

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luciana Bracarense Costa Fernandez

As Mulheres em *Lavoura Arcaica*
Do Amor à Cólera

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luciana Bracarense Costa Fernandez

As Mulheres em *Lavoura Arcaica*
Do Amor à Cólera

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como, exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Língua Portuguesa – Texto e discurso nas modalidades oral e escrita, sob a orientação do prof. dr. Luiz Antônio Ferreira

São Paulo
2009

Banca Examinadora

Agradecimentos

Ao prof. dr. Luiz Antônio Ferreira, por ter aceitado orientar o meu trabalho. Em especial, por me apresentar *As Paixões Aristotélicas*, bem como o estudo das mulheres, sujeitos que me fizeram mais sensíveis quanto a minha condição de mulher.

À prof. dra. Maria Thereza Strôngoli, pela eterna delicadeza e por afinar meu olhar para leituras mais sofisticadas.

A meu irmão Samuel, pelas leituras em conjunto e inspiração intelectual.

A meus amigos Cláudio Carlos, José Cardonha e Dinael, pelas palavras sempre positivas.

À Viviane e à Maria Emília, por ouvirem atentamente meu texto e me permitirem desabafar.

À PUC, pelo acolhimento em seu ambiente de debate pluralista e democrático.

À memória de meu pai e à bela presença de minha mãe, que sempre me deram impulso aos estudos e esperanças de um mundo mais justo. Ao Beto e ao Lucca, que me impelem ao amor, à literatura e à arte.

FERNANDEZ, Luciana Bracarense Costa. **As Mulheres em Lavoura Arcaica: Do Amor à Cólera**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura multidisciplinar do percurso retórico e isotópico do *ethos* das mulheres, no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, à luz de duas paixões aristotélicas: amor e cólera, a partir de um referencial teórico que mescla as categorias pessoa, espaço e tempo, a retórica das paixões e a progressão referencial, bem como conceitos extraídos da antropologia e da mitologia. As relações feminino e masculino se formulam num jogo de espelho dialético, complexo, contraditório e complementar. A leitura da obra capítulo a capítulo explora os movimentos do texto e sua coerência semântica, reiterações e redundâncias. A trama aborda conflitos existenciais, amorosos e sociais, que coexistem em uma relação incestuosa entre irmãos, a inflexibilidade paterna e o afeto materno, matérias essenciais para o *pathos*. A completude significativa do texto toma corpo quando da confirmação de que as paixões se dão discursivamente no vaivém de identidades e diferenças, e de que entre as mulheres e os homens o *ethos*, o espaço que os configura e o tempo que os concebe entre oscilam entre a paixão e a razão, o profano e o sagrado, o amor e a cólera, o privado e o público, a memória e o presente, a natureza e a família. Nessa dinâmica o estático converge para o dialético, ou seja, para os jogos inesgotáveis de transformação e movimento.

PALAVRAS-CHAVE: *Lavoura Arcaica*. Mulheres. Leitura Multidisciplinar. Paixões Aristotélicas. *Ethos*.

ABSTRACT

This work performs a multidisciplinary reading of the rhetoric and isotopic route of the women's *ethos*, in the romance *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, based on two Aristotle's passions: love and anger, from a theoretical reference that mix the categories person, space and time, the passions rhetoric and the referential progression, and the concepts extracted from mythology and anthropology. The female and male relation are formulated in a game of dialectic mirror, complex, contradict and complementary. The reading of the book chapter by chapter explores the movements of the text and is semantic coherence, reiterations and redundancies. The intrigue describes existential, lovely and social conflicts, that coexist in an incestuous brother's relation, the paternal inflexibility and the maternal affection, essential subjects to the *pathos*. The significant completeness of the text occurs when the passions take place discursively in the comes and goes of identities and differences and between women and men, the *ethos*, the space that configure them and the time that conceive them oscillates from passion to reason, profane and sacred, love and anger, private and public, memory and present, nature and family. In this dynamics, the statics convert to dialectic, in other words, to inexhaustible games of transformation and movement.

KEY-WORDS: *Lavoura Arcaica*. Women. Multidisciplinary reading. Aristotle's passions. *Ethos*.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Lavoura Arcaica	14
2. Fundamentação Teórica	17
2.1 Categorias: Pessoa, Espaço e Tempo	18
2.1.1 A Pessoa	19
2.1.2 O Tempo	19
2.1.3 O Espaço	20
2.2 A Progressão Referencial	20
2.3 Retórica das Paixões e <i>ethos</i>	22
2.3.1 Do amor e da Cólera	26
3. Sagrado, Profano e Mitologia	29
3.1 Sagrado e Profano/Divino e Humano	29
3.2 Mitologia	32
4. (Re) Leitura do <i>Corpus</i>	35
4.1 Do Mito: Édipo e Bacantes	71
4.1.1 Os Mitos em Lavoura Arcaica	76
4.1.2 Retorno	80
5. Considerações Finais: Do Amor à Cólera	84
6. Referências Bibliográficas	87

INTRODUÇÃO

Escrever sobre as paixões e sobre a mulher é, antes de qualquer intenção discursiva, traçar um caminho no universo das “almas”, deixar-se conduzir intelectual e sensivelmente por movimentos vitais que suscitam as artes, as emoções, o prazer e a dor. O percurso se traça a si mesmo e impele o caminhante para o contraditório, para as oposições atemporais ou, quando atuam no *kronos*, para o grandiosamente temporal. Às vezes, o percurso cronológico se transmuta em *kairós* alucinante, tempo das vivências, da esperança. Não raro, envereda pela História, para o lugar nenhum e para todos os lugares e esbarra no celeste, no sagrado, no profano, em movimentos irregulares e velozes. Traçar o mapa desse percurso é tarefa ao mesmo tempo árdua e gratificante, já que o caminhar, que se impõe racional e pretende ser tese, é eivado de paixões inescondíveis, de *pathos*, enfim.

