida, temos a *impressão* do conteúdo do arquivo do escritor. Vale dizer que “Impressão freudiana” é o subtítulo de *Mal de Arquivo*, de Derrida, endossando nosso pensamento com relação ao arquivo e a impressão que temos dele na obra de Nassar.

Derrida traz algumas questões sobre verdade e alucinação via Freud; este conta uma história acerca de outras pessoas, entretanto o verdadeiro sujeito da história é o próprio psicanalista; sabe-se disso porque o próprio esclareceu: “Ora o médico a quem isto aconteceu era eu...” (FREUD *apud* DERRIDA, 2001, p.116). Aqui, outra vez, reportemo-nos a Piglia, a história contada por Freud acerca de outrem é também um simulacro acerca de sua vida pessoal. Dito de outra maneira, o psicanalista desarquiva parte de sua verdade por meio de seus relatos: fala de outro quando fala de si mesmo. Relacionando essas questões aos estudos da crítica biográfica, podemos afirmar que o escritor, ao falar de sujeitos ficcionais, está falando/dispondo elementos de sua verdade,

²⁷ Observemos duas passagens de *Lavoura* que indicam essa culpa atribuída à mãe por André: “[...] a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa [...] era boa a luz doméstica da nossa infância [...] que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente (NASSAR, 1989, p. 26-28). E ainda: “[...] ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso é que parto [...]” (NASSAR, 1989, p. 66-67). Para o narrador, em consonância com o exposto, o destino sombrio, angustiante e desassossegado provém da mãe, sujeito que começou a despertar em André os desejos do corpo e que, mais tarde, o herói os reclama na figura de Ana. Tal análise se relaciona com a teoria freudiana acerca do parricídio.

ou de seus fragmentos, migalhas de sua verdade. Se a verdade, neste contexto, diz respeito à realidade do escritor dentro de seus escritos, mesmo quando fala de outros, o que seria, então, a alucinação? A nosso ver, a alucinação seria a própria prática da escrita: “[...] toda alucinação tem um grão de verdade” (FREUD *apud* DERRIDA, 2001, p. 114). Assim, Raduan inclui as migalhas de suas verdades em suas obras.

Entretanto, o *arquivo* está enviesado pela tensão de morte, isto é, pela destruição, pela agressão, pela expropriação, acabando com todo desejo de arquivo: é o *mal de arquivo*. Mas por que aniquilar o arquivo? Para subvertê-lo, apagando as marcas da memória do texto literário. O escritor tem, portanto, o intuito de apagar suas marcas pessoais depositadas no interior de suas obras: “eis aí um testemunho singular, a própria literatura, herdeira fugida – ou emancipada – das Santas Escrituras” (DERRIDA, 2001, p. 128).

As palavras de Nolasco, nesse tocante, são esclarecedoras: “Se há em tal gesto o desejo de tornar público o que era mais pessoal até então, há também um certo desejo de morte, ou seja, a escrita trabalha no sentido de apagar seus restos – o rastro do outro” (NOLASCO, 2004, p. 169). A pulsão de morte configura-se pela destruição do arquivo, ou seja, o sujeito-escritor, ao desarquivar o arquivo, busca destruí-lo, apagando/rasurando os vestígios de escritas alheias. Essa destruição propicia o esquecimento, o que confere às escrituras um *status* de novidade: “Não haveria certamente desejo de arquivo [...] sem a possibilidade de um esquecimento [...] sem a ameaça dessa pulsão de morte, de agressão ou de destruição” (DERRIDA, 2001, p. 32).

Ainda na esteira do *arquivo* – entendido como *locus* de abrigo, desarquivo, morte da memória –, queremos retornar mais uma vez à enciclopédia de Italo Calvino, indicando a convergência de ambos. Um escritor cria a partir do conteúdo armazenado em seu imaginário. Assim, pretendemos elucidar, a partir de *Lavoura arcaica*, algumas

questões que fazem parte do vivido por Raduan Nassar, relacionando, portanto, vida e ficção. Tal texto que emerge do ficcional não deixa de ser um outro discurso também de ficção.

Conforme dados extraídos da REVISTA *Cadernos de Literatura Brasileira*, os pais de Nassar, imigrantes libaneses, migraram para o Brasil na década de 1920, sendo cristãos ortodoxos liam e comentavam o *Velho Testamento* da *Bíblia*. Raduan, entretanto, além das narrativas bíblicas, lia e estudava o *Alcorão*, livro sagrado dos muçulmanos. Ao encontrarmos elementos cristãos e islâmicos na obra em questão, podemos afirmar que o *arquivo*, mais as leituras acerca das duas culturas, fazem parte do texto literário: a parábola do filho pródigo, além de outros textos da *Bíblia* que migram para *Lavoura* e o destino islâmico (*Maktub*).

Ademais – como é de conhecimento de todos –, na idiosincrasia muçulmana, as mulheres não têm voz efetiva e seus direitos são inferiores em relação aos dos homens, se compararmos essa cultura com a ocidental. Isso está muito claro em *Lavoura arcaica*, quando a personagem Ana é posta em evidência: ao longo da narrativa, ela não se pronuncia em nenhum momento, não há informações acerca de seus sentimentos – a não ser por vozes alheias – e sua posição sobre a família. Já a mãe, ao se pronunciar, o faz para cumprir o papel que lhe é destinado, cuidar e dar carinho à família: “não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo” (NASSAR, 1989, p. 18); “e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes ‘acorda, coração’” (NASSAR, 1989, p.27). A única vez em que a matriarca toma uma resolução de peso é para pedir a Pedro que traga André para casa; entretanto, tal decisão não pode ser comunicada aos demais membros da família, evidenciando o pouco, ou quase nenhum, direito à voz por parte das mulheres que pertencem à cultura islâmica: “Pedro,

traga ele de volta e não diga nada pro teu irmão e nem pras tuas irmãs que você vai, mas traga ele de volta” (NASSAR, 1989, p. 38).

Para Milton Hatoum (1996), Raduan evoca em *Lavoura arcaica*, de maneira densa, determinados temas da cultura oriental no espaço brasileiro e “tradicional” de uma fazenda. Há na obra traços da idiossincrasia dos imigrantes árabes, traços milenares que eles trouxeram do Líbano, tais como o *Maktub* do avô, as histórias do livro d’*As mil e uma noites*: “*Lavoura arcaica* é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil [...] o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69). Aqui, observam-se os traços biográficos que podem ser relidos acerca do sujeito-escritor através da ficção. Outro traço interessante, ainda da passagem acima, diz respeito à geração cíclica familiar que com o transcorrer do tempo vai perdendo seu fulcro cultural ancestral: o avô, que mesmo estando morto, tem seu espectro presente por meio da memória dos membros familiar: “é na memória do avô que dormem nossas raízes” (NASSAR, 1989, p. 60); o pai, patriarca que exerce todo poderio sobre a família, já não possui a mesma força do avô, pois são suas mãos que provocam a morte de Ana; Pedro, o filho primogênito que, por tradição, deveria dar seqüência ao sistema patriarcal, revelou ao pai o sentimento incestuoso entre Ana e André e a partir daí instalou-se a tragédia: “E eu de pé vi meu irmão mais treloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação [...]” (NASSAR, 1989, p. 191-192).

Em relação ao projeto estético²⁸ de Raduan Nassar, apresenta um denso trabalho com as palavras: “[...] queria mexer com as palavras. Não só com a casca delas, mas

²⁸ Perguntado a Nassar sobre seu projeto estético, o autor respondeu: “O projeto era só escrever, não ia além disso. Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com palavras. Não só

com a gema também” (*A conversa*, 1996, p. 24). O projeto que o escritor desenvolve com as palavras está explicado nessa metáfora do ovo, portanto, a construção de *Lavoura arcaica* não está apenas voltada para o âmbito da construção sintática e fonética, mas profundamente semântica, melhor dizendo, há uma grande lavoura em função dos significados. Um exemplo desse trabalho fecundo com as palavras pode ser observado nas metáforas empregadas no início do primeiro capítulo do livro: “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[...]” (NASSAR, 1989, p. 09). A personagem que habita o espaço descrito é André e, conforme podemos observar, o ato de masturbar-se praticado pelo narrador, mais os elementos envolvidos nessa prática, estão descritos com alto rigor “literário” e uma singular eleição de vocabulário.

O que foi dito na entrevista acerca do trabalho com as palavras, a nosso ver, está em consonância com o texto literário, evidenciando que o extra-literário sobre o autor não é gratuito para a crítica, quando usado para melhor entender o texto. No dizer de Nolasco (2004), o crítico deve circular entre o ficcional e o factual, não se restringindo, apenas, ao objeto literário – em uma leitura imanentista –, mas procurar estabelecer uma relação dialética com o autor através de cartas, comentários, ensaios: “[...] vida e obra tem o mesmo estatuto, chegando a confundir-se. O acontecimento da ‘vida real’ é a mola propulsora da vidas/obras e, mais todas e cada uma delas” (NOLASCO, 2004, p. 89).

com a casca delas, mas com a gema também [...] Trabalhei um pouco, com sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo etc. Se em função disso cheguei às vezes a violentar a semântica de algumas palavras, por outro lado trabalhava também com aquelas coordenadas em função dos significados (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1996, p. 24).

Para o jornalista e escritor José Carlos Abbate (*Cadernos*, 1996), Raduan Nassar começou a escrever *Lavoura* desde sua adolescência, juntando elementos (construção do *arquivo*/enciclopédia) que mais tarde se transformariam na obra: “Nos fragmentos do Raduan já se encontrava esboçado, creio, o *Lavoura arcaica*, história que ele vinha escrevendo em sua cabeça desde adolescente” (ABBATE, 1996, p. 16). O jornalista e Raduan, na época da Faculdade de Direito no Largo do São Francisco, trocavam fragmentos de textos e esboços de narrativas. O jornalista percebeu nesses “substratos” textuais um rigor com a palavra e uma quebra com relação à linguagem convencional, por isso que “raramente vi alguém abominar tanto o lugar-comum, a frase inapetente, o conceito surrado” (ABBATE, 1996, 16-17). Aqui, há indícios do que seria, naquela época, o grande labor de Raduan. Por outra parte, seu projeto foi efêmero, se levarmos em consideração a quantidade de obras que escreveu.

Eneida Maria de Souza, em *O século Borges*, confere à produção literária borgiana a estética da existência, fato que demonstra uma estreita relação entre vida e obra, o que nos faz pensar que *Lavoura arcaica* representa “A vida como um livro encadernado [...]” (SOUZA, 1999, p. 121). O escritor, através da escrita literária, faz com que elementos “reais” migrem para o texto, ainda que à sua revelia.

Para Diana Kingler (2007), nos dias atuais existe uma avalanche de textos vivenciais, memórias, biografias, autobiografias, testemunhos, os *blogs* na internet. O vivido, então, é o material, argila para a produção literária. Tal prática não se vincula, apenas, à literatura de nossos dias – é, antes, um fazer arcaico: “A literatura *sempre se nutriu da intertextualidade* [...] a noção de texto perde sua aura de originalidade e de autoria plena, para se inserir no espaço nem tão seguro do cruzamento de vozes e de assinaturas arranhadas” (SOUZA, 2002, p. 116. Grifo meu). A escritura constrói-se por

meio de outros textos: o do vivido, o lido, isto é, por meio de escolhas literárias. Isso está claro para o próprio Raduan, que ao ser questionado sobre seu projeto estético, diz:

[...] a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros [...] a leitura mais importante a fazer, como escritor [...] apesar da importância que eu punha na leitura do Livrão (Livrão com maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima de livros [...] (NASSAR, 1996, p. 27).

O que daí se constata é que a escrita literária empreende-se com outros textos: a do “livrão”, que nas palavras de Nassar é a vida, o que evidencia a prática da escrita biográfica a partir do vivido pelo escritor. Além, dessa leitura da vida, há também a dos livros, ambas induzindo o fazer literário que contém as tantas “assinaturas arranhadas”, sobrepostas uma às outras.

Um escritor, ao expressar sua indignação contra qualquer sistema da sociedade, demonstra a revolta de seu “eu”: o sujeito narcisístico da escrita de si, porém “[...] todo relato de experiência é, até certo ponto, a expressão de uma época, uma geração, uma classe. Não é possível se pensar em um eu solitário [...]” (KLINGER, 2007, p. 25). Isso não implica que as narrativas sejam todas iguais, cada escrita de si se posiciona de uma forma distinta, ao restaurar/construir a memória monumento da coletividade. Pensemos em três narrativas acerca do regime ditatorial franquista exercido na Espanha – *El laberinto del fauno*, 2006, de Guillermo del Toro; *La lengua de las mariposas*, 1999, de José Luis Cuerda e *Libertarias*, 1996, de Vicente Aranda. Essas narrativas cinematográficas restauram a memória da guerra civil espanhola e da ditadura do general Franco, e todas se mostram com um posicionamento diferente uma das outras, pois a escrita de si de cada roteirista, assim as caracteriza. Assim, queremos identificar determinados traços da memória desarquivada de Raduan Nassar.

Lavoura arcaica, ainda que talvez à revelia do escritor, o revela, o mostra, o expõe. Através dos textos extra-literários de Raduan, observa-se uma inclinação por parte do escritor em expor a fragilidade das “minorias”, a questão do social. Questionado sobre a linha editorial do *Jornal do Bairro*, do qual foi diretor, e acerca de suas leituras, afirma:

Fazia oposição ao regime da época e identificava-se com as reivindicações do então chamado Terceiro Mundo. Dava atenção também aos grupos minoritários [...] Fiz minhas primeiras leituras políticas no primeiro ano de faculdade. Tinha uma livraria ali mesmo no largo de São Francisco e foi lá que me abasteci de uma coleção que se chamava Estante do Pensamento Social. Entre os livros da Estante, li com entusiasmo, grifando muitos parágrafos, *A nova mulher e a moral sexual*, de Alexandra Kolontai. Isso em 55. Que essa revelação sirva de flerte com as feministas radicais, se é que ainda existem (NASSAR, 1996, p. 25-26).

Raduan Nassar, de acordo com nossa leitura, põe esses temas em circulação ao longo da narrativa: o silêncio da mulher a falta de voz – como veremos de forma mais detalhada no próximo item – dos membros da família, onde apenas um tem direito à narrativa. Para exemplificar essa questão, tomemos a personagem Ana que não expõe por meio da fala, seus sentimentos acerca de André, da família e da relação incestuosa com o irmão. Tudo o que se sabe sobre Ana é posto pela voz do outro, além de expor os sentimentos da irmã, o herói também o faz com relação aos demais membros da família. Nesse sentido, André-Raduan (narrador-escritor) exercem o papel de porta-voz das “minorias”. Os elementos do “real” são migrados para o texto. “Porém não se trata de um retorno pleno [...] mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ [...] toda literatura é autobiográfica” (KLINGER, 2007, p. 38-39).