As paixões, desde os gregos, objetos de estudo e meditação, permeiam a convivência humana, infiltram-se nos sentidos e provocam efeitos que precisam ser encontrados, investigados, escancarados. Ainda que, para o homem ou o senso comum, as paixões estejam ligadas ao excesso e à falta absoluta de racionalidade, o investigador se pergunta: até que ponto a razão pura (se é que existe) não é absurda, enlouquecida? O racional dissociado do passional perde o equilíbrio, dissimula o humano, como indaga MEYER (1994): *... que seria o homem sem as suas paixões?* (p. 10)

Meyer é filósofo e sabe que vivemos movimentos passionais em que se enovelam o amor e a mágoa, a alegria e a tristeza, o arrependimento e a esperança que nos empurram para o futuro. Mas o filósofo nem sempre age com brandura e lança perguntas fundamentais: *Se a paixão pode ser destruidora, a sabedoria não o será também? No fundo, razão sem paixão não é mais do que ruína da alma.* (MEYER, 1994, p.10)

Para justificar o discurso revestido em tese, põe-se a pensar que a paixão não é compulsão, não devora necessariamente o homem num realizar incontrolável das suas emoções e, como Meyer, refletir que tanto a paixão quanto a razão podem tomar dimensões avassaladoras de descontrole, se não houver a compreensão de que é fundamental o reconhecer da existência e da influência mútua de ambas. E essa existência está na tese, no romance, na vida. A diferença é que, na tese, ela precisa parecer controlada.

A razão para o controle é essencialmente coexistência: a razão, quando não reconhece a existência do passional e sua ação, tende à “loucura”, ou seja, sucumbe, tomada pelo irracional. Rouanet dá nome a essa loucura: *hubris, excesso, demasia, não a loucura inocente da demência involuntária, mas a loucura narcísica de quem recusa, como fictícia, a influência dos condicionantes passionais.* (ROUANET, 2006, p. 453)

Paixão e razão, pois, amalgamam-se no tecer do texto e o orador precisa buscar justificativa para o que arde no momento de sua produção. Como encontrar o equilíbrio necessário? Aristóteles alivia a angústia, pois, um dia, na Grécia Antiga, afirma com clareza que a paixão, tida como ardente, encontra seu quinhão de apaziguamento, em outras paixões, como a calma e a vergonha. Nessa perspectiva, as paixões, em especial, para os gregos, têm significação mais complexa do que a de capricho pessoal e se encontram nas relações interpessoais. Delas emerge a consciência que os indivíduos têm de si e do outro, passando a ser fundamentais na constituição do *ethos*.

Se o *pathos* aparece como ponto essencial à existência, à identidade, à relação com o mundo e à coexistência, faz-se nítida sua importância na Retórica de Aristóteles, uma vez que, para comover o outro e fazer que compartilhe dos nossos ideais, é fundamental *conhecer suas paixões, ou seja, as suas inclinações, gostos, desejos, crenças, as disposições de espírito que o caracterizam.* (MEYER, 1994, p.11), pois elas são simultaneamente sinal de alarme e de perigo, *a própria alternativa que remete para toda a alternativa existencial possível.* (MEYER, 1994, p.14)

Os seres humanos trilharão os caminhos da tese vestidos de tecidos sociais e desnudados em um cenário de paixões que se digladiam escancaradamente. Num cenário de atmosfera passional, ressaltam-se dois outros elementos: a mulher e o discurso. A identidade feminina - especialmente na literatura e, portanto, no recontar do cotidiano – é protagonizada ora por mulheres frágeis, ingênuas, indefesas, incapazes de aventurar-se sem a presença de um príncipe, ora por mulheres fortes, sábias, feiticeiras e heroínas. Todas são astutas e detentoras da arte de persuadir e seduzir, porque buscam, incansáveis, realizar seus sonhos e batalham pelo reconhecimento de seu valor. O discurso, que é a reelaboração do mundo pelo homem, “é a linguagem posta em ação”, que possibilita a leitura de si e do outro.

Assim, no mundo da realidade, as batalhas das mulheres são visíveis no manifestar esfuziante de discursos verbalizados “em alto e bom tom”, como é o caso de Jane Austin, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Pagu, Clarice Lispector... Mas também se revelam num silêncio que não acalenta, que antes abala de forma contundente, porque não permite a ambiguidade. Há manifestações significativas desse silêncio que gritam em pincéis, fios e agulhas, pés e corpos, que, a seu modo, revelam a existência e a essência do feminino. Os exemplos são muitos e estão nas tintas de Frida Kalo, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Niki de Saint Phalle, nos protestos das roupas de Zuzu Angel, nos pés voadores de Isadora Duncan e Ana Botafogo. Nos gestos sensíveis e significativos dessas mulheres há um resumo que comove, que minuciosamente resgata a feminilidade e remete para a universalidade de um ser que se revela e se esconde simultaneamente.

E a literatura? Ela vem como suporte para o enlace entre a mulher e as paixões e a leitura complementa o triângulo sobre o qual esta tese criará corpo. Desse modo, reduz concretamente esses três elementos a um *corpus* passível de leitura crítica.

O objetivo fundante deste estudo toma forma: fazer uma leitura multidisciplinar de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, focando a atenção nas

mulheres da obra, à luz da seguinte fundamentação teórica: as categorias pessoa, espaço e tempo, a retórica das paixões e alguns princípios da linguística textual, ou seja, a progressão referencial. E, ainda, para que a leitura se efetive nessa multiplicidade de olhares, são usados conceitos da antropologia e da mitologia. Assim, concretizam-se os objetivos particulares para compor a estrutura da tese: estudar como o autor formula a espacialidade e a temporalidade; perceber como explora as paixões na construção do relacionamento entre as personagens femininas e masculinas e como estas modificam seus estados de alma, modulando um conjunto variável de características individuais e sociais, que se traduzem em língua e discurso, objeto deste estudo.

Lavoura Arcaica tem aqui a paixão, em especial, amor e ódio, como base. As tramas da obra conduzem o ler para dimensões multifacetadas, que se entroncam e se cruzam.

Os aspectos passionais, a espacialização, a temporalização e a personificação possibilitam identificar nas personagens inúmeros efeitos de realidade, que fazem brotar a pergunta da pesquisa: Que paixões as mulheres, Ana e a mãe, provocam em André e no pai, ou seja, como o *ethos* dessas mulheres se configura ao longo da obra de Raduan Nassar? Os efeitos, que se mostram/escondem na articulação do texto, infiltram-se no discurso e ressaltam o passional, o *ethos*, as artimanhas da invenção, os percursos da elocução, as revelações da disposição e da ação retórica das paixões. Descortina-se um pressuposto: as paixões se dão discursivamente em jogos especulares de convivência humana, aproximam ou afastam identidades e diferenças. Todos (revestidos de personagens com vidas fictícias) sustentam paixões que os transformam em vítimas. Aqui, a mulher é vetor que guia as interações, que baliza o olhar sobre o trabalho.

Feita a pergunta, supõem-se aquelas que emanam do leitor da tese: Por que *Lavoura Arcaica*? Por que Raduan Nassar? Por que voltar-se para a mulher, tendo como fio condutor uma obra de vozes masculinas, um autor

masculino que instala um narrador masculino que, com múltiplos olhares e inúmeras vozes, busca revelar o encontro das almas masculina e feminina?

A escolha do *corpus* deve-se a uma primeira leitura que, marcada por questões existenciais de sua trama, originou formulações acerca do feminino, que conduziram a reflexões sobre sua existência e essência como mulher. Assim, o resgate das vivências e dos jogos especulares entre o feminino e o masculino, a percepção paulatina das tramas entre os gêneros, traçadas dialeticamente na volubilidade mulher e homem, motivaram o desvendamento do âmago de sua leitura. Tal descoberta levou ao entendimento que o eu-*ethos* depende do olhar alheio, já que os indivíduos se formulam a partir das relações entre EU/TU e TU/EU, o que torna significativa a expressão do feminino pelo masculino.

A obra traz uma intensidade de conflitos existenciais, amorosos e sociais, que se desenrolam como num drama familiar, em que coexistem a relação incestuosa entre irmãos, a inflexibilidade paterna e o afeto materno. Incesto, autoritarismo e subversão são ingredientes famosos para o entrelaçamento das paixões, que vai nortear o percurso retórico, a força de sua argumentação e as características lógicas e passionais.

Para formular o percurso retórico e isotópico do *ethos* das mulheres na obra, a metodologia, norteadas pelo olhar sobre os movimentos do texto e sua coerência semântica, reiteraões e redundâncias, recorre à pluridisciplinaridade. A obra será lida capítulo a capítulo e explorada segundo princípios de análise do discurso: pessoa, espaço e tempo (Fiorin: 2005); retórica das paixões (Aristóteles: 2000), linguística textual (Koch: 2002) e mitologia (Hesíodo: 2007, Eliade:1969, Vernant: 2000/2007).

A tese compreende, além desta Introdução e das Considerações Finais, quatro capítulos:

1 síntese da obra, ilustrada com trechos significativos do estilo do autor.

2 principais aspectos teóricos e categorias que fundamentam a análise: pessoa, espaço e tempo; *ethos* e paixões: amor e ódio; progressão referencial, ativação, reativação e desativação;

3 conceitos que nortearão as relações dialéticas e míticas: profano e sagrado;

4 análise do *corpus* segundo o referencial teórico e o viés da interpretação desta analista, pois que, apesar do rigor da academia, não é possível negar, ainda que se tente, o feminino da autoria. Assim a autora, esta mulher, empresta de LISPECTOR (1964) a sensibilidade da condição feminina:

O inferno é o meu máximo. Eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta. E no seio de um indiferente amor, de um indiferente sono acordado, de uma dor indiferente. De um Deus que, se eu amava, não compreendia o que ele queria de mim. Sei, Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor de que eu não sou capaz. (p.127)

1 LAVOURA ARCAICA

A obra, escrita em primeira pessoa, parte das vivências de seu autor, Raduan Nassar, e apresenta duas partes, *A Partida*, composta por 21 dos 30 capítulos, e *O Retorno*. Filho de um agricultor cristão ortodoxo severo e de uma mãe amorosa, explora, sob o nome de André, os sentimentos causados pela convivência em família e, sobretudo, pelos conflitos com o pai autoritário, conflitos que o levam a deixar a casa paterna para morar em uma pensão, na cidade.