No entanto, para Diana Klinger, o discurso literário é sempre um discurso superior ao discurso autobiográfico, pois o intuito maior não é contar a vida, mas construir um texto artístico, em que sua vida passa a ser uma matéria contingente, um “treino de si por si mesmo” (KLINGER, 2007, p. 27). Logo, o que se lê acerca da vida

de um escritor é incerto ou eventual ou, ainda, uma outra ficção. A “verdade” sobre a vida, é, portanto, re (criada), ficcionalizada. Dessa forma, a experiência de Nassar acerca da migração libanesa, falta de voz às minorias, aculturação, conflitos familiares, é uma refacção, (re) produção, ficção do vivido.

Na esteira de Klinger, Eneida Maria de Souza afirma que a escrita literária “propõe um modelo [...] sempre mais perfeito porque é imaginário e tem, por sua natureza ficcional, a capacidade de estabelecer um desvio irônico ou paródico a respeito da experiência” (SOUZA, 1999, p. 17). A experiência de Raduan Nassar com os irmãos, o pai e a mãe pode transformar-se em ficção, esta por sua vez não é a realidade do vivido pelo escritor, por ser um texto criado a partir de reflexões, reordenando e reconstruindo a experiência.

Para nos aproximarmos, de forma metafórica, de *Lavoura*, com relação aos conflitos entre pai e filho, Raduan expõe:

Foi na cozinha que fiz algumas das minhas descobertas mais importantes. A cebola, por exemplo, da qual me tornei um adepto incondicional. Quando criança, eu apartava a cebola pra um lado do prato e, se ela fosse visível demais, eu simplesmente rejeitava o prato todo, *levando meu pai a se levantar da cabeceira pra me fazer engolir a comida com a cebola e tudo. Com a redescoberta da cebola, recuperei meu pai de uma vez, ou, se você preferir, fiz um retorno definitivo à casa paterna* (BONASSA. *Folha de S. Paulo* apud SEDLMAYER, 1997, p. 25. Grifo meu).

Queremos pensar que a escritura literária se constitui, entre outros elementos, com a experiência vivida pelo escritor, aquele que reescreve, em maior grau de eficiência, a escrita de si. As experiências conflituosas entre as famílias Nassar e a de Iohána, aproximam-se. Lê-se – de forma metafórica – a família de André na família de Raduan, e a deste na daquele: a mesa, a cabeceira, o pai, o sistema patriarcal, o retorno à casa paterna.

A família construída por Nassar existe apenas no âmbito da ficção que, por conseguinte, pertence ao escritor: “[...] o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio” (KLINGER, 2007, p. 51-52).

A ficção nassariana constitui-se por um fazer arcaico próprio à escrita, onde o sujeito escritor desarquiva as memórias, as vivências (a escrita de si), as culturas – oscilação cultural, as leituras (a escrita do outro), para o literário, ficcionalizando todas essas instâncias. Dessa forma, *Lavoura arcaica* articula-se “[...] como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2007, p. 62). Confirmando, dessa forma, a proposta que estamos elucidando, ao longo de nossa dissertação, o caráter híbrido, a *hybris* do objeto.

2 – As Memórias

[...] e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo [...] e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta.

Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*

De acordo com as palavras de Hugo Achugar (2006), a memória que surge juntamente com um determinado constructo humano tem a responsabilidade de resgatar, trazer à tona indivíduos, fatos, obras que haviam sido relegados ao esquecimento.

A prática memorialística para os países colonizados latino-americanos pode assegurar certas reivindicações que algumas “minorias” nunca puderam fazer por não terem direito à voz. Além de uma grande parcela dessa sociedade *sem boca*, devemos

acrescentar os “novos” ou emergentes atores sociais. Na realidade, não tão novos, mas devido ao fato de estarem sempre à margem, temos a impressão que sua existência era relegada ao esquecimento.

Mas quem deve, efetivamente, ser recordado, ou ainda, que eventos têm direito a emergir, sair do olvido? Para um mundo politicamente correto e justo, toda a sociedade “tem direito à narrativa [...] de contar o conto, de contar a história” (ACHUGAR, 2006, p. 158). As narrativas da memória deveriam ter um caráter múltiplo/plural, em que nenhuma história silenciase a história de outros.

Entretanto, as instâncias do poder e do saber decidem o que e quem farão parte do esquecimento e o que terá direito à voz. Há, portanto, no processo memorialístico,

[...] uma história que lembra e que esquece. É suficiente recorrer à historiografia nacional – tanto política como literária, artística, cultural ou social – para ver como todos, eles e nós, escolhemos, esquecemos, silenciamos ao ter que contar a história (ACHUGAR, 2006, p. 159).

Vista por essa perspectiva, a prática da memória sempre parecerá injusta. Mais injusta será se atentarmos que o poder de decisão (da memória e do esquecimento) pertence aos que detêm o poder e o saber, portanto, parece óbvio que “nunca se conta tudo [...] alguém tem que realizar uma escolha e essa escolha supõe privilegiar, esquecer, silenciar” (ACHUGAR, 2006, p. 158). Talvez seja esta a razão de muitos sujeitos sociais terem sua narrativa silenciada – não detêm o poder/saber.

Nesse sentido, não há metanarrativas, pois qualquer discurso tem uma intenção de significados. Se pensarmos, por exemplo, numa proposta narrativa que trate do país, “encontramos a história ficcional acerca da origem da nação” (BENNINGTON *apud* ACHUGAR, 2006, p. 162). Dessa forma, parece-nos evidente que qualquer narrativa é uma ficção, um simulacro, pois é um constructo que pressupõe escolhas, logo, há elementos que ficam à margem. Como não há possibilidade de congregar todas as

memórias no interior de uma determinada narrativa, existe a necessidade da negociação que pressupõe memória e esquecimento.

Com base nas palavras precedentes, ao analisar nosso objeto de investigação, trataremos de elucidar as possíveis memórias depositadas e negociadas de Nassar, que emergem a partir da narrativa de *Lavoura*. Por outro lado, assim como é impossível congregarmos no texto todas as memórias, também, enquanto leitor, não temos acesso a todas as memórias contidas na narração, posto que “nunca lemos a obra toda”. Assim, de acordo com nosso ponto de vista, o escritor em questão negocia com os elementos da cultura árabe, com alguns textos da *Bíblia sagrada* e do *Alcorão*, com as narrativas orientais, além daquelas que, como leitor, não as vemos.

Nesse sentido, emergem de *Lavoura arcaica* uma memória ancestral de um sistema patriarcal familiar, o lavrar da terra, o lavrar das palavras (narrativas negociadas pelo sujeito-escritor). Nessas memórias se assomam, também, as do narrador-protagonista, pois é através de André que conhecemos os meandros da família: “Através das lembranças do filho pródigo, André, conhecemos as causas da partida: a impaciência chegada a um grau insuportável no ambiente familiar, entre o jugo da lei paterna e o sufocamento da ternura materna” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62).

E ainda:

A força de *Lavoura arcaica*, como a de todas as grandes obras literárias, está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66).

Evidenciam-se assim as memórias híbridas na construção do texto nassariano, uma imbricada a outra, quase se confundindo. A memória de André é a que denuncia

toda a fragilidade da família, causada pela forma despótica, patriarcal que o pai a conduz, este simulando um sentimento de amor, união e trabalho, quando na realidade o que existe é um forte egoísmo na tentativa de manter vivo um poderio despótico e arbitrário. Por ser o ambiente familiar pesado demais para o narrador-protagonista, este foge da fazenda da família e, em resposta aos sermões do pai ditos à mesa, mantém e alimenta um sentimento incestuoso por sua irmã Ana. Observemos partes da narrativa, indicando as incursões memorialísticas de André:

[...] alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recitado [...] (NASSAR, 1989, p. 44).

[...] ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro era ele na verdade nosso veio ancestral [...] (NASSAR, 1989, p. 45-46)

André, através da memória, traz à tona com seu discurso os segredos da família, a ansiedade, o desespero, o grito sufocado pela severidade patriarcal de cada um. É por meio desse discurso da memória que os outros membros ganham voz, são lembrados. No regime totalitarista ancestral sob o qual a família sempre foi conduzida, somente o patriarca tem o poder/saber, isto é, somente sua narrativa existe, a dos demais membros é renegada.

Observa-se ao longo de toda a narrativa nassariana que a voz é sempre a do patriarca (em seus sermões não há espaço para a voz do outro), que substituiu o avô: “é na memória do avô que dormem nossas raízes” (NASSAR, 1989, p. 60), este, quando vivo²⁹, detinha o poder de falar.

²⁹ A morte do avô não aniquila sua presença. Seu espectro faz parte do clã familiar por intermédio da memória dos membros da família, o que se relaciona com a teoria de Achugar acerca dos que detêm o poder de serem lembrados por intermédio da narrativa.

Entender o texto ficcional como memória de eventos ou de sujeitos, que não ficou estagnada, faculta-nos dizer que o trabalho de Raduan é memorialístico: memórias sobre imigrantes, o processo de aculturação, a falta de voz das “minorias” – na narrativa nassariana, elas [as minorias] estão representadas nas mulheres, nos famintos, nos loucos, nos excluídos, nos expatriados, nos sem-acesso à mesa, etc. Para o jornalista Augusto Nunes, Raduan era um sujeito com “[...] olhar melancólico, a melancolia do homem que se penitencia com as misérias do mundo” (NUNES, 1996, p. 18). Relacionar a vida com a obra, como já posto anteriormente, ajuda na compreensão de uma pela outra e vice-versa. A memória, seria, então, as negociações empreendidas pelo escritor que emergem da ficção e da vida.

Ainda na esteira da memória, para Beatriz Sarlo (2007), é impossível aniquilar, suspender, abafar o passado, ainda que exista uma proibição imperante por um Estado, um governo, uma família, uma instituição. O passado só deixará de existir caso todos os sujeitos que o carregam fossem eliminados. Os sobreviventes judeus do nazismo fizeram com que genocídio sofrido não fosse esquecido. Um exemplo mais próximo à nossa realidade pode ser representado pelo passado dos negros e dos índios do Brasil; por mais que determinadas instituições (inclui-se a escolar) tentaram deixar caladas as vozes desses atores sociais, o grito abafado veio à tona.

A emergência (no sentido de manifestação) dessas vozes silenciadas por séculos, concretiza-se através do discurso/texto, seja literário ou não: “as ‘visões do passado’ [...] são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa [...]” (SARLO, 2007, p. 12). Não sabemos se, na realidade, as reconstruções do passado podem libertar ou escravizar, pois se assim não fosse, os sujeitos sociais ditos anteriormente já não

estariam vivendo de outra forma? Por outro lado, a reconstrução do passado, através do discurso da mídia, levou Pinochet, ditador chileno, ao banco dos réus por uma série de crimes contra a humanidade.

Já tem algum tempo que determinados temas e atores sociais postos à margem ao longo dos séculos ganharam espaço nas narrativas, são eles: a loucura e o louco, os camponeses, o criminoso, o iludido, o possesso. Nesse sentido, o herói de *Lavoura*, com alguns desses atributos, representa os marginalizados, os sem-voz, os loucos, os possessos, os enfermos, os filhos tresmalhados. André e Ana dentro do sistema patriarcal-patrão, por não terem direito à voz, reagem, reivindicam, ganham voz através da prática incestuosa. O discurso do incesto vem à tona, dando voz aos sujeitos que o praticam. Assim, “os sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração” (SARLO, 2007, p. 17) ganham espaço.

Para Sarlo, “A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração [...]” (SARLO, 2007, p. 24). Daí que alguns fatos do vivido de Nassar podem ser lidos, metaforicamente, em *Lavoura arcaica*. Questionado sobre seu primeiro trabalho ficcional, o conto *Menina a caminho*, perguntaram ao escritor que reminiscências e recordações de seu passado fazem parte do conto. Nassar deu uma resposta categórica, endossando o que está posto sobre a memória e a leitura crítico-biográfica³⁰. Portanto, “o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito” (SARLO, 2007, p. 38).

³⁰ Para melhor elucidar tal questão, segue a transcrição da resposta do escritor: “Acho que precisei exorcizar um episódio da minha infância, que nunca tinha contado a ninguém. Eu tinha sete ou oito anos e estava no alto de um pé de laranja, no fundo do nosso quintal, quando ouvi gritos de uma mulher que estava sendo surrada no quintal do vizinho, talvez junto ao fundo da casa dela. Eu ouvia o estalo das chicotadas, mas não conseguia ver nada devido aos pés de mamona que interpunham, do lado do vizinho. O fato de eu não conseguir ver a cena, nem identificar as pessoas, deve ter me traumatizado mais fundo. Eram só gritos e chicotadas [...]” (NASSAR, 1996, p. 28). A partir da resposta de Nassar, lemos como ficção e metaforicamente a vida do escritor em sua obra.

Para Achugar, a memória é objetivada pelo monumento que tem a função de fazer com que ela permaneça viva. Permanecer viva a memória implica comunicar os eventos sucedidos: “no monumento, ou na lápide, que se supõe avisará aos que vêm depois o que foi que aconteceu antes (ACHUGAR, 2006, p. 168). A memória daqueles sujeitos e acontecimentos negociados por Nassar está viva em *Lavoura arcaica*, assim, as narrativas são monumentos. Nesse sentido, *A lista de Shingler*, *O pianista*, *a Bíblia*, entre tantos outros monumentos de pedra, guardam a memória dos judeus. O monumento objetiva “vencer tempo e esquecimento [...] reafirmar a origem” (ACHUGAR, 2006, p. 168).

Ainda na esteira de Achugar, todo monumento é erigido de um lugar específico, não se trata de um território geográfico, propriamente dito, mas de um *locus* cultural ou intercultural, ou ainda, o lugar de onde se fala, se escreve, se vive, se pensa. Pensar em *Lavoura* como um monumento que, entre tantos outros elementos, dá voz “à minoria”, aos imigrantes, implica afirmar que o sujeito-escritor de tais memórias ocupa um lugar estratégico para que elas se fixem enquanto obra monumento.

O monumento oscila entre o arcaico e o moderno – ou passado e futuro –, pois mantém viva a memória de um passado a ser lembrado num porvir: “no monumento está a chave. No monumento e naqueles que vêm após os que construíram o monumento. No monumento como signo que tenta vincular passado e futuro” (ACHUGAR, 2006, p. 172).

No plano ficcional, demonstraremos os eventos/sujeitos que se mantêm vivos pela memória, pela monumentalização da memória, isto é, pelos discursos de quem exerce o poder/saber de dizê-los. Aqui, serão analisadas duas falas, a de André e a do pai, Iohaná, que nos parecem ao mesmo tempo convergentes e divergentes.