O romance se inicia, em *A Partida*, com a visita do irmão mais velho, Pedro, ao quarto da pensão para levá-lo de volta à casa, como exigia o pai, visita que motivou reflexões entrecortadas de devaneios, diálogos, silêncios que refletiram seus embates pessoais, desordem psíquica e moral, como a fraqueza pela bebida e sua condição de epilético.

Não faz mal a gente beber eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito deveria ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo... um “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim...eu fui gritando “você tem um irmão epilético... (p.39)

O estilo de Nassar é extremamente singular: toda a história é narrada pela personagem principal, André, que usa um misto de turbilhão de palavras e de silêncio, de sentimentos do presente e do passado em um enredamento de situações e de narrativas sem linearidade, herméticas em seu intenso fluxo de consciência, formuladas quase sempre sem pontuação, fazendo as frases ou períodos se sucederem aleatoriamente, no ritmo de suas idéias.

Deitei uma das faces contra o chão,mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo,

sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem a minha sonolência... era meu irmão mais velho que entrava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas nem era mais descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada,... (p.8s)

Os capítulos não se sucedem segundo uma linha cronológica, alternam-se com lembranças, momentos de reflexão, situações vividas outrora e a memória dos laços com a mãe ou a visão constante de sua irmã Ana.

... e só esperava que ela [mãe] entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo... (p.25)

claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa... (p.65)

...“era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, o meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos”...(p.107)

Para André, a natureza, a terra, é o lugar de refúgio e tranquilidade, reconhecimento de existência e essência, onde sempre deseja estar sozinho e motivado a com ela interagir corporalmente, enterrando os pés na areia, cobrindo o corpo de folhas e dormindo *na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho* (p.11).

A família, tema da narrativa, é composta de padrões tradicionais por pai, mãe e sete filhos, apresentados segundo a lembrança da interação do pai com os filhos, interação refletida no lugar que o pai lhes dava à mesa nas refeições. André pouco fala das irmãs, apenas as descreve com jeito de camponesas com seus vestidos leves nos afazeres domésticos; também Lula é pouco mencionado, a não ser pela semelhança com ele no que diz respeito à rebeldia às tradições impostas pelo pai. Fala mais de Pedro, pois é o estereótipo do irmão mais velho, aquele que se senta à direita do pai e carrega a função do primogênito: trabalhar a terra e manter a família unida. Assim, ao buscar André

para trazê-lo de volta ao seio familiar, reproduz os “sermões” do pai e descreve o sofrimento da mãe, das irmãs e do caçula.

É na figura do pai que se tem o ponto de tensão da trama, pois André vê nele o seu contraponto, seu cerceador: o trabalho é a única forma de dignificar o homem e paixão não deve ser levado em conta. André, ao contrário, exalta ou vive as paixões e se deixa envolver no jogo da sedução, no qual a irmã Ana investe sobre sua sensibilidade pela dança voluptuosa e o prende pelo desejo que, irreprimido em ambos, chega na casa velha ao incesto e, na capela, a sua sacralização.

... “foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade... e que vamos com a nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossa memória, sem trauma para nossa história;”... (p.118)

O *retorno* inicia o drama: a casa, o sentido de família, a moral, a autoridade paterna e os ímpetos amorosos da mãe confrontam-se com a paixão dos dois irmãos. O romance abandona os devaneios, os discursos citados e introduz o diálogo áspero e inflexível de pai e filho. Na festa para comemorar a volta do filho junto à família, Ana surge transubstanciada em dançarina e seus gestos sedutores e adereços de prostitutas aguçam os olhares de desejo de André e, ao mesmo tempo, a reprovação de Pedro que, de repente, decide ir ao encontro do pai e lhe contar o ato incestuoso dos irmãos. O impacto da notícia transfigura o pai:

... o alfanje estava ao alcance de sua mão e, fendendo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental...

... Pai!

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

Pai!

eram balidos estrangulados

... Pai! Pai!

Onde a união da família? (p.190ss)

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Categorias: Pessoa, Tempo e Espaço

Não existe romance sem personagem, sem espaço e sem tempo, pois, quando se trata de narração, *não há acontecimento fora dos quadros do tempo, do espaço e da pessoa* (FIORIN, 2005, p.15). A narrativa é um simulacro das ações humanas, em que a realidade é recriada a partir de um ponto de vista. Assim, o discurso traz efeitos do real e efeitos da verdade, que se formulam em uma determinada cultura, num dado contexto, o que possibilita reafirmar que o processo de discursivização depende dos mecanismos de actorialização, temporalização e espacialização.

Se o discurso se formula nas intenções de sentido e é produzido por um enunciador, um homem histórico, ou seja, inserido num contexto ideológico-cultural, é possível afirmar que “o discurso é o lugar da instabilidade” (FIORIN, 2005, p.15), já que a História se faz no instável, nas mudanças constantes de comportamentos e padrões. Daí a importância de estudar o processo de interação entre enunciador e enunciatário, pois “cada manifestação da *langue* põe em jogo um enunciador e um enunciatário com seus pontos de vista, que ocorrem num espaço e num tempo precisos...” (FIORIN, 2005, p.29). O engendrar desse processo visa à persuasão. Assim, o enunciador formula seu enunciado a partir de estratégias que levarão a um “fazer crer”.