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Como, meu filho?
- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa.
- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa.
- Mas comemos sempre com apetite.
- O apetite é permitido, não agrava nossa dignidade, desde que seja moderado.
- Mas comemos até que ele desapareça; é assim que cada um em casa sempre se levantou da mesa [...] Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome [...].
- Você sempre teve aqui um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto. Nada te faltava. Por tudo isso, ponha de lado essas histórias de famintos, que nenhuma delas agora vem a propósito, tornando muito estranho tudo o que você fala. Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas idéias. Palavra com palavra, meu filho.
- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo [...].
- E o que é que não te davam aqui dentro?
- Queria o meu lugar na mesa da família [...].
- O pão contudo sempre esteve à mesa, provendo igualmente a necessidade de cada boca, e nunca te foi proibido sentar-se com a família, ao contrário, era esse o desejo de todos, que você nunca estivesse ausente na hora de repartir o pão.
- Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar a minha fome; tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abrisse a vida [...] (NASSAR, 1989, 158-161).

Nessa extensa passagem da narrativa, observa-se o poder/fazer, ou melhor, o poder/narrar que o patriarca exerce, não só no diálogo acima, momento em que o filho retorna à casa, mas ao longo de toda a narração. Nesse discurso, o pai expõe ao filho sua atitude pródiga – abandonar a casa – e, em seguida, enuncia um sermão voltado à manutenção de elementos arcaicos: a família, a mesa, o trabalho, o tempo, a espera, a paciência, a palavra, o semear. O pai, ao exercer o poder através do discurso – entendido aqui como monumento – tem o intento de manter viva a memória das tradições, o sistema patriarcal totalitário, onde apenas um exerce o direito à voz. O intento do pai vai mais além, deseja que tal memória seja perpétua, eterna, cíclica. Isso se explica pelo papel atribuído a Pedro na narrativa, o de dar continuidade ao sistema

pelo qual a família é “governada”. Também há a figura espectral do avô que – “era esse velho asceta, esse lavrador [...] era ele a direção dos nossos passos em conjunto [...]” (NASSAR, 1989, p. 46). – indicando o paradigma para a família e que ela deveria (em conjunto) nortear-se por esse modelo, a ciclicidade, a geração sobre geração, a memória eterna, a dobra eterna, o fragmento eterno: “[...] se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida” (NASSAR, 1989, p. 163). Nessa fala, mais uma vez, o pai demonstra sua atitude no desejo de manter vivos os costumes ancestrais através da metáfora, ou melhor, parábola como as da *Bíblia* – a terra e o semear, evento ancestral, cíclico, eterno.

André – representante da memória, segundo nossa perspectiva, dos loucos, expatriados, sem-acesso, famintos, etc., como se observa no diálogo acima e em outras passagens –, como o patriarca, também tem seu discurso que em muito se assemelha ao do pai. Entretanto, o herói da narrativa o faz de forma dissimulada, ocultando seus verdadeiros intentos e sentimentos. O protagonista, ao dizer que tem igualmente uma história do faminto que nunca se saciou, fala de si mesmo, quer um lugar à mesa, saciar sua fome, em outras palavras, reclama um lugar no seio da família por se sentir expatriado. Mas por que o herói se sente desterritorializado do seio familiar? Uma possível justificativa seria o fato de não poder saciar sua fome – paixão, desejos – com relação à Ana: “‘Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a *minha fome*’ [...] ‘era Ana *minha enfermidade*, ela a *minha loucura*, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos’ [...]” (NASSAR, 1989, p. 109. Grifo meu).

Observa-se o embate discursivo entre os dois sujeitos da/na lavra das palavras, Iohána e André, um busca a permanência, o mesmo, a continuação do ciclo ancestral: o

elemento eterno-arcaico; o outro reclama o novo, a mudança: a destruição ou (sub) versão do veio ancestral. No diálogo tenso e intenso, em que pai e filho travam para expressar suas verdades, há uma interincompreensão de sentido, de saberes, isto é, um não compreende a lavoura empreendida pelo outro: o diálogo de surdos. Isso se dá pelo fato de que o mundo – como os livros – “é uma máquina infernal de produzir significações” (Merleau-Ponty *apud* Chauí, 2000, p. 316).

A luta entre o eterno e a novidade, para Marilena Chauí (2000, p. 314), realiza-se pelo e para os sujeitos – respectivamente operam-na e posicionam-se ao lado de um dos sentidos, das verdades: André expõe sua perspectiva ao “dialogar” com o pai, este defende sua verdade arcaica: a lavoura do eterno, a lavoura do novo.

O pai fala de um faminto, André expõe o seu, sendo ele mesmo; o primeiro acredita no lavrar da terra e das palavras, o outro, no *lavar dos corpos*³¹ ou, ainda, na *lavoura dos corpos*. Segundo Rodrigues (2006), André guarda no fosso da memória suas práticas, na tentativa de não se submeter aos valores e aos preceitos impostos pelo pai. Tal memória vem à tona quando o herói a jorra, por meio de um discurso latente e violento, ao irmão primogênito. Observam-se, portanto, as memórias do pai, do filho, do sujeito-escritor, umas imbricadas às outras, formando um tecido híbrido, oscilante, serpeante – *lavouras sobre lavouras*.

³¹ Nesse sentido, Perrone-Moisés afirma: “Era preciso liberar o corpo da família [...] Os direitos do corpo vão explodir no incesto. Por ser tratado de modo metafórico, de grave violência, esse tema chocante aparece na obra como uma necessidade, e provoca um sentimento de ‘terror e piedade’ próximo da catarse aristotélica” (PERRONE-MOISÉS, 1996, 64-65). Se o lavrar do corpo é uma forma de catarse, é nessa ação que André conseguiria sua redenção, salvação, lavrando o seu corpo e o de Ana, seu maior desejo. Observemos a seguinte passagem: “[...] entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo [...] minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pela molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente [...]” (NASSAR, 1989, p. 9-10). E ainda: “[...] descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos [...] corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo [...]” (NASSAR, 1989, p. 115). Assim, tanto a primeira passagem como a segunda demonstram o *lavar dos corpos* praticado por André.

Um dado interessante acerca da memória, proveniente da Grécia Antiga, diz respeito à poesia “arcaica”, que “nasce dos epitáfios gravados nas estelas funerárias” (ACHUGAR, 2006, p. 173). A primeira escrita poética dos gregos de que se tem notícia provém de um monumento de pedra – a *monumentalização da memória*, a lembrança eterna dos já ausentes para os presentes; em outras palavras, o documento, a consolidação do sujeito-habitante da *polis*. Entretanto, essa monumentalização não era um direito de toda sociedade, mas somente dos que pertenciam à *polis*, isto é, de quem detinha, mais uma vez, o poder. Assim, os que não pertenciam a esse território ou não falavam o idioma dele não mereciam ter sua memória monumentalizada. Mais uma vez, observa-se que no tocante à memória sempre há os que são relegados ao esquecimento. Desde a Antigüidade Clássica ao hodierno, muitos são os que não têm direito à voz, constituindo o *território dos sem boca*. Antes, os que não detinham o poder/saber da *polis*, do idioma e também os estrangeiros; Hoje, os negros, os índios, as mulheres, os operários, os de determinada orientação sexual. Ainda há escolhas, eleições, nomeações. Esses eventos pressupõem rejeições, rechaços, decisões que conferem marginalização a determinados sujeitos e/ou acontecimentos:

[...] o que deve ser preservado, recordado, transmitido e o que deve ser descartado, esquecido, enterrado? E, além disso, a partir de onde e de quem elaborar essa avaliação? Ou seja, a partir da região, da nação, da comunidade, da etnia, do gênero, da classe, da preferência sexual, do partido, do Estado? Ou, a partir dos técnicos e da Acadêmia? (ACHUGAR, 1996, p. 176).

Todas as memórias deveriam ter um espaço. Deveria haver um monumento ou monumentos que representassem a *república mundial das vozes*. E a eleição do que deve ser lembrado e esquecido, quem a faz? Também os que detêm o poder/saber. Entretanto, na esteira dos questionamentos de Achugar, caberia um outro. Não estaria uma parcela da sociedade (do poder/saber) buscando dar voz aos sujeitos/eventos que

durante séculos foram postos no *hall* dos silenciados e dos esquecidos? Se pensarmos em algumas narrativas, como a de Clarice Lispector (*A hora da estrela*), de Silviano Santiago (*Stella Manhattan*) e de Autran Dourado (*Uma vida em segredo*), entre tantas outras, a resposta oscilaria.

A sobrevivência da memória está no monumento, na lápide. Na narrativa nassariana o último capítulo é dedicado ao pai pelo narrador-protagonista. Essa dedicatória está construída em forma de monumento, em memória ao pai. Nesse sentido, o patriarca eterniza-se, tem sua memória monumentalizada pelo filho: “[...] em memória de meu pai, transcrevo suas palavras” [...] (NASSAR, 1989. p. 195). A monumentalização da memória do pai assegura a perpetuidade de sua lembrança. Além de assegurar a sobrevivência da memória do sujeito, também sobrevive o discurso do patriarca, e nele, sua perspectiva de como cada um deve se portar frente à vida, confirmando, assim, o poder/saber dos que têm direito à voz, à lembrança, à narrativa, ao monumento.

O lugar da memória refere-se ao lugar não só geográfico, mas também cultural. Há lugar, lugares, lugares sobre lugares, translugares, *entre-lugares*, *não-lugares*. Todos eles podem estar presentes no monumento/narrativa. “Pode-se falar sobre seu lugar a partir de outro lugar” (ACHUGAR, 2006, p. 199).

Esse lugar a partir de onde se fala é o *locus* de construção do conhecimento. Daí que “o lugar onde se está, modifica, condiciona, constrói, fecha o discurso” (ACHUGAR, 2006, p. 199). As palavras elucidativas do crítico nos levam a conjecturar que o lugar ou lugares de onde o sujeito-escritor fala é o que “condiciona” e “constrói” seu discurso.

A análise de *Lavoura* permite-nos refletir acerca do lugar de onde o sujeito-escritor Nassar fala. Fala a partir de um lugar de transição, de um *entre-lugar*, de um

lugar cultural híbrido. Em outras palavras, o escritor constrói/condiciona sua narrativa a partir desse lugar específico.

Qual é o lugar ou, ainda, os lugares, os *entre-lugares* dos quais Raduan faz parte e deles fala? Diz a partir de um *locus* que oscila entre uma cultura e outra, entre o Líbano e o Brasil, o oriente e o ocidente, o cristianismo e o islamismo, enfim, fala sempre de um lugar que escapa a qualquer dualidade.

Os pais do escritor vieram em 1920 ainda jovens para o Brasil, especificamente para o interior de São Paulo. Raduan Nassar nasceu em 1935, criado no Brasil, recebeu uma educação que oscila entre um lá (Líbano) e um cá (Brasil). O território da família Nassar caracteriza-se pelo encontro, choque, confronto cultural, ou ainda, a aculturação.

Pensar esse lugar dos Nassar, de onde fala o sujeito-escritor e relacioná-lo, metaforicamente, com a família do texto de nosso objeto de pesquisa, facultá-nos a dizer que as duas famílias aproximam-se. O patriarca já não exerce a mesma função de conduzir a família como o avô o fazia, tampouco Pedro, o sucessor do pai, consegue manter vivo o *veio ancestral*. Isso se dá pela aculturação que a família sofreu com o passar do tempo: “*Lavoura arcaica* é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil. [...] o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações³² da mesma família” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

Família Nassar/família de Iohána/André/Raduan, todos no mesmo *locus* intercultural, o *entre-lugar*, reafirmando o processo de aculturação tanto de um como do outro. Nesse sentido, os eventos que permeiam a formação cultural do sujeito-escritor migram para o interior da narrativa de *Lavoura*, ainda que de forma metafórica.

³² As três gerações, muito bem elucidadas por Leyla Perrone-Moisés, dizem respeito ao avô, ao patriarca Iohána e ao primogênito Pedro.

Outra questão a pôr em confronto diz respeito à educação sobre a terra que Raduan herdou do pai, este um agricultor em uma aldeia do Líbano. Esse traço biográfico nos permite mais uma vez a aproximação metafórica do conteúdo do texto – a lavra da terra, das palavras, ações tão fortemente explicitadas nos sermões do patriarca.

Para Nolasco, a biografia de um determinado escritor pode sobrepor-se e tecer ao mesmo tempo a biografia dos seus personagens. Em nosso caso, o cultural, o histórico, o biográfico da família Nassar aproximam-se, sempre metaforicamente, da família de Iohána, evidenciando que “tal relação se amplia, se revaloriza e recebe uma resignificação quando aí entrevemos a própria vida” (NOLASCO, 2007, p. 25) do sujeito escritor. O que confirma o objetivo da crítica biográfica em aproximar vida e obra por metáfora: uma explica a outra e vice-versa para melhor entender o texto de ficção, a cultura como um todo.

As memórias construídas que se monumentalizam, se eternizam por meio do discurso monumento do patriarca, de André, de Raduan, amalgamam-se ao longo do texto ficcional – indicando seu caráter híbrido, intercultural, construído com dobras, fragmentos, *restos* de culturas, textos diversos.

CAPÍTULO III – *DA N. DO A.* À RECEPÇÃO CRÍTICA: outras lavouras

Escribir es un intento inútil de olvidar lo que
está escrito.
Ricardo Piglia

1 – A Lavoura da Citação

O trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto.
Compagnon. *O trabalho da citação*

Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O livro das mil e uma noites*. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: “especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o uso sacramental da carne e do sangue”, pág. 22, de Thomas Mann; “para onde estamos indo?” “sempre para casa”, págs. 31 e 32, de Novalis; “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”, pág. 84 de Walt Whitman; “o instante que passa, passa definitivamente”, pág. 97, de André Gide; “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, pág. 124, de Jorge de Lima; “eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade”, pág. 138, de Almeida Faria. Embora cometendo omissões, o A. quer registrar o seu reconhecimento ao criador de Marcoré, Antônio Olavo Pereira, pela atenção afetuosa que dedicou ao texto (NASSAR, 1975, p. 193).

Esta nota autoral apareceu na primeira edição de *Lavoura arcaica*, em 1975, configurando as pistas que o escritor quis compartilhar, dando as referências da escrita citada: o trabalho com a citação. Nas demais edições, essa nota foi retirada, eliminando as possíveis pistas que o leitor poderia seguir. Em 2005, por ocasião dos trinta anos da primeira edição, a Editora Companhia da Letras lançou uma edição comemorativa, onde volta a figurar a nota de 1975. Neste último lançamento, a editora, na tentativa de explicar as palavras do escritor, faz a nota da nota autoral: “Essa N. do A. apareceu na primeira edição de *Lavoura arcaica*, publicada pela Livraria José Olympio Editora em 1975” (NASSAR, 2005, p. 195). Talvez não seja demais lembrar que, por mais que aqui tomemos ao pé da letra as dicas do autor, tais pistas não são de todo confiáveis, além das omissões feitas pelo A. e por ele mesmo aludidas na nota.

Também na primeira edição, há a seguinte dedicatória que foi suprimida das demais edições: “Em memória de João Nassar, meu pai”. A partir dessa dedicatória, queremos retomar o último tópico do capítulo anterior da dissertação, *As memórias*, onde apenas os detentores do poder têm direito à monumentalização da memória, à lembrança eterna. No último capítulo de *Lavoura arcaica*, André faz uma “dedicatória” ao pai: “Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras [...]” (NASSAR, 1989, p. 195), o que endossa o que havíamos pensado com relação à eternidade do pai por intermédio da narrativa. Nesse sentido, Iohána e João Nassar são respectivamente eternizados por André e Raduan, confirmando nosso pensamento com relação à crítica biográfica que lança mão do extra-literário, relacionando-o com o texto de ficção para melhor compreender o discurso literário, para a partir deste, re-desenhar a vida do escritor. André/Raduan, Iohána/João Nassar, todos eles estão inscritos em *Lavoura*. Há uma relação entre personagem e escritor, pai ficcional e pai real, ainda que de maneira metafórica.³³

A nota autentica um possível caminho, move nossa leitura, entretanto pode não ser confiável, o escritor pode blefar ao fazê-la. Entretanto, nossa leitura do objeto inclina-se à essa relação intertextual, isto é, um diálogo entre os textos citados por Raduan e seu texto.

A nota tem uma função semelhante ao prefácio, indica a composição do texto que seguirá, demonstra o trabalho, com a citação de outros textos, elaborado pelo autor. A nota “[...] é o selo ou o carimbo que garante a autenticidade do texto [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 127).

³³ Para demonstrar outra personagem da narrativa que também tem o direito à memória eterna, observemos o capítulo 15: “(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como as outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arreto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’)” (NASSAR, 1989, p. 91). Nesse sentido, o texto monumentaliza o avô: o círculo eterno, arcaico dos que têm/detêm o poder de ser monumentalizado.

A partir da nota de Nassar, faremos um trabalho semelhante ao do guarda-florestal (cf. Compagnon, 1996, p. 31), posto que em sua biblioteca particular os livros estejam mutilados, recortados. Ele lê com uma tesoura na mão, e tudo o que não o agrada é extraído do texto, deixando, apenas, as leituras não ofensivas. Desse modo, recortaremos a nota do escritor, privilegiaremos a indicação de um dos contos d'*As mil e uma noites*, as epígrafes que abrem as duas partes da narrativa e determinadas passagens bíblicas, embora o autor aponte, apenas, uma; o que nos confere afirmar que não há na nota todas as pistas a serem seguidas

Para Compagnon, uma citação põe em circulação um objeto: a obra citada. Em nosso caso, as citações que figuram em *Lavoura arcaica* colocam em evidência as obras citadas. Estas, antes do trabalho com os textos “alheios”, são lidas. A leitura precede a citação: “A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura [...] A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 29). Esse processo de criação que põe em destaque duas operações: uma de recorte e outra de enxerto. O escritor recorta de sua biblioteca e aloca os elementos em seus textos.

De acordo com Compagnon (1996), a citação é um corpo estranho enxertado no texto, uma propriedade que não “pertence” ao escritor-citador que se apropria do elemento “alheio”. Entretanto, não entendemos o texto – no âmbito da leitura, do corte, do enxerto – como um objeto privado, mas antes público, evidenciando o caráter “comunista” do texto, o que proporciona a existência do enxerto.

A escrita literária, desde sempre palimpséstica, arquitetura-se de “[...] colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNON, 1996, p. 39). O trabalho da citação não é, portanto, um simples enxerto, o material citado passa por transformações: explicações, interpretação, cancelamento ou recusa, assim, o corpo estranho dentro do texto recebe

uma nova perspectiva³⁴. Os textos bíblicos, as citações com as aspas, os contos d'*As mil e uma noites* passam por transformações, adaptações ao serem explicados, interpretados ou invertidos, como sugere em nota, o próprio escritor: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação [...] é leitura e escrita, une o ato da leitura ao da escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 47). Podemos inferir que o texto é arquitetado a partir da citação, onde o fazer literário se volta à (re) escritura, ou seja, através da leitura de textos já existentes. A literatura retroalimenta-se, nutre-se dela mesma desde sempre – “gesto arcaico de recortar-colar”.

A citação é perceptível, concretizada no interior do texto pelo sujeito-leitor. Nesse sentido, conforme a passagem acima exposto, em que leitura é citação; seria, então, esta uma apreensão virtual de outros textos? No momento da leitura, há uma rede de relações textuais engendrada pelo leitor que traz para esse ato solitário outros textos. Ler é, pois, o primeiro processo em que aparecem os enxertos, assim, o leitor-escritor, ao transferi-los para seu texto, o faz posteriormente à leitura. Nesse sentido, Barthes (2004) é esclarecedor quando atribuiu ao texto uma força explosiva de energia digressiva.

Se tudo é (re) escritura, citação, como foi arquitetado o primeiro livro? Com quais outros ele se comunica? Pergunta-se Compagnon, e ao mesmo tempo inclina-se a uma resposta centrada nas escrituras sagradas, o que endossa o caráter arcaico da citação: “A citação teria existido sempre, desde o nascimento da linguagem até a sociedade de lazer” (COMPAGNON, 1996, p. 61).

³⁴ Relacionando o trabalho da citação, mais precisamente o enxerto, a um texto bíblico, observamos que Jesus é a videira verdadeira e se alguém quiser ter vida, deve permanecer nele: “Permaneça em mim, e eu permanecerei em vós. O ramo de si mesmo não pode produzir fruto, se não estiver na videira. Tampouco vós podeis produzir fruto, se não permanecerem em mim. Eu sou a videira, vós sois os ramos. Se alguém permanece em mim, e eu nele, esse dá muito fruto, sem mim nada podeis fazer” (João, 15, 4-5). Se Cristo é a videira, os que n’Ele acreditam são os ramos que se enxertaram na videira, em nosso caso, os elementos citados (ramos) se enxertam no texto, este por sua vez, dá vida àqueles. A citação recebe vida (transformação a partir do trabalho da citação) para que não seja uma mera cópia.

As citações aludidas por Raduan Nassar sobre os textos dos quais lançou mão funcionam, entre outras coisas, como referências bibliográficas, o que não é muito comum em textos literários. Essas indicações “revelam” os textos lidos/citados para a construção de um projeto literário por parte do escritor: “[...] citações e bibliografia se remetem mutuamente: as primeiras atestam que a outra foi realmente percorrida; e a segunda mostra que, afinal, foi composta como um inventário da primeira” (COMPAGNON, 1996, p. 114). Entretanto, também para Compagnon, ainda que houvesse referências, elas sempre seriam incompletas, pois ficariam de fora os jornais, romances policiais, os filmes e as conversas. Nesse sentido, a nota em *Lavoura arcaica* é incompleta e nunca poderá aludir à rede de citações que tecem a narrativa nassariana, uma colcha de retalhos produzida com pedaços de tecidos costurados uns aos outros. Tecidos esses, às vezes, desconhecidos. Para usar uma expressão de Sabrina Sedlmayer (1997), *Lavoura* é como um *iceberg*, não há indícios de seu fim. O texto-tecido nassariano, por meio das citações, enxertos, tecidos, resíduos, restos de gelo (textos), endossa nosso pensamento acerca do caráter híbrido do nosso objeto de pesquisa.

Figuram em *Lavoura arcaica* duas epígrafes: uma que abre a primeira parte do texto, e a outra a segunda e última: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância”³⁵, para *A partida*. E: “Vos são interdidas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”³⁶, para *O retorno*.

Para Compagnon, a epígrafe é de suma importância, tem um diálogo direto com o texto, pode explicá-lo, dar novas perspectivas às leituras empreendidas, remetê-lo a outros contextos: “A epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas. [...] O autor mostra as cartas” (COMPAGNON, 1996, p. 120-

³⁵ Este fragmento foi extraído de um dos poemas de Jorge de Lima, do livro *A invenção de Orfeu*.

³⁶ Este texto é uma citação do *Alcorão*.

121). Exerce a função, entre outras coisas, de prefácio, dá pistas, vestígios do que o leitor poderá encontrar, condensa o texto. O escritor utiliza a epígrafe para dar início à sua escritura, alimentar seu projeto literário, desenvolver idéias a partir dela. Se há epígrafe, a arquitetura do texto está comprometida e articulada com ela, existe um diálogo entre os dois textos. Essa mesma epígrafe que abre *Lavoura arcaica* é ainda enxertada no interior da narrativa, imbricando-se com o discurso do narrador, o que evidencia a função da epígrafe com o trabalho da citação: “[...] Ana [...] que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constança?” (NASSAR, 1989, p. 130).

Com relação ao fazer artístico, por meio da epígrafe, observemos:

[...] que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? Temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo [...] (NASSAR, 1989, 130-131).

Ao atentarmos para os questionamentos empreendidos pelo narrador e relacioná-los a outros pontos da narrativa, evidencia-se o estreito diálogo entre o texto-epígrafe e o texto de Nassar. André, ao tentar justificar para Ana o sentimento incestuoso vivido por ambos, o faz com uma série de indagações que, ao mesmo tempo, são respostas. Nem André, nem Ana são culpados por um sentimento que há muito havia começado. Ambos foram atingidos pelo “vírus fatal dos afagos”. Assim, são, para André, os carinhos desmedidos recebidos durante a infância pela mãe, os responsáveis por tal sentimento. Portanto, o relacionamento incestuoso – armadilha em que estão atados pelos pés e mãos – entre os irmãos, nasce como resposta a esses excessos de carinhos.

Na perspectiva do narrador, a resposta para todos seus questionamentos – que se iniciam com a epígrafe que abre o livro – ancora-se na mãe:

[...] “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” [...] Deus me acordava às cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa [...] e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol [...] e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos [...] era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira [...] essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa” [...] (NASSAR, 1989, p. 26-28).

[...] quando fui procurar por ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa [...] (NASSAR, 1989, p. 66-67).

[...] se o pai no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição [...] (NASSAR, 1989, p. 136).

Em conformidade com as três extensas passagens da narrativa, observamos, por meio dos pensamentos do narrador, as respostas àqueles questionamentos com relação à culpa. Para o herói do texto de Nassar, a culpa pelo desejo incestuoso não pertence a ele, nem à Ana, mas à matriarca da família. Ela o aliciou com carinhos, beijos, toques, etc. – desde a infância, a mãe, portanto, é a culpada pela desunião da família gerada pelo relacionamento incestuoso entre os irmãos. Desunião essa que, como afirma o narrador, começou mais cedo do que qualquer membro familiar poderia supor, aliás, ninguém nunca na casa suspeitou dos sentimentos que perturbavam André, e tampouco que as origens estavam nos afogos desmedidos da mãe.

André, ao deixar a fazenda, quis dizer à mãe o real motivo de sua partida, conforme consta na segunda passagem acima, e que era ela a culpada pelos sentimentos que o perturbavam e que foi por conta dos anos do toque doce das mãos dela, que tal desejo começou, germinou e cresceu – *a lavoura da mãe, a lavoura dos afagos*. No

entanto, o narrador não quis “largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado, não faz sentido [...] manchar seu avental, cortar o cordão esquartejando um sol sangüíneo de meio dia [...]” (NASSAR, 1989, p. 67)³⁷.

Entretanto, se os sentimentos que André alimenta é pela irmã, Ana, por que a mãe se encontra diretamente envolvida na questão? Por que, então, André é apaixonado pela irmã e não pela mãe? Uma possível resposta seria: a paixão iniciada ainda na infância era pela mãe, mas com o passar do tempo esse sentimento migrou para a figura de Ana. A paixão é pela mãe, mas o corpo que o herói deseja lavar é o da irmã.

Com relação à epígrafe que abre a segunda parte do livro, *O retorno*: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”, observamos o mesmo trabalho empreendido por Raduan Nassar na construção da primeira parte do livro, ao usar essa citação para estruturar o texto a partir dela. Por meio do recorte-colagem de um fragmento do *Alcorão*, uma série de elementos com relação ao tema é posta em circulação.

O protagonista no capítulo 6, ao narrar o momento da partida, tinha consciência de que deveria voltar para a fazenda: “para onde estamos indo? [...] estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p. 35-36). André retornaria para enfrentar o pai e se justificar por ter deixado a casa. Além disso, seu maior enfrentamento seria conviver com a irmã, objeto de desejo.

O relacionamento com Ana não lhe foi permitido, não poderia ser: as irmãs eram interditas. Nassar estrutura a última parte do livro nessa interdição, em que os irmãos não poderiam vivenciar sua paixão. A interdição dessa paixão pelo pai, que culminou com a morte da irmã, demonstra o suposto desprezo do patriarca pelos desejos, paixões: “[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar

³⁷ Nesta passagem é possível observar o trabalho da citação arquitetado por Raduan Nassar. Há referência, uma vez mais, à narrativa bíblica – a crucificação de Cristo: as mãos, os cravos, o sangue, o sofrimento: “[...] ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto [...]” (NASSAR, 1989, p. 68).

o arame de nossas cercas [...] que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa [...]” (NASSAR, 1989, p. 56). Os sermões do patriarca rechaçam as paixões, pedem equilíbrio a cada um dos membros para que a família possa permanecer unida.

O pai, patrão, interceptor, ao interromper o mundo das paixões entre os irmãos, provoca o desequilíbrio total. Iohána não se dá conta que, assim como André e Ana, também é um apaixonado: sua paixão centra-se na luz e no equilíbrio, e para manter essas categorias, exalta sua paixão, em detrimento da dos irmãos: “Ao condenar as paixões, o pai não vê (ou não quer ver) que o seu é um discurso apaixonado” (RODRIGUES, 2006, p. 45-46). Conforme se observa no sermão do pai acima, há uma exaltação às luzes que pairam dentro da casa, devendo os arames estar sempre esticados contras as trevas, entretanto “Ao estabelecer tão claramente as diferenças entre luz e trevas [...] parece não se dar conta de que o excesso de luz em muitos casos pode ser cegueira [...]” (RODRIGUES, 2006, p. 46)³⁸.