Todo leitor é co-autor: apesar de conservar os significados do texto criado pelo enunciador, cria novos sentidos para esse texto, interpreta-o. A instauração da pessoa (um eu), do espaço (um aqui) e do tempo (um agora) no enunciado acontece por dois mecanismos: *debreagem* e *embreagem*.

A *debreagem* consiste, segundo Fiorin, em desprender da enunciação a pessoa, o espaço e o tempo, para gerar um não-eu, um não-aqui e um não-

agora. Já a embreagem é um movimento de retorno à enunciação. Assim, sendo a enunciação pressuposta pelo texto, porque é por meio dela que o sentido é manifestado, a debreagem é o começo do processo de comunicação em que se dá a palavra a outrem, num outro tempo e num espaço que não o da enunciação. Esse recurso também pode ser usado dentro do texto, uma debreagem interna, frequente no discurso literário, em que a voz é delegada a um terceiro, que é o caso dos diálogos.

2.1.1 A Pessoa

A categoria pessoa auxilia na caracterização do *ethos*, pois possibilita levantar como acontece a instalação da pessoa no enunciado: a partir do mecanismo de debreagem e embreagem percebe-se a tematização e figurativização do ator no discurso, uma vez que as narrativas se revestem com temas e figuras.

A figurativização cria efeitos do real, representa as formas do mundo, enquanto a tematização tenta explicar a realidade. *Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc.* (FIORIN, 1999, p.65)

É necessário, então, estabelecer as pessoas e suas vozes para compreender a forma como são configuradas as personagens na obra e sua discursividade.

Em *Lavoura Arcaica*, um narrador organiza o enunciado, por isso, as interlocuções são na sua maioria feitas por André, que retoma as palavras das outras personagens, estabelecendo um discurso citado. Assim, apesar de as falas serem do narrador, há em seu interior a fala de um locutor, o que garante uma atribuição de responsabilidade, ou seja, quando André cita a fala do pai, da mãe ou de alguma outra personagem, cria um efeito de realidade e delega à personagem a autoria do discurso. E a soma do discurso de André e dos

discursos citados por ele possibilita traçar as categorias amor e cólera, profano e sagrado.

2.1.2 O Tempo

O tempo, assim como a pessoa, é intrínseco à narração e à discursivização. Mais do que isso, a temporalidade faz parte do pensamento, produzida na e pela enunciação, que instala a categoria do presente, da qual surge a categoria tempo. Significa dizer que o discurso funda um “agora”, que é o momento da enunciação, mas que pode inaugurar um ontem e um amanhã. Esse agora não diz respeito ao tempo cronológico, ele é gerado por um ato de linguagem. Assim, a temporalidade linguística refere-se a relações de anterioridade e sucessividade dos acontecimentos instalados no texto.

Tal movimento pode ou não corresponder ao tempo do mundo natural, dependendo do efeito de sentido que se queira dar ao discurso.

A semiótica da língua natural reproduz a sucessividade existente na semiótica do mundo ‘natural’, quando pretende criar efeito de sentido de normalidade, de ‘estabilidade’. No entanto, como o discurso pode gerar efeitos de ‘anormalidade’, de ‘instabilidade’, essa sucessividade não precisa ser levada em conta. (FIORIN, 2005, p.145)

Em *Lavoura Arcaica*, o autor faz uma espécie de zigue-zague temporal ao trazer fatos presentes, fatos passados e memórias da infância, onde o tempo caracteriza o sentido da mudança.

2.1.3 O Espaço

Apesar de o espaço ser das três categorias a menos estudada, é de extrema importância neste estudo, uma vez que são sucessivos os contrastes espaciais: interioridade vs exterioridade, fechado vs aberto, direita vs esquerda, público vs privado.

Assim como o tempo é dividido em cronológico e linguístico, o espaço também é dividido em tópico e linguístico, que localizam um corpo no espaço, mas no espaço linguístico não importa a localização do objeto no mundo, “pois aquele que o situa se coloca como centro e ponto de referência da localização.” (FIORIN, 2005, p. 262)

O espaço linguístico se formula num aqui que se desloca ao longo do discurso, o que possibilita constatar que o espaço é orientado e definido pelo discurso. Sua localização é de competência do narrador ou de um actante observador, a quem cabe apresentar imagens como numa realização cinematográfica, em que são instalados: actantes, tempos e espaço linguístico, o que leva a compreender que *não refletem as pessoas reais, nem o tempo físico, nem o espaço geométrico, mas são criados na e pela enunciação.* (FIORIN, 2005, p. 301).

O espaço complementa as características das personagens, ambientadas em cenários, que auxiliam na constituição de seu *ethos*.

2.2 A Progressão Referencial

A Progressão Referencial tem grande congruência com este estudo, uma vez que se formula na relação subjetiva e social, uma versão perspectiva do mundo real. Segundo Koch (2008),

... a discursivização ou textualização do mundo por meio da linguagem não consiste em um simples processo de elaboração, mas num processo de (re) construção do próprio real. Sempre que usamos uma forma simbólica, manipulamos a própria percepção da realidade de maneira significativa. É dessa assunção que decorre proposta de substituir a noção de referência pela noção de referenciação... (p.33)

Assim, a referenciação se estabelece numa escolha linguística significativa para o sujeito, quando do processo de discursivização, a partir de um “querer-dizer”. Significa dizer que a realidade é arquitetada e interpretada segundo o olhar e o desejo do sujeito, ou seja, o modo como o mundo se apresenta para cada indivíduo é alicerçado nas interações que realiza com o seu “entorno físico, social e cultural”.