A segunda epígrafe, fragmento do *Alcorão*, além da possibilidade de arquitetar o texto, tem a função de anular as indagações postas por André, que partem da primeira epígrafe. Diálogo entre as epígrafes, as citações. A primeira é a citação do questionamento por excelência, e a segunda, a resposta categórica: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, essas seriam as indagações de André, que mais sugerem justificativas para a manutenção da relação incestuosa com Ana. Na segunda epígrafe – “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” –, estão as respostas do porquê os irmãos não devem viver a união tão desejada pelo narrador³⁹. Nesse sentido, nota-se um profícuo diálogo entre a

³⁸ As palavras de André Luis Rodrigues estão em consonância com o discurso do herói da narrativa, que no momento da conversa com o pai, é categórico: “_ Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza uma semente de obscuridade [...]” (NASSAR, 1989, p. 160).

³⁹ Para o narrador a culpa não é nem dele, nem de Ana: “[...] não há então como ver na singularidade do nosso amor manifestação de egoísmo, conspiração dos costumes [...] ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu [...]” (NASSAR, 1989, p 133-134).

primeira parte do texto (T₁) e a epígrafe dos versos de Jorge de Lima (E₁); a segunda parte da narrativa (T₂) e a passagem do *Alcorão* (E₂); epígrafe (E₁) e epígrafe (E₂); o texto integral (T₁+T₂) e as duas epígrafes (E₁+E₂): “[...] a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com outro texto) [...] relação do texto com um autor antigo [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 120).

O trabalho da citação realizado por Nassar em *Lavoura arcaica*, mais uma vez confirma o caráter híbrido desse texto-colcha de retalhos, texto-*iceberg*, sem fronteiras, hibridado com tantas lavouras, que nos remete, sempre, a cada leitura para dimensões exóticas, arcaicas e às vezes nem tanto, fazendo-nos, enquanto leitores, dobrar e desdobrar pelo mar de possibilidades que o texto detém, vasculhar os fragmentos, estilhaços colhidos de tantas esferas.

2 – A Lavoura Árabe

E a aurora alcançou Sahrazad, que parou de falar.
Dinarzad disse: “Maninha, como é agradável e saborosa a sua história”, e ela respondeu: “Isso não é nada perto do que irei contar-lhes na próxima noite, se acaso eu viver e o rei me preservar”.

As mil e uma noites

Já observamos em outros momentos que *Lavoura arcaica* oscila entre o oriente e o ocidente. As culturas desses territórios permeiam o texto, fato que se explica pela formação cultural do escritor (Líbano vs Brasil). A presença desses dois pólos culturais é visível tanto na esfera ficcional quanto na vida do escritor. No tópico anterior, as proposições feitas às duas epígrafes que figuram no texto de Nassar endossam nosso pensamento com relação à oscilação ocidental vs oriental: a dos versos do poema de Jorge de Lima, indicando o prelúdio para as indagações do herói; a do fragmento do *Alcorão*, que, entre outras coisas, responde aos questionamentos de André, assim,

observa-se a imbricação entre as duas culturas que conformam a narrativa, o que se evidencia nas palavras de Sabrina Sedlmayer:

São inúmeras as referências árabes que testemunham esse veio ancestral: o “temperamento mediterrâneo” das irmãs, a dança oriental de Ana, o carpido materno “em língua estrangeira”, o tio que está presente na festa do retorno de André – “um velho imigrante, mas pastor em sua infância” –, objetos dispersamente espalhados como o alaúde e o alfanje (SEDLMAYER, 1997, p. 57).

Na nota da primeira edição de *Lavoura* lê-se: “Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (destruída) de *O livro das mil e uma noites*” (NASSAR, 1975, p. 193). A partir de agora pensaremos as relações entre a parábola do faminto e uma das histórias d’*As mil e uma noites*. Não há menção na nota sobre qual história Raduan Nassar lançou mão. Um minucioso trabalho desenvolvido por André Luis Rodrigues (2006) informa-nos que a parábola foi extraída de *A história de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro*, entretanto a história que compõe *As noites*, aqui utilizada, denomina-se *O sexto filho do barbeiro*⁴⁰.

Como Borges, muitos críticos vêem *As mil e uma noites* como o livro dos livros, pela abrangência de leitores e por tantos livros escritos a partir dessas histórias. Para Hugo Estenssoro (2005), uma série de narrativas foram arquitetadas a partir d’*As noites*. Estas se reciclam a partir das narrativas empreendidas. O escritor, ao usar as histórias, empreende uma nova interpretação a elas, (re) escrevendo-as. Nesse sentido, o sermão empreendido pelo pai à família é uma espécie de (re) escritura do livro dos livros.

Para Schneider (1990), A escritura literária é palimpséstica porque se constrói a partir de outros textos que povoam a mente do escritor e migram para todos os lugares, períodos, não há um lugar para os textos, ou melhor, eles podem estar numa infinidade de lugares: o *entre-lugar* textual. As histórias d’*As noites*, portanto, saíram das

⁴⁰ A divergência entre os nomes dá-se pela diversidade de traduções empreendidas. Utilizamos a primeiratradição direto do árabe para o português, elaborada por Mamede Mustafa Jarouche.

fronteiras orientais e se inscrevem em outros lugares, outras literaturas, outras lavouras culturais. Para Schneider,

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito (SCHNEIDER, 1990, p. 71).

Se toda literatura é composta por retalhos antecedentes, outros textos, o que poderíamos dizer d’*As mil e uma noites*, obra anônima, feita a tantas mãos? Segundo Mamede Mustafa, existe uma hipótese crítica que atribui dois ramos para a obra, o sírio e o egípcio, sendo este dividido em antigo e tardio. Apenas os manuscritos da fase antiga é que contém, de fato, as mil e uma noites. Com ramos divergentes e uma série de manuscritos, o livro é um exemplo interessante de palimpsesto. Palimpsesto que migra para outros textos: palimpsesto sobre palimpsesto, a forma infinita da literatura: “Como o universo de Leibniz o livro *As Mil e Uma Noites* é feito de contos que por sua vez contém contos que por sua vez contém o livro [...] o que pode ser uma das formas do infinito, uma totalidade inabarcável” (ESTENSSORO, 2005, p. 7).

Os sermões paternos aos membros da família representam a sabedoria ancestral, estão metaforizados também por elementos arcaicos: “O tempo é o maior tesouro que o homem pode dispor [...] o tempo é o nosso melhor alimento [...] existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados [...]” (NASSAR, 1989, p. 53-54). Entretanto, o pai não termina o sermão com seu discurso sábio. Após este, o patriarca termina seu discurso com a leitura da história de um faminto, o mesmo faminto que compõe as histórias do livro *As mil e uma noites*.

Observemos os textos *Lavoura* e *O sexto irmão do barbeiro*, ambos narram as peripécias de um faminto que sai à procura de ajuda para saciar a fome. Apresentam-se de modo semelhante, sem, contudo, diminuir o trabalho da citação arquitetado por Raduan Nassar.

Era uma vez um faminto. Passando um dia diante de uma morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio. [...] O faminto foi então até os guardiães postados no pórtilo de entrada e pediu uma esmola em nome de Deus. “Donde vens tu?” perguntaram os guardiães, “então não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor para teres tudo quanto desejas?” [...] O faminto avançou para o ancião de barbas formosas, saudando-o: “Que a paz esteja contigo” “E contigo a paz, a misericórdia e as bênçãos de Deus!” respondeu o ancião inclinando ligeiramente a fronte (NASSAR, 1989, p. 79-80).

Já o meu sexto irmão, o de lábios cortados, empobrecera após ter sido rico. Certo dia, saiu à procura de algo com que matar a fome. Durante essa procura, estando ele numa estrada qualquer, avistou de repente uma bela casa com largo pátio e elevado portão, diante do qual havia servidores e criados [...] Meu irmão avançou até os porteiros e lhes pediu uma esmola; disseram-lhe: “Entre por esta porta, pois lá dentro você receberá do dono da casa algo que irá apreciar” [...] entrou e viu no ponto elevado do aposento um homem de formosas faces e barbas; caminhou em sua direção e o homem, ao vê-lo, deu-lhe boas vindas e lhe perguntou sobre seu estado [...] (*As mil e uma noites*, 2005, p. 358).

Nesse primeiro momento, as duas narrativas apresentam os dois famintos que saem à procura de ajuda por se encontrarem em situação de miséria. Encontram um palácio, conforme em *Lavoura*, e uma “bela casa”, de acordo com *As noites*. Entram e pedem ajuda, sendo ambos bem-vindos pelos “porteiros, guardiães”, iniciando o processo de expectativa com relação a saciar a fome. Além da convergência entre as histórias, nota-se também um trabalho estrutural semelhante entre os textos. No início da narrativa nassariana, a estrutura é bastante peculiar, não há parágrafos, ponto final. Já n’*As mil e uma noites*, o mesmo não acontece, as estruturas com relação às pausas são mais definidas. A estrutura “estranha” na pontuação do texto de Nassar vigente desde o primeiro capítulo, sofre no 13, o que narra a história do faminto, uma alteração significativa na pontuação. Aparecem os parágrafos e a pontuação. Essa mudança estrutural nesse capítulo acompanha o texto citado. O trabalho da citação não é, apenas, de conteúdo ou significação, mas também de forma: “[...] salta aos olhos a singularidade desse capítulo” – o 13 – “em relação aos demais, mesmo daqueles compostos pelo discurso ou sermão paterno” (RODRIGUES, 2006, p. 47).

[...] o faminto, embora um tanto resabiado, transpôs o pórtico, atravessou o pátio espaçoso que se seguia à entrada, assim como o jardim sombreado de vigorosas árvores, e logo alcançou o interior do palácio, passando de aposento em aposento, todos grandes, de paredes muito altas [...] ele acabou por chegar a uma ampla sala revestida de azulejos decorados com desenhos de flores e folhagens que compunham agradavelmente com a

[...] avistou de repente uma bela casa com largo pátio e elevado portão [...] Meu irmão entrou no pátio e caminhou por algum tempo, até chegar a uma construção graciosa em cujo centro havia um jardim que ele nunca vira igual. O piso da casa era acarpetado e suas cortinas estavam soltas. Perplexo sem saber para que lado ir, ele caminhou rumo à porta do salão [...] (*As mil e uma noites*, 2005, p. 358).

enorme taça de alabastro plantada no meio da sala, de onde jorrava água fresca [...] um tapete de veludo bordado com arabescos cobria parte desta sala, onde, recostado em almofadas, estava sentado um ancião [...] (NASSAR, 1989, p. 80).

Nesta passagem, nota-se a entrada dos famintos na casa, palácio que, vendo a suntuosidade e riqueza do ambiente, perturbaram-se, aumentando, ainda mais, a expectativa dos famintos. Ao ver tanta abundância, talvez se sentissem com maiores possibilidades de saciar sua fome. Na descrição do ambiente, observa-se que há um ancião recostado em almofadas dispostas num tapete bordado com arabescos – ornatos de origem árabe que figuram, entre outras coisas, grinaldas, ramagens, flores, frutas –, o que endossa a lavoura árabe desenvolvida pelo escritor. É sabido que na cultura árabe as pessoas não costumam sentar-se em cadeiras, mas no chão, em almofadas.

“Que desejas, pobre homem?” “Ó meu senhor e amo, peço-te uma esmola em nome de Deus, pois estou tão necessitado a ponto de cair de fome”. “Por Deus!” exclamou o ancião “é possível que eu esteja numa cidade onde um ser humano tenha fome como dizes? É intolerável!” (NASSAR, 1989, p. 80-81).

[...] deu-lhe boas vindas e lhe perguntou sobre seu estado; meu irmão lhe informou ser um necessitado que vivia do que os outros pudessem dar-lhe. Ouvindo tais palavras, o homem afetou grande pesar e, pondo as mãos em suas próprias roupas, rasgou-as e disse: “Quer dizer então que neste país em que eu vivo você passa fome? Não, não posso suportar isso!” (*As mil e uma noites*, 1995, p. 358).

Na passagem acima, o faminto posiciona-se frente ao ancião, o proprietário da casa, palácio, logo, um senhor abastado. O faminto é recebido com fraternidade pelo senhor e, ao pedir uma esmola e expressar suas necessidades, comove o ancião com a miséria e a fome. Inicia-se a dissimulação por parte do ancião e, conseqüentemente, pelo faminto. Segundo nossa leitura, a dissimulação do senhor em oferecer tanto ao faminto e não lhe dar nada se estende até o pai de André que dissimula amor ao trabalho, à família, à união, etc⁴¹. Na realidade o que o pai pretende é manter a família subjacente ao seu julgo de autoridade, poderio. Em outras palavras, o pai exerce o papel do ancião e André, o do faminto. Entretanto, ambos são famintos, o primeiro, pela autoridade, manutenção de um sistema patriarcal ancestral; o segundo procura saciar-se na mesa da família, ou seja, viver com a irmã a relação incestuosa: “[...] muitos trabalham [...] mas não conseguem apaziguar a fome [...] também tenho [...] a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca aplacar sua fome [...]” (NASSAR, 1989, p.159). E ainda: “_ Queria meu lugar na mesa da família” (NASSAR, 1989, p. 160).

⁴¹ Na produção cinematográfica de *Lavoura*, adaptação do objeto em questão, de Luiz Fernando Carvalho, o faminto e o ancião são, respectivamente, André e o pai.

“Fica aqui, pobre homem, quero repartir contigo o pão e que te sirvas do sal da minha mesa.” E logo o ancião bateu palmas e ao jovem serviçal que se apresentou ordenou que trouxesse o gomil com a bacia. E disse pouco depois para o faminto: “Hóspede amigo, chega-te mais perto e lava as mãos.” E o próprio ancião levantou-se, dobrou o corpo para a frente, e fez com nobreza o gesto de esfregar as mãos debaixo da água que era supostamente derramada de um gomil invisível. O faminto [...] fez também de conta que lavava as mãos. “Ponham a toalha. Depressa!” ordenou o ancião aos servidores “e não demorem em trazer-nos o que comer, que este pobre homem está quase a desfalecer de fome.” Vários servos começaram a ir e vir, como se pusessem a mesa e a cobrissem com numerosos pratos [...] “Senta-te a meu lado” disse o ancião “e trata de honrar a minha mesa.” “Ouço e obedeço” disse o faminto sentando-se no tapete ao lado do ancião, frente à mesa imaginária [...] “De que é que mais gostas? Por mim prefiro a frua seca à fruta preparada pelo confeiteiro, não se perdeu o sabor nativo” [...] “Estou satisfeito, senhor, não quero mais nada!” [...] (NASSAR, 1989, p. 81-84).

O homem gritou: “Criado, traga o vaso e a bacia para lavarmos as mãos!” Meu irmão não viu bacia nem nada. O homem disse: “Vamos, meu irmão, venha lavar as mãos”, e começou a gesticular como se estivesse lavando as mãos. Depois gritou: “Sirvam a mesa!”, e fez uma gesticulação; “Mas eu não via nada ser trazido”, conforme relatou o meu irmão. O homem disse ao hóspede: “Por vida minha, coma e não se acanhe!”, e fez gestos como se estivesse comendo, pondo-se a dizer ao meu irmão: “Por vida minha, não seja parcimonioso com a comida, pois faço idéia da fome que você está sentindo nesse momento!” Meu irmão começou a gesticular como se estivesse comendo algo [...] O homem enfim disse: “Chega disso; agora, comamos geléia de amêndoas”, e continuou: “Coma e não se acanhe!”. Meu irmão disse: “Já estou satisfeito, meu senhor! Não consigo comer mais nada [...]” (*As mil e uma noites*, 2005, p. 358-360).

Nesta extensa citação está o cerne da dissimulação, onde ancião e faminto – este incitado por aquele – gesticulam ações irreais, fazem gestos como se estivessem comendo. Depois de tanto “comer”, o faminto, ainda com fome, diz estar satisfeito e não querer nada mais. Tal dissimulação acontece tanto na passagem de *Lavoura* como na d’*As mil e uma noites*. Para André Luis Rodrigues, “[...] a maior de todas as falsidades na utilização dessa história é que, ao fazer o elogio da paciência, o que se está efetivamente fazendo é o elogio da dissimulação, da fraude, do engodo, não voltados contra a família, mas à manutenção do status *quo familiar*” (RODRIGUES, 2006, p. 49). O pai pede, na realidade, por intermédio dessa parábola, que os membros da família procedam como o mendigo. A questão não se centra na paciência, mas na dissimulação que todos devem exercer. O patriarca quer que todos dissimulem ter/receber em casa tudo o que desejam, para que assim, sejam recompensados.

“Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu bem benfeitor” (NASSAR, 1989, p. 86-87).

O Homem gritou: “Tragam-lhe uma bebida alcoólica diferente”, e brindou: “Felicidades e saúde!”. Meu irmão gesticulou como quem está bebendo, afetou embriaguez e disse: “Meu senhor, eu não deveria ter bebido”. E, mostrando-se inconveniente, fingindo-se de bêbado, meu irmão pegou o homem de surpresa: ergueu o braço até que aparecesse o branco da axila, e lhe aplicou na nuca uma taponna tão violenta que ecoou por todo o aposento, fazendo-a seguir-se de outra taponna (*As mil e uma noites*, 2005, p. 360).

O faminto, por não agüentar mais a dissimulação extrema perpetrada pelo senhor, decide lançar mão da própria dissimulação para se vingar. E o faz agredindo o ancião por brincar com a miséria alheia. A violência funciona, portanto, como resposta à prova imposta para quem há dias não come nada.

A violência do faminto contra o ancião, sempre suprimida⁴² pelo pai que, ao ler a história disposta numa “[...] velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados [...]” (NASSAR, 1989, p. 63), negava aos membros da família a história integral. Iohána falava de um faminto, ser sedento que nunca perdia a maior das virtudes: a paciência, ainda que esta fosse provada de forma vil. Era a *exaltação à paciência*. O pai não queria revelar a vingança e a ira exercidas pelo faminto pela razão que se observa nas palavras de André Luis Rodrigues:

[...] é óbvio o desejo do pai de mostrar um exemplo de paciência [...] não interessava mostrar não só uma reação contra a violência praticada pelo ancião [...] como também uma violência praticada de modo astuciosamente não se incriminar, isto é, de modo a fugir às conseqüências desse ato violento, e ainda uma violência que se utiliza das armas do próprio opressor para vingar-se dele (RODRIGUES, 2006, p. 49)

Parece-nos coerente afirmar que o pai tinha medo de uma vingança por parte de algum membro da família. O ancião brincou com a miséria do faminto, e como resposta sofreu uma violência elaborada astuciosamente nos mesmos moldes da ironia do senhor. E como o anfitrião dissimulava comer e beber, não podia desmentir a mesma dissimulação praticada pelo miserável. O patriarca, ao omitir parte da história, desejava que os filhos nunca se voltassem contra ele e que sempre estivessem satisfeitos com o

⁴² A notícia de que parte da história era suprimida, é-nos dada por André, ao questionar o irmão mais velho pelas atitudes do patriarca: “[...] como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental?” (NASSAR, 1989, p. 86). E ainda, observemos o trecho da história suprimida pelo pai, na voz do protagonista: “[...] o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião [...]” (NASSAR, 1989, p. 86).

que recebiam em casa: “O que o pai pede aos filhos, por intermédio dessa história, é que finjam também receber o alimento de que necessitam” (RODRIGUES, 2006, p. 49).

E depois de ter deitado tanto vinho nos copos, o ancião interrompeu subitamente a falsa bebedeira, e, assumindo sua antiga simplicidade, a fisionomia de repente austera, falou com sobriedade ao faminto com quem dividira imaginariamente sua mesa: “Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir as maiores virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não te há de faltar à mesa.” E naquele mesmo instante trouxeram pão, um pão robusto e verdadeiro, e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome (NASSAR, 1989. p. 85-86).

Meu irmão me contou: “Ao ouvir minhas palavras, o homem deu uma sonora gargalhada e disse: ‘Faz muito tempo, fulano, que eu me divirto assim às custas das pessoas, mas nunca vi ninguém que tivesse inteligência e jogasse o jogo comigo senão você. Por isso está agora perdoado’”. [...] Então o homem disse ao meu irmão: “Eu perdôo você. Seja o meu comensal de verdade e não se separe mais de mim”, e determinou que se apresentassem vários criados, aos quais ordenou que servissem a mesa de verdade, com todas as variedades de alimento antes mencionadas. Meu irmão e o homem comeram até se fartar [...] (*As mil e uma noites*, 2005, p. 360-361).

Ainda com relação à agressão, é provável que o ancião tenha perdoado o mendigo pela violência praticada a partir da dissimulação da embriaguez. O miserável usou as mesmas armas do senhor para forjar os meios da agressão, logo, agressor e agredido estavam empatados no jogo da dissimulação. Com a reconciliação, o ancião entendeu a paciência exercida pelo faminto que, mesmo com fome, conseguiu demonstrar uma aguçada perseverança e, como recompensa, o faminto saciou sua fome.

Conforme a nota de Nassar, o texto citado d'*As mil e uma noites* seria trabalhado de forma distorcida; no entanto, ao transcrevermos uma parte substancial da história do faminto de *Lavoura arcaica* e d'*As noites* para um trabalho comparativo, não encontramos elementos que evidenciam a distorção, pelo menos com relação à forma e ao conteúdo. “As alterações a que ele certamente procedeu indicam que o que não foi alterado (ou foi alterado apenas superficialmente) só não o foi porque se ajustava inteira e exatamente aos seus objetivos” (RODRIGUES, 2006, p. 47). Assim, o trabalho da citação com a parábola indica que o texto enxertado desempenha uma função estratégica na narrativa: demonstrar a existência de outros famintos. Não há, portanto, uma alteração que se possa qualificá-la de “distorcida”. O faminto é o mesmo, apresenta os mesmos rasgos, dissabores, angústias com relação à fome; o miserável de ambos os textos aceita a dissimulação exercida pelo ancião e, por meio dela, vinga-se do senhor de maneira violenta. O mesmo acontece com o ancião, também este apresenta as mesmas atitudes, tanto em *Lavoura* como no livro d'*As mil e uma noites*.

No entanto, se atentarmos para o texto de Nassar a partir de uma perspectiva mais global, ultrapassando as fronteiras do capítulo 13, encontraremos uma possível resposta no diálogo – já qualificado nesta pesquisa como diálogo dos surdos – entre André e Iohána, por ocasião do retorno daquele à casa paternal.

Como já vimos, pai e filho são famintos na lavoura da parábola. O primeiro tem fome por manter de pé um sistema familiar arcaico, patriarcal, totalitário, onde apenas o pai-patrão tem direito à voz; o outro tem fome de destruir tal sistema, construindo um para si, em que possa saciar a fome e que lhe garanta um lugar na mesa da família, em outras palavras, tinha uma fome incestuosa: “‘Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’[...]” (NASSAR, 1989, p. 109). Cada um, a sua maneira, expressa sua fome, no entanto nem pai, nem filho saciaram-se: a irmã morre, deixando André sem aplacar sua fome; a família, com a morte de Ana, é destruída, fazendo do patriarca um eterno faminto. A perversão, portanto, exercida por Raduan Nassar não está na forma/conteúdo, mas no desfecho atribuído ao pai e ao filho.

O fazer artístico do escritor com a história do faminto pode ser entendido como roubo⁴³, grilagem, plágio, pasticho, citação, etc. Entendemos que nenhum desses recursos é visto de forma pejorativa, que desqualifique o trabalho literário. Esses recursos, cujos artistas lançam mão, em outros termos, demonstram uma hibridação textual: textos que se imbricam a outros.

Se observarmos as palavras de Schneider, o texto do faminto foi pastichado por Nassar, que lançou mão de estruturas/fragmentos de outro discurso para compor o seu: uma “cópia”, o trabalho da citação. Mas “Quem copiaria a Gioconda esperando fazê-la passar por obra de sua própria safra?” (SCHNEIDER, 1990, p. 83). Ou, que escritor “copiaria” *As mil e uma noites*, firmando seu nome na capa? Antes, as usaria para um outro texto – o “novo”. A *Gioconda*, de Fernando Botero, para seguir na esteira do pensamento de Michel Schneider, indica o trabalho elaborado a partir da citação, da cópia, criando o *objéctil*.

⁴³ A palavra roubo, aqui, é meramente ilustrativa e deve ser entendida como prática “comum” no processo escritural. Não deve ser tomada em seu sentido restrito porque, como já elucidado, elementos postos em circulação em dada esfera cultural são públicos, logo, não podem, nem precisam ser roubados.

A elaboração do pasticho, colagem do outro em mim, revela a prática leitora do escritor: *a escrita do outro na escrita de si*, o que demonstra a influência das leituras. Influência não no sentido tradicional ou angustiante, mas, antes, como um processo intrínseco à leitura: “O pasticho libera a verdade profunda da leitura: lemos verdadeiramente um livro quando dele não podemos mais nos desfazer, só podemos refazê-lo, contrafazê-lo [...] é o leitor que, pela primeira vez, faz o livro” (SCHNEIDER, 1990, p. 87). Nesse sentido, o trabalho da escrita, por meio de outros textos, realiza-se com outras escrituras, desde sempre. E questões como fontes, influências, paternidade, não cabem no pensamento crítico literário contemporâneo.

O escritor, ao transferir a escrita do outro para a escrita de si, o faz de forma apenas a copiar: recortar/colar? Não seria, então, a literatura um trabalho comum de pouco investimento reflexivo? Se a escrita literária fosse meras cópias, sim, seria um trabalho manual. Um projeto estético, tomemos *Lavoura arcaica* como exemplo, não configura um recorte aleatório de outros textos colados no papel. Nassar, ao lançar mão de outros textos “[...] dá, incidentalmente, aos autores pastichados, mais do que lhes toma” (SCHNEIDER, 1990, p. 84). Os textos “roubados” são ratificados, atualizados, (re) lembrados, ganham outras perspectivas e, por que não dizer, (re) inventados. Hodiernamente talvez já não se aceite a palavra original para a literatura, pelo menos no sentido de um texto primário, único. Isso porque “[...] o material da escritura é sempre de empréstimos e que conta pouco por si só; em seguida que a literatura não é imitação, mas sim transmutação” (SCHNEIDER, 1990, p. 88-89). Não há, portanto, em *Lavoura* uma migração sem sentido da história árabe.

Leríamos, hoje, as histórias d’*As mil e uma noites* caso elas não fossem constantemente “copiadas”? “[...] cada escritor cria seus precursores que não existiriam daquela forma sem ele” (SCHNEIDER, 1990, p. 88). Raduan Nassar, ao “copiar” a

parábola do faminto, reinventa *As noites*, projeta uma lavoura árabe, demonstra a existência de outros famintos, outras fomes, outras sedes, o que evidencia uma lavoura híbrida arquitetada com tantos textos: palimpsestos sobre palimpsestos; palimpsestos culturais; palimpsestos ancestrais, arcaicos. Na esteira desse pensamento, *Lavoura* é “Preenchida de espaços, tecida de tempos, a obra se destaca para fora do tempo e do espaço [...]” (SCHNEIDER, 1990, p. 89).

3 – A Lavoura Bíblica

Beije-me com os beijos da sua boca;
pois melhor é o seu amor do que o
vinho. / Eu sou a rosa de Sarom, o
lírio dos vales. / Qual o lírio entre os
espinhos, tal é a minha amada entre
as donzelas.
O cântico dos cânticos

[...] na casa velha, quero gozar em
dobro as delícias deste amor
clandestino.
Raduan Nassar. *Lavoura arcaica*

As epígrafes que abrem a última lavoura empreendida acerca do texto nassariano demonstram a relação entre *Lavoura* e a *Bíblia*, esta, como já vimos, é um palimpsesto, isto é, composta por tantos outros textos que sequer podemos supor. Para ilustrar, pensemos na quantidade de povos, culturas (além do processo de hibridação cultural), idiosincrasias, histórias, ademais do imensurável número de escritores que conformam as narrativas bíblicas: a obra palimpséstica por excelência, a *hybris*. Se os textos bíblicos conformam a apoteose do palimpsesto, que dizer de uma narrativa literária que se vale dos escritos sagrados? Temos a impressão de que nos perdemos em meio a essa dimensão textual gigantesca que nunca é lida na completude. Os leitores especializados

ou não, devem conformar-se, na leitura, com migalhas, fragmentos, restos, ecos, rabiscos.

Neste tópico buscaremos privilegiar os textos bíblicos e os de *Lavoura*, empreendendo, como no tópico anterior, uma leitura contrastiva que visa à comparação entre os discursos e à discussão do trabalho arquitetado por Raduan.

Das tantas passagens bíblicas que conformam nosso objeto, analisaremos por questão de delimitação apenas um livro: *O cântico dos cânticos*, escrito pelo Rei Salomão, um da dinastia monárquica de Israel. O texto centra-se na relação amorosa entre homem e mulher, mais precisamente na afirmação do amor entre o Rei Salomão e sua esposa Sulamita; o que nos possibilita discutir as convergências entre os dois textos na declaração de amor de André para com sua irmã: *Lavoura arcaica* “[...] esse texto ancora num passado remoto, travando diálogo com um dos mais antigos da humanidade: a *Bíblia*” (SEDLMAYER, 1997, p. 20). Essa relação começa pelos nomes das personagens: Ana, André e Pedro, que são todos citação da narrativa bíblica, conforme sinalado em *Lavoura arcaica: uma poética neobarroca*.