Como a leitura proposta neste trabalho é a percepção do corredor isotópico estabelecido pelo narrador a partir do seu olhar sobre as coisas, as estratégias de referenciação são importantes para chegar a alguns procedimentos textuais que vão se repetindo, transformando ou se expandindo no decorrer da narração, já que “os objetos do discurso são dinâmicos, ou seja, uma vez introduzidos, podem ser modificados, desativados, reativados, transformados, recategorizados, construindo-se ou reconstruindo-se...” (KOCH, 2002, p.80), possibilitando averiguar o “querer-dizer” do narrador.

Dessa forma, a elaboração textual envolve algumas operações básicas:

a) construção/ativação: pela qual um “objeto” textual até então não mencionado é introduzido, ativado na memória, passando a preencher um nóculo (“endereço” cognitivo, locação) na rede conceptual do modelo de mundo textual: a expressão linguística que o representa é posta na memória de trabalho. De tal forma que esse “objeto” fica saliente no modelo.

b) reconstrução/reativação: um nóculo já presente na memória discursiva é reintroduzido na memória operacional, por meio de uma forma referencial, de modo que o objeto-de-discurso permanece saliente (nóculo continua em foco)

c) desfocalização/desativação: quando um novo objeto-de-discurso é introduzido, passando a ocupar a posição focal. O objeto retirado de foco, contudo, em estado de ativação parcial (stand by), podendo voltar à posição focal a qualquer momento; ou seja, ele continua disponível para a utilização imediata na memória dos interlocutores. (KOCH, 2008, p.33s)

São dois os “processos de construção de referentes textuais”, o que significa dizer que a introdução de um objeto-de-discurso será ancorada, quando o objeto introduzido no texto permitir alguma associação no co-texto ou no contexto, e não-ancorada, quando um objeto completamente novo for introduzido.

No decorrer da leitura será elencada uma sequência de ativações, desativações e reativações que darão à obra uma característica particular, no que diz respeito ao corredor isotópico, dinâmica observada no co-texto, uma vez que se trata de uma obra literária.

2.3 Retórica das Paixões e *Ethos*

Retórica é a arte de argumentar para convencer, persuadir pelo discurso. Toda produção oral e escrita é repleta de significados, que geram interação entre orador e auditório. A persuasão diz-se que é a forma discursiva de convencer alguém sobre algo.

Assim, Retórica é um exercício da dialética, por estar, essencialmente, ligada à discussão, que elabora teses que geram antíteses. Nessa dinâmica, sempre há lugar para a controvérsia, a fomentação de pontos de vista e a

formação de opinião. O ato retórico possibilita mudanças, certifica a alteridade e desencadeia o confronto de subjetividades, garantindo o jogo democrático.

A atividade argumentativa é inerente ao discurso, prevendo um interlocutor capaz de reação e interação, em condições de formular a partir de um argumento uma série de contraargumentos.

A Retórica aristotélica recupera o sentido da “arte” do embate e habilidade do discurso, elementos que conduzem à opinião e tessitura fundamental para as relações políticas, sociais, econômicas e sentimentais, um mundo para além do “mundo da verdade”, ou seja, com efeitos de verdade em que “há espaço para o não racional sob suas diversas formas: sensibilidade, sedução e fascínio, crença e paixões em geral.” (MOSCA, 2004, p.21) Ao dissociar Retórica e verdade, Aristóteles a aproxima da persuasão, estabelecendo a base dessa ciência.

O discurso persuasivo, que age sobre os outros por meio do *logos*, palavra/razão, envolve a disposição que os ouvintes conferem aos que falam (*ethos*) e a reação a ser desencadeada nos que ouvem (*pathos*), três elementos que compreendem os movimentos de instruir (*docere*), comover (*movere*) e agradar (*delectare*).

Nas relações discursivas há sempre um “eu” e um “tu”, os quais estabelecem um jogo de espelho em que são refletidas as “imagens que eles fazem de si mesmos, do outro e a imagem que o outro faz deles” (AMOSY, 2005, p.11)

Ethos é a imagem formulada a partir da fala do sujeito, que, ao pronunciar-se, constitui uma imagem de si, um autorretrato que se compõe de forma implícita pelo discurso, sem que o locutor precise esmiuçar suas particularidades, porque seus traços de caráter sempre aparecem. A palavra serve de apresentação do orador, induzindo o auditório a constituir uma imagem de quem fala.

Do ato retórico emana uma relação especular entre os interlocutores, uma dependência mútua entre o locutor e seu ouvinte, o que remete à ligação

indissociável entre *logos*, *pathos* e *ethos*. O *ethos* se destaca por sua dimensão moral, virtude e honestidade e por sua dimensão estratégica, cultura e hábitos. Na perspectiva aristotélica, o conjunto moral e estratégia possibilita a persuasão no discurso.

Em que medida as paixões compõem esse jogo de espelho? A paixão, segundo Aristóteles, pressupõe um agir e um padecer, competindo ao orador agir sobre o auditório, suscitar ou abrandar a paixão, saber lidar com os impulsos do ouvinte. O orador, no papel de agente exterior, intervém no “humor” do auditório, provocando as mais variadas e mutáveis paixões.