[...] Te vestirei então de cetim branco com largas palas guarnecidas de galões dourados, ajustando nos Teus dedos anéis cujas pedras guardam os olhares de todos os profetas, e braceletes de ferro para Teus punhos e um ramo de oliveira para Tua nobre frente; resinas silvestres escorrerão pelo Teu corpo fresco e limpo, punhados de estrelas cobrirão Tua cabeça de menino como se estivesses sobre um ardor de chão de lírios; e alimentos tenros Te serão

O teu umbigo é como uma taça redonda a que não falta bebida. O teu ventre é como monte de trigo, cercado de lírios. / Os teus dois seios são como dois filhos gêmeos da gazela. / O teu pescoço é como a torre de marfim. Os teus olhos são como as piscinas de Hesbom, junto à porta de Bate-Rabim. O teu nariz é como a torre do Líbano, que olha para Damasco. / A tua cabeça é como o monte Carmelo. Os cabelos da tua cabeça são como a púrpura; o rei está

servidos em folhas de parreira, e uvas e laranjas e romãs frescas, e, de pomares mais distantes, colhidas da memória dos meus genitores, as frutas secas, os figos e o mel das tâmaras, e a Tua glória então nunca terá sido maior em toda a tua história! [...] (NASSAR, 1989, p.106).

preso pelas suas tranças. / Quão formosa, e quão adorável és, ó amor em delícias! / A tua estatura é semelhante à palmeira, e os teus seios aos cachos de uvas. / Dizia eu: subirei à palmeira, pegarei em seus frutos. Sejam os teus seios como os cachos da vide, e o aroma da tua respiração como o das maçãs [...] (*O cântico dos cânticos*, 7, 2-8).

Nas passagens acima, observamos a exaltação do corpo através da beleza que atrai os apaixonados. Ele deve estar perfeito para receber/conceber o amor, precisa ser limpo em “resinas silvestres”. A comparação metafórica entre o corpo e os elementos da natureza também alude àquela exaltação: ventre, monte de trigo; seios, filhos gêmeos da gazela; pescoço, torre de marfim; estatura, palmeira; seios, cachos de uva. Após a preparação para o amor, este deve ser celebrado em lugares agradáveis com frutas aromáticas, mel: “ó amor em delícias”. A concretização do amor é glorioso, apoteótico, exalta os que a ele se entregam: “Tua glória nunca terá sido maior”. Tanto na narrativa de Nassar como na do texto bíblico, a exaltação ao amor, ao corpo, à beleza é a mesma, são exaltados os sujeitos da paixão que podem participar deste banquete de delícias: “Como não reconhecer em *Lavoura arcaica* o amor [...] de dois amantes [...] em meio a unguentos, romãs e laranjeiras [...]” (SEDLMAYER, 1997, p. 51). Não há como não reconhecer essa exaltação e também a relação entre as personagens das duas narrativas.

[...] num ledó sítio la do bosque, debaixo das árvores de copas altas, o chão brincando com seu jogo de sombra e luz, teria águas de fontes e arrulhos de regatos a meu lado, folhas novas me adornando a fronte, o mato nos meus dentes me fazendo o hálito, mel e romãs à minha espera [...] Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos [...] (NASSAR, 1989, p. 114-115).

Para onde foi o teu amado, ó mais formosa entre as mulheres? Que direção tomou o teu amado, e o buscaremos contigo? / O meu amado desceu ao seu jardim, aos canteiros de bálsamo, para se alimentar nos jardins e para colher os lírios [...] / Os teus dentes são como o rebanho de ovelhas que sobem do lavadouro, e das quais todas produzem gêmeos, e não há estéril entre elas [...] / Desci ao jardim das nogueiras para ver os renovos do vale, para ver se floresciam as vides, e brotavam as rameiras (*O cântico dos cânticos*, 6, 1-11).

Após a exaltação e a preparação para o amor, procede-se à ambientação, o *locus* para a concretização desse amor que, segundo nossa leitura, deve ser perfeito. Perfeito porque se observa uma preocupação com os detalhes, a começar com a roupa – “Te vestirei então de cetim branco”. Esse ambiente também deve ser magnífico: luz, águas de fonte, bosque, jardins, árvores de copas altas, lírios, bálsamos. A magnitude do corpo é outra vez retomada: ele deve ser agradável – hálito de romã; dentes brancos como as ovelhas. Esse é o lugar – jardim, bosque – propício para o amor. No início do texto lê-se “ó mais formosa entre as mulheres”. Quem seria a mulher mais formosa? A que tivesse os atributos esparzidos ao longo das duas narrativas. As convergências entre o texto de Nassar e *O cântico dos cânticos* fazem com que eles se hibridem: um reafirma, completa, explica o outro.

[...] Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo eu fui dizendo numa insistência obsessiva, me fazendo crédulo, embora cansado dos meus gemidos, eu tinha os ossos perturbados! entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras (NASSAR, 1989, p. 130).

Que belos são os teus amores, ó minha irmã, noiva minha! Quão melhores são os teus amores do que o vinho, e o aroma dos teus bálsamos do que o de todas as especiarias! / Favos de mel manam dos teus lábios, noiva minha! Mel e leite estão debaixo da tua língua, e o perfume dos teus vestidos é como a fragrância do Líbano. / [...] o nardo, o açafraão, o cálamo e a canela, com toda a sorte de árvores de incenso; a mirra e o aloés, com todas as principais especiarias. És a fonte dos jardins, poço das águas vivas, ribeiros que correm do Líbano (*O cântico dos cânticos*, 4, 10-15).

O narrador do texto de Nassar expressa à irmã seu amor e o que ele representa: “é o princípio do mundo”, ou seja, nada para André é mais importante, perfeito, sublime que o amor. Para tentar convencer a irmã a aceitá-lo, o herói usa uma espécie de *Maktub* do avô, o amor dos dois estava escrito, predestinado: a mãe os gerou e os embebeu com caldo de pomares e mel (aqui, de maneira metafórica). Por isso, reclama e quer viver essa paixão incestuosa. E o amor em ambos os textos deve ser celebrado com mel, bálsamos, leite, perfume, nardo, etc., exaltando as delícias provenientes de tal

sentimento. Nessa passagem d'*O cântico dos cânticos* aparece pela primeira vez a dualidade entre homem/mulher vs irmão/irmã. No texto do Rei Salomão, entendemos o amor de forma espiritualizada, isto é, um amor puro, santificado como o de irmãos. Esse amor espiritual relaciona-se também com uma interpretação bastante corrente do texto bíblico, o amor entre o Rei Salomão e Sulamita representa, respectivamente, o amor entre Jesus e a igreja. Nesse sentido, quando a igreja (noiva) encontrar-se com Cristo (noivo), a celebração da boda acontecerá, conforme a celebração disposta ao longo de todo *O cântico dos cânticos*. Mas para que isso se concretize, faz-se necessário que a noiva esteja bem posta, perfeita, ou seja, preparada para se encontrar com o noivo: “[...] *Cantares* retrata Jesus na figura de Salomão, enquanto Sulamita representaria a Igreja. Ou seja, o encontro amoroso do filho com a casa do Pai, ou entre Jesus e o homem” (SEDLMAYER, 1997, p. 52)⁴⁴. No texto bíblico, o amor seja entre homem vs mulher, ou Jesus vs Igreja (de forma metafórica) é sagrado, santificado, espiritualizado como o amor de irmãos; na narrativa nassariana ocorre uma inversão, o amor entre os irmãos é pervertido, proibido, os amantes estão interditados, mas os elementos que expressam essas duas facções amorosas são os mesmos. Nassar lança mão do texto sagrado para construir seu texto de forma invertida, demonstrando, mais uma vez, outras perspectivas acerca dos sentimentos, da relação familiar, do amor.

⁴⁴ No texto bíblico, a celebração das bodas entre Cristo e a igreja está disposta no livro de *Apocalipse*: “Regozijemo-nos, e exultemos, e demos-lhe glória! Pois são chegadas as bodas do Cordeiro, e já a sua noiva se aprontou. Foi lhe dado que se vestisse de linho fino, resplandecente e puro. O linho fino são os atos de justiça dos santos. E disse-me: Escreve: Bem-aventurados aqueles que são chamados à ceia das bodas do Cordeiro” (*Apocalipse*, 19, 7-9).

[...] e num domingo de repouso, depois do almoço, quando o vinho já estiver dizendo coisas mornas em nossas cabeças, e o sol lá fora já estiver tombando para o outro lado, eu e você sairemos de casa para fruir a plenitude de um passeio; cortando o bosque, andando depois pela alameda de ciprestes, e deixando logo para trás, em torno da capela, a elegia das casuarinas, responderemos aos apelos das palmas dos coqueiros que nos chamam para os pastos despojados, nos convidando com insistências a deitar no ventre fofo das campinas; e, quando já tivermos, debaixo de um céu arcaico, tingindo nossos dentes com o sangue das amoras colhidas no caminho, só então nos entregaremos ao silêncio [...] me dê a mão, querida irmã, tantas coisas nos esperam [...] (NASSAR, 1989, p. 129-130).

Dizia eu: Subirei à palmeira; pegarei em seus frutos. Sejam os teus seios como os cachos da vide, e o aroma da tua respiração como o das maçãs, / e os teus beijos como o bom vinho para meu o meu amado, que se bebe suavemente, e faz com que falem os lábios dos que dormem. / Eu sou do meu amado, e ele me tem afeição. / Vem, ó meu amado, saíamos ao campo, passemos as noites nas aldeias. / Levantemo-nos de manhã para ir às vinhas, vejamos se florescem as vides, se abre a flor, se já brotam as romeiras; ali te darei meu amor. / As mandrágoras exalam perfume, e às nossas portas há toda a sorte de excelentes frutos, novos e velhos, que guardei para ti, ó amado meu (*O cântico dos cânticos*, 7, 8-13).

Para André, a concretização do amor é uma forma de sublimação, de salvação. Ele vislumbra, por meio da relação incestuosa, uma vida plena, feliz, perfeita como o amor. Isso se observa nas palavras do herói: a descrição do passeio, a harmonia do ambiente a favor do casal apaixonado, confirmando sua fala anterior em que o amor era tudo. No texto bíblico, além da ambientação propícia para a realização do amor, observa-se mais uma vez a exaltação ao amor, aos corpos. Os sujeitos da paixão são fiéis, amigos, cúmplices: “eu sou do meu amado”, “saíamos ao campo, passeamos”.

Para Ivan Capelatto⁴⁵, o amor nasce da necessidade, de uma busca no outro para o alívio das angústias. Estas provocam nas pessoas um forte sentimento de apego e, conseqüentemente, o amor. Os sujeitos da angústia aproximam-se, compartilham os elementos provocadores de tal sentimento. O sistema patriarcal arcaico angustiava os membros da família, talvez mais André que os demais, pelo fato de trazer à tona, denunciar esse sistema arbitrário. A busca do narrador para escapar à angústia acaba por aproximá-lo de Ana, criar uma espécie de vínculo (o compartilhar das angústias) e, por conseguinte, o amor. Essas proposições acerca dos sujeitos na *lavra da paixão* são pensadas a partir das falas do próprio André, e as estendemos à Ana, ainda que não se posicionasse ou expressasse qualquer tipo de sentimento. Para Sabrina Sedlmayer, a relação do herói:

Com Ana, Rosa, Zuleika, Huda e a mãe – as personagens femininas do romance –, em nenhum momento da narrativa encontraremos o diálogo do narrador, que sempre se dirige aos homens, Pedro, Lula e Iohána. A voz materna aparece apenas como sopro, sussurro, e nunca de forma direta (SEDLMAYER, 1997, p. 45).

O que justifica a falta de voz não só de Ana, mas também de todos os membros femininos da família.

Ainda na esteira de Capelatto, a falta de cumplicidade acaba por minar o amor, outrora gerado pela cumplicidade. Em outras palavras, a rejeição ou a indiferença provoca a morte do amor. André, ao se encontrar com Ana na capela, não obteve respostas às propostas feitas por ele com relação à concretização do amor, o que resultou na partida do herói. Ainda que o sentimento de André para com a irmã não tenha sido morto, o herói preferiu afastar-se a estar próximo e não poder vivenciar a sublimação do amor.

⁴⁵ Ivan Capelatto, psicanalista, em palestra proferida na TV Cultura, *Café literário* exibido em 11 de nov. de 2007.

Ambas narrativas constroem-se com os mesmos elementos: concretização, sublimação do amor e do corpo, plenitude, felicidade, mas cada uma apresenta uma perspectiva – na nassariana, os sujeitos do amor frustram-se, não conseguem vivenciá-lo, e os da bíblica realizam-no, são plenos, um pertence ao outro e, ao se perderem, voltam juntos para a casa, após o reencontro.

[...] num fechar d’olhos, virou meu doce mundo pelo avesso; houve medo e susto quando tateei a palha, abri os olhos, eram duas brasas [...] e me vi de repente, com alguma cautela, no corredor escuro, e perguntei com palavras claras “se você está na casa, me responda, Ana”, e foi uma pergunta equilibrada, quase branda, [...] repeti “me responda, Ana” e de novo minha voz repercutiu em ondas, e aguardei (eu tinha de provar minha paciência), mas ficando sem resposta eu passei [...] a vasculhar todos os cômodos, peça por peça, canto por canto, sombra por sombra, e não encontrando vestígio dela corri então para a varanda [...] olhei em todas as direções [...] berrei o nome de Ana com todos os meus foles, mas foi inútil [...] e foi a toda que me evadi da casa velha [...] e vi [...] Ana estava lá, diante do pequeno oratório [...] (NASSAR, 1989, p. 116-118).

De noite busquei em minha cama aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, mas não o achei. / Levantar-me-ei, agora, e rodearei a cidade, pelas ruas e pelas praças buscarei aquele a quem ama a minha alma. Busquei-o, mas não o achei. / Acharam-me os guardas que rondavam pela cidade. Eu lhes perguntei: Vistes aquele a quem ama a minha alma? / Apartando-me eu um pouco deles, logo achei aquele a quem ama a minha alma. Detive-o, até que o introduzi na casa da minha mãe, na câmara daquela que me gerou [...] Conjuuro-vos, ó filhas de Jerusalém, pelas gazelas e corças do campo, que não acordeis, nem desperteis o meu amor, até que ele o queira. (*O cântico dos cânticos*, 3, 1-4).

Depois da preparação, exaltação, concretização, celebração do amor, os sujeitos da paixão de ambos os textos sofrem, após ter vivenciado tantas delícias, com o desespero e o gosto amargo – antes de mel – por haver perdido seu amor de outrora. Para André: “virou meu doce mundo pelo avesso”. A felicidade do narrador foi efêmera, permaneceu até o momento em que estava na casa velha com a irmã, ou até quando bateu a palha e não a sentiu. A alegria converteu-se em tristeza, o lirismo das palavras em gritos de horror: a *lavoura amorosa* tornou-se *lavoura do desespero*. N’*O cântico dos cânticos* é a mulher que sente a ausência do amado e, por não encontrá-lo, vai à sua procura e o encontra. André também sai por Ana e a encontra na capela. Na narrativa bíblica, o casal se reencontra, fato que alivia a esposa do desespero; no texto de Nassar, o irmão encontra sua amada, mas não recebe garantias de vivenciar aquele amor de outrora. Por essa interdição amorosa, o herói abandona a fazenda. Nesse sentido, “*Cantares*, como *Lavoura*, oscila entre o lirismo e o drama para encenar o canto nupcial, momento em que o encontro amoroso é festejado entre óleos, alabastros e mel” (SEDLMAYER, 1997, p. 53).