...O fato de ter que mudar (de lugar ou de quantidade ou de qualidade) para receber uma nova determinação mostra que ela não possui todas as qualidades de uma só vez, e que a aparição desta depende da intervenção de um agente exterior. Ora, este último aspecto é fundamental para a determinação do *pathos*. É reagindo a uma ofensa que eu sinto raiva. Sinto medo ao imaginar um perigo... A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir...(LEBRUN, 2006, p.18)

No mundo das paixões, ou seja, no mundo humano – das imperfeições e da mobilidade – o orador deve formular seu discurso baseado não exclusivamente na razão, mas também nas nuances da alma. O que significa dizer que o convencimento não se dá apenas na argumentação, mas também na afetividade.

Segundo Aristóteles (2000),

as paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras análogas, assim como seus contrários. (p.5)

Por serem as paixões sentimentos, não se pode julgar as pessoas como boas ou más pelas reações apaixonadas, porque estão inscritas no homem. Não se escolhem as paixões, não há como dissipá-las. É preciso guiar as

paixões e submetê-las às ações do sujeito, para ser julgado eticamente pelos outros.

... um juízo ético seria simplesmente impossível se não houvesse como regular as paixões. A excelência ética (arete) - que traduziremos muito imperfeitamente por virtude - só pode ser determinada pelo modo de reagir às paixões e, mais precisamente, pelo modo como o homem pode temperá-las. (LEBRUN, 2006, p.19)

Sem as paixões não há como mensurar o caráter, porque o outro não tem como julgar o interlocutor a não ser seu comportamento e reações emotivas. “Não haveria uma escala de valores éticos” (LEBRUN, 2006, p.19), não fosse a capacidade do ser humano de dosar suas paixões, movimentos que podem se manifestar em maior ou menor intensidade. Mas há sempre um limite do controle passional, um grau para além do qual ninguém consegue manter equilíbrio emocional, situações de tamanho impacto que não permitem a apatia.

Por serem as paixões dimensões éticas e identitárias, a conduta do homem, em circunstâncias que exigem harmonização passional, o qualifica como virtuoso, intemperante, desregrado ou depravado. Segundo Aristóteles, o homem é virtuoso, quando age de maneira compassada no que diz respeito às paixões, não aquele que as renuncia, renega ou neutraliza, mas que consegue medir as conjunturas, analisá-las, para reagir de forma proporcional às causas que a suscitam.

O intemperante cede às tentações do prazer e dor, muitas vezes, sem refletir sobre as causas e as consequências das suas ações. O desregrado busca de forma incessante o prazer.

Ambos são censuráveis, mas só o último é incurável. Além do mais - e é isso que realmente importa - essas duas formas de abandono ao *pathos* devem ser cuidadosamente dissociadas da depravação mórbida (LEBRUN (2006, p.30)

Uma categoria patológica, que busca o prazer para além do socialmente aceito.

As paixões são respostas à representação, imaginária ou real, que fazemos dos outros e que os outros fazem de nós. *As paixões são ao mesmo tempo modos de ser (que remetem ao ethos e determinam um caráter) e respostas a modos de ser (o ajustamento ao outro)* (MEYER, in ARISTÓTELES, 2000, p.XLII). Para formular essa dinâmica entre os indivíduos, Aristóteles lista 14 paixões: cólera, calma, temor, segurança, inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor, indignação e desprezo.

Neste trabalho, é preciso vislumbrar quais paixões são base para a formação do *ethos* feminino, partindo da hipótese de que as personagens femininas têm seu *ethos* composto por duas paixões: amor e cólera.

2.3.1 O Amor e a Cólera

*As sem-razões do amor
 Eu te amo porque te amo
 Não precisa ser amante
 E nem sempre saber sê-lo.
 Eu te amo porque te amo.
 Amor é estado de graça
 E com amor não se paga
 Amor é dado de graça,
 É semeado no vento,
 Na cachoeira, no eclipse...*(Carlos Drummond de Andrade, 1984, p.35)

A paixão evoca o amor. Como que se ele fosse a paixão em excelência. O amor é tênue, cúmplice e duradouro. O homem amoroso vive em função do ser amado, determina sua existência pela existência do outro, doa-se pelo outro, na esperança de fazer o bem àquele que ama e permanecer em conjunção.

O amor tem várias faces e se configura em diversas intensidades e aspectos, nem sempre desejando o ato carnal. Há o amor dos pais, dos irmãos, dos amigos, do “divino”, assunto na literatura, nas artes, na filosofia...

Entre os pensadores que se dedicaram ao estudo do amor, Platão o entende como a possibilidade de *reunificação da alma com a transcendência* (SCHOEPFLIN, 1999, p.13). É pelo amor que o ser humano alcança a verdade e o belo. Já para Agostinho, Boaventura e Tomás de Aquino, o amor é uma faculdade humana que leva à sublimação e fortalece o enlace do homem com Deus. No existencialismo de Sartre, o amor se reveste de pessimismo, uma vez que as relações humanas são concebidas no conflito. Para Sartre, *o amor não é realizável, justamente porque qualquer relação do ser humano com o seu semelhante implica uma série de contradições inextricáveis.* (apud SCHOEPFLIN, 1999, p. 47). Há muitos outros encontros entre filosofia e amor, mas parece haver em *Lavoura Arcaica* uma pitada desses pensadores, sobretudo de Aristóteles.

Aristóteles, na Retórica das Paixões, quando discorre sobre o amor, afirma que a escolha entre amar ou odiar o outro consiste em definir a amizade e o amor que se tem por ele.