As lavouras empreendidas neste capítulo têm menos a função de discutir o texto que de demonstrar o livre trânsito das palavras, sem donos nem autor, ao migrarem de um lugar a outro, ultrapassando as fronteiras da capa de cada livro lido, atualizado, (re) criado, (re) contextualizado por Nassar.

A lavoura da citação, *A Lavoura árabe*, *A Lavoura bíblica* elucidam a forma palimpséstica da escritura nassariana. Parece-nos que todo e qualquer texto literário constrói-se a partir de outros livros, outros palimpsestos, outras culturas. Portanto, não importa, aqui, discutir se o trabalho da citação é pasticho, plágio, paródia, “roubo”, etc., nomes que poderiam, sem grandes alardes, ser substituídos, em nosso caso, por hibridação textual – o que mais se inclina à nossa discussão:

O escritor é aquele que plagia, parodia, pasticha, monta e desmonta modelos, e com isso faz livros que, não somente não parecem com os de ninguém, como dão a impressão de que os modelos os copiaram e que os livros futuros serão forçados a se parecerem com eles (SCHNEIDER, 1990, p. 89).

O trabalho em *Lavoura arcaica*, portanto, plagia, parodia, pasticha, monta, desmonta, recorta, cola, cria, (re) cria, hibrida-se, não deixando, embora, de ser “novo”. Os que lançarem mão de *Lavoura*, poderão também criar outro “novo” – o texto sempre infinito, palimpséstico, híbrido.

CONCLUSÃO – As mil e uma lavouras

Lança a tua foice e ceifa, porque é chegada a hora de ceifar, pois já a seara da terra está madura. Lança a tua foice afiada, e vindima os cachos da vinha da terra, porque já as suas uvas estão maduras.

Apocalipse

Lavoura do fragmento. Lavoura neobarroca. Lavoura das memórias. Lavoura cultural. Lavoura da casa. Lavoura da terra. Lavoura dos corpos. Lavoura das palavras. Lavoura ancestral. Lavoura da citação. Lavoura árabe. Lavoura bíblica. Lavoura da epígrafe. Lavoura das parábolas. Lavoura textual. Lavoura da paixão. Lavoura amorosa. Lavoura dos afagos. Lavoura do desespero. Lavoura híbrida: *Lavoura arcaica*.

Tantas são as possibilidades na *Lavoura arcaica*. Dessas mil e uma lavouras depreendem mil e uma leituras, mas não é possível fazê-las todas. Neste trabalho tivemos que delimitar o máximo possível nosso objeto e, por conseguinte, nossa proposta de leitura. Entretanto procuramos explorar o quanto nos foi possível a visada crítica que norteou nossa pesquisa até aqui. Optamos pelo recorte, como fez o guarda-florestal, recortando/colando algumas das mil e uma citações que compõem o texto de Nassar, para pensá-lo pelo processo da hibridação e seus processos.

Pautamos, então, nossa lavoura em estudos que demonstram o elemento híbrido, como ele se constitui e se enquadra dentro do texto literário. Desse modo, *A forma híbrida* e *A cultura do fragmento* demonstraram como as culturas imbricam-se, hibridam-se e formam-se, sempre, a partir de outras culturas. A formação cultural é um processo que conta com restos, fragmentos, entulhos, ruínas de outras culturas. Estas, por sua vez, também tornar-se-ão num futuro próximo entulhos culturais para a formação de outras culturas: o processo eterno. Elas nunca são estáticas, estáveis, mas antes, efêmeras, dinâmicas. Pensar, então, na escritura literária como um constructo que emerge de uma dada esfera cultural, significa entendê-la, assim como a cultura, de forma híbrida, palimpséstica.

O conceito filosófico de dobra elaborado por Deleuze a partir das idéias de Leibniz constituiu a chave interpretativa para pensar o objeto pela perspectiva do hibridismo, tanto cultural como textual. Nesse sentido, as proposições de Gilles Deleuze demonstram a sempre dinamicidade da cultura e, por conseguinte, do texto que migra, dobra e desdobra para outros

lugares: espaços literários ou de outras artes, o que indica a ausência de borda na dobra: esta tem trânsito livre, arroja-se em todas as direções.

As proposições acerca da dobra endossam a discussão com relação ao fenômeno neobarroco, no tópico *Lavoura arcaica: uma poética neobarroca*. Esse fenômeno, para Calabrese, diz respeito às analogias encontradas em épocas e objetos culturais (literatura, artes plásticas, músicas, etc.) bastante díspares entre eles. Assim, não existem mais formas rígidas que se mantêm por épocas, estilos ou periodização. Dessa forma, foi-nos permitido pensar a narrativa nassariana como um constructo elaborado a partir desse trânsito livre de idéias, discursos, formas, etc., constituindo-se num mundo de textos sobre textos, culturas sobre culturas: palimpsesto cultural, palimpsesto textual. Nesse sentido, as palavras de Piglia são esclarecedoras:

A memória tem a estrutura de uma citação, é uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve em nome de outrem e que não se pode esquecer. Manejar uma memória impessoal, relembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna (PIGLIA *apud* SOUZA, 2002, p. 82).

Na memória, para o pensador argentino, estão as lembranças do outro que no momento da escritura inscrevem-se no texto como uma citação do texto “alheio”: as memórias do outro.

Em relação ao capítulo II, *A lavoura híbrida e a memória arcaica*, observamos que o fazer literário constitui-se com as memórias do sujeito-escritor que pairam em seus escritos, ainda que à sua revelia. O estudo, aqui, demonstrou como a memória de Raduan Nassar inscreve-se em *Lavoura arcaica*, (re) desenhando a vida do escritor e, por outro lado, a vida “real” elucida a obra de forma metaforizada.

A partir da leitura de uma série de eventos vivenciados por Nassar, buscamos evidenciar como o “vivido” aproxima-se do texto. E aproxima-se de tal maneira, que às vezes

vida e obra confundem-se, imbricam-se, arquitetando o texto (*A memória desarquivada*) e endossando uma vez mais o fulcro de nossa pesquisa: o texto híbrido.

A vivência de Raduan, que nasceu e formou sua idiossincrasia num ambiente que oscilava entre duas culturas, pode ser lida metaforicamente em *Lavoura arcaica*. Observamos uma lavoura árabe que se mistura a tantas outras lavouras. Ainda com relação ao vivido, encontramos, por meio da memória do escritor e do narrador, uma relação entre Raduan e André, João Nassar e Iohána, todos inscritos no texto: a lavoura das memórias híbridas.

Vimos em *Lavoura* uma memória monumentalizada, isto é, a narrativa como monumento, guardiã da memória. No texto estão resguardadas, entre outras coisas, uma memória ancestral de uma família libanesa, seus costumes, tradições – *Maktub* – e o difícil processo de aculturação dos imigrantes árabes. Demonstra também a memória dos silenciados, dos marginalizados, dos sem voz, dos miseráveis, dos famintos, estes representados por André. No texto de Nassar: “O que percebemos é que há ligações, e que tais ligações fazem com que essa teia exista e que os pensamentos e as idéias tenham parentescos. Os parentescos, muitas vezes, podem ser próximos, como podem ser apenas uma remota ligação, mas o certo é que há ligação” (BENETTI, 2004, p. 68).

Seja essa teia cultural, textual ou memorialista, o que importa é que existem e que mantêm relações com outros elementos. Os parentescos entre objetos culturais – literários ou não – formam essa teia gigantesca, onde não se sabe onde está o fio que a inicia e o que a termina. Em outras palavras, *Lavoura* está composta por uma teia de mil e uma lavouras.

No capítulo III, *Da N. do A. à recepção crítica: outras lavouras*, buscamos evidenciar o trabalho da citação elaborado por Raduan. Tratamos de analisar *o outro* inserido no texto nassariano: *A lavoura da citação*, *A lavoura árabe* e *A lavoura bíblica*. Para a elaboração dessas lavouras, lançamos mão da nota autoral perpetrada pelo próprio autor que deu as pistas

dos textos citados. Não a seguimos à risca, fizemos um recorte, buscamos outros textos, os não mencionados.

Na primeira lavoura, demonstramos como o texto literário constrói-se por meio de citações “alheias”, enxertos, cópias. Uma escritura que evidencia a escrita do outro. Tal prática não merece ser desqualificada ou mensurada como literatura inferior; isso porque já está provado que qualquer texto literário constrói-se sempre com outros textos.

O trabalho da repetição não é uma simples cópia ou enxerto que migra para a escritura do outro; há, antes, um processo de (re) criação do material citado. A citação visa, entre outras coisas, explicar, (re) escrever, (re) contextualizar, (re) interpretar o texto alheio. Os elementos culturais “[...] nascem como produto de mecânica repetição e otimização do trabalho, mas o seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética. Ou melhor: uma estética da repetição” (CALABRESE, 1987, p. 41).

Nas outras duas lavouras, contrastamos o texto de Nassar com o d’*As mil e uma noites* e o da *Bíblia*, o que evidenciou a migração destes para *Lavoura*. A comparação proposta entre os famintos (d’*As noites* e da parábola contada pelo pai) demonstrou a relação do escritor com a cultura árabe, além de haver empreendido uma nova interpretação para as histórias orientais, (re) escrevendo-as, e demonstrando, assim, a recuperação de textos alheios para a composição do novo objeto: os miseráveis, a casa ou palácio, a dissimulação proposta pelo miserável e pelo ancião, todos são os mesmos tanto *n’As noites* como em *Lavoura*. Porém, nossa leitura privilegiou uma interpretação que saísse da esfera das duas narrativas e relacionasse os famintos com André, Iohána, estes também famintos na lavoura da parábola: o pai era faminto pela manutenção das tradições arcaicas; o filho faminto por corromper tais tradições, buscando aplacar a fome no proibido, no interdito.

Com *A lavoura bíblica*, empreendemos a mesma análise realizada em *A lavoura árabe*, para contrastar os elementos que evidenciam a exaltação do amor, dos corpos e a

preparação destes para a concretização do amor. Ao nos atentarmos em tal análise, resultou-nos evidente a migração dos elementos que conformam a relação amorosa entre o Rei Salomão e sua esposa Sulamita, para *Lavoura arcaica*.

Os elementos que compõem a exaltação do amor são os mesmos – ou pelo menos bastante semelhantes – nas duas narrativas: a preparação dos corpos, do lugar e a concretização do amor entre frutas, leite, mel. No entanto, entendemos a prática amorosa n’*Os cânticos dos cânticos* como pura, santa, espiritualizada; já a dos sujeitos da paixão em *Lavoura* distancia-se da pureza, é negra, mortal. Ela não deve ser concretizada. As convergências e as divergências apontadas na narrativa nassariana, com relação ao texto bíblico, indicam, uma vez mais, que ela foi arquitetada com outros textos, outras culturas, outros fragmentos: *A lavoura híbrida de Raduan Nassar*.

Ao longo da dissertação, buscamos entender, percorrendo muitos caminhos, que *Lavoura arcaica* – a partir de nossa leitura – constitui-se de mil e uma lavouras, de forma híbrida, imbricada, tecida com tantos retalhos. Seu texto detém “[...] um *corpus* textual pré ou coexistente [...] como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é tecer, tramar. Daí ‘intertexto’, que significa ‘tecer no, misturar tecendo’ e, de forma figurada, entrelaçar, reunir, combinar” (CARVALHAL, 2003, p. 74-75).

P.S.: Não poderíamos terminar a investigação de outra forma que não fosse com uma citação, evidenciando que pensamos a lavoura da citação de Raduan a partir de textos “alheios”. Assim como o escritor-leitor, os “críticos-leitores” são também *ladrões de palavras*, “grileiros”, “plagiadores”, “pastichadores”, “copiadores” de discursos postos em circulação na cultura. Discursos esses, não nos esqueçamos, públicos. E as pistas dos textos “roubados” por nós precedem à conclusão; o leitor as notará, ao longo dessa dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, José Carlos. Os companheiros. *Revista Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 16-17, 1996.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-64.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AMARAL, Córner Lopes do. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (Org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

ARISTÓTELES, *A poética clássica*/ Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENETTI, Mariceia. *Estética neobarroca: fragmentos de estudos para apreciação de produções culturais*. Canoas: Ed. ULBRA, 2004.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Bíblia sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 1996.

BORGES, Jorge Luís. Cuando la ficción vive en facción. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996. p. 710-712.

_____. Kafka y sus precursores. In: _____. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1985. p. 325-327.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BURKE, Peter. Das tripas coração. *Folha de S. Paulo*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. 15 de abr. 2007, *Mais!*, n. 785, p. 5.

_____. *Hibridismo Cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2003.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2003.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 163- 188.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DWECK, Denise. Sexo por baixo dos panos no islã. REVISTA Veja, São Paulo, Abril, n. 43, p. 116-118, nov/2006.

ESTENSSORO, Hugo. O livro infinito. Bravo!. abr. 2005, *Bravo! Livros*, n. 1, p. 3-7.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária, Vitória da Conquista, Ed. UESB, n. 2, p. 15-84, out/2006.

HATTOUN, Milton. Os companheiros. REVISTA Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 19-21, set/1996.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

O livro das mil e uma noites. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2005.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estados culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

_____. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Lavoura arcaica*. 3. ed. (comemorativa 1975-2005). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Menina a caminho e outros textos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. A conversa. REVISTA Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 23-39, set/1996.

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

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. A carta roubada de Clarice Lispector. In: _____. Santos, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Divergências e convergências em literatura comparada*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

_____. *Caldo de cultura: a hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2007.

NUNES, Augusto. Os companheiros. REVISTA Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 17-19, set/1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. REVISTA Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 61-77, set/1996.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

RODRIGUES, Luiz André. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

_____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaios sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luis Fernando P. N. Franco. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

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

SILVIANO, Santiago. *Ora (direis) puxar conversa!/: ensaios literários*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SOUZA, Eneida Maria. Autoficções de Mário. In: _____. *A pedra mágica do discurso*: Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 191-215.

_____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

VASCONCELOS, Vânia Maria. A poética de Manoel de Barros: uma obra de invenção, REVISTA Papéis – Letras, Campo Grande, MS, UFMS, n. 13, p. 49-56, jan./jun./2003.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1978.