Para o Filósofo, o indivíduo ama aquele que compartilha seus gostos, vontades e aflições, ou seja, os mesmos querereres, de tal sorte que, “se alguém quer para o outro o que deseja para si, parece ser seu amigo.” (ARISTÓTELES, 2000, p. 23). Amam-se as pessoas que fizeram alguma espécie de favor ao interlocutor ou a alguém por quem este tenha interesse.

Assim, o amor, em Aristóteles, está ligado à identificação entre os pares, é conjunção, portanto, se dá na reciprocidade. Aquele que ama deseja ao outro o que julga ser bom de maneira incondicional. *Ama-se, porque se ama.*

Admitidas essas conjecturas, é necessariamente nosso amigo aquele que se regozija com nossos bens e sofre com nossas tristezas sem outra razão

que o nosso interesse.(ARISTÓTELES, 2000, p. 23)

Como o amor, a cólera parece ser expressão da paixão, porém, manifesta-se no lapso de racionalidade, numa dimensão em que o outro não é condição para minha existência, mas limite e estorvo.

Ao contrário do amor, a cólera é a desesperança, ocorre pela frustração de uma outra paixão, pela privação de algo que se deseja. A paixão da cólera está sempre na consequência e no controle de outra paixão, torna-se colérico o indivíduo que na vivência de outra emoção sofre um desagrado. Do amor, pode-se dizer que é a disjunção do ser amado que encaminha às reações coléricas.

A cólera vem acompanhada de tristeza, desejo “de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito à determinada pessoa ou a algum dos seus...”(ARISTÓTELES, 2000, p.7) E a vingança oriunda da cólera, segundo o Filósofo, traz àquele que se vinga um certo prazer, porque é agradável a sensação de realizar um desejo ou, ainda, porque muito do processo de vingança acontece no imaginário, em pensamento. Assim *a imagem que, então, surge causa prazer como a dos sonhos.* (ARISTÓTELES, 2000, p.7)

A cólera, para Aristóteles, pressupõe dois sujeitos: o que possui a paixão e o que sofre suas consequências, preponderando a vingança. O sujeito se vinga daquele que provoca a cólera. Dessa forma, a cólera é das paixões a que melhor exprime o distanciamento entre os sujeitos, é essencialmente paixão, o limite entre as faculdades racionais e a loucura, uma vez que carrega em si a iminência constante do confronto.

As paixões são o lugar da liberdade, do livre-arbítrio e da expressão do caráter do homem, que age movido pelos ímpetos da alma, na busca do prazer e do suavizar da dor.

3 Sagrado, Profano e Mitologia

3.1 Sagrado e Profano; Divino e Humano na literatura

O binômio sagrado/profano é formulado pela necessidade humana de descolar-se das questões meramente cotidianas para aproximação com o divino, o misterioso. O divino aparece para o homem em objetos sagrados e no mundo real como uma grande interrogação, na tentativa de responder ao mistério e à abstração que representa. O ser humano cria caminhos, mais concretos, para alcançá-lo.

Segundo Eliade (2001), o sagrado, que tem seu primeiro conceito na oposição com o profano, *traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo-real.* (p.18) Assim, a hierofania, ou a manifestação do sagrado, tem sua expressão na realidade cotidiana, o objeto consagrado é o meio pelo qual o homem viabiliza sua conexão com a transcendência.

Por infundir na existência uma consciência significativa, o sagrado possibilita ao homem organizar o contexto em que está inserido, ordenar o caos que rege o mundo.

... mas como delimitar o sagrado? É muito difícil. O que me parece inteiramente impossível, em todo caso, é imaginar como o espírito humano poderia funcionar sem a convicção de que existe qualquer coisa de irreduzível no mundo real. É impossível imaginar como a consciência poderia aparecer sem conferir uma significação às impulsões e às experiências do homem. A consciência de um mundo real e significativo está intimamente ligada à descoberta do sagrado. (ELIADE, 1987, p.113)

Não há como pensar o sagrado sem opô-lo ao profano. As duas realidades são inconfundíveis, antagônicas e ontologicamente diferentes,

porque a hierofania não tem como se manifestar senão no mundo, mundo que não tem como não ser profano. O jogo dialético dos dois mundos é fundamental para conceber o sagrado, sem esquecer que as duas realidades nunca se mesclam, ou seja, a profanidade mantém o sagrado intocável, sem que os desígnios do profano insuflam qualquer inspiração naquilo que é sacro. “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como qualquer coisa de absolutamente diferente do profano.” (ELIADE, 2001, p.25)

A investigação da dualidade sagrado vs profano encaminha para uma perspectiva intrigante: Afinal, em que lugar acontece a hierofania? Na leitura de Eliade (2001), o sagrado se manifesta no próprio ser humano e no *esforço de manter-se num Universo sagrado...* (p.27)

Para identificar a experiência da transcendência no tocante à constituição do *ethos*, é fundamental elencar os elementos discursivos que formulam o sagrado, a relação entre o sujeito e Deus, *relação que se visualiza ou se mostra em um âmbito (a natureza, a história, as pessoas) ou em objetos, gestos, palavras etc.* (CROATTO, 2001, p. 61), culturalmente endossados como representação da sacralidade, que se corporifica na religiosidade.

Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, a sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Por outros termos, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O cosmo na sua totalidade pode tornar-se uma hierofania. (ELIADE, 2001, p.26)

Se o sagrado é o meio pelo qual o homem se alinha com o divino, o profano é tudo que nega essa ligação. É o mundo natural, selvagem, sem uma ordem sublime. Assim,

... a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação

de algo <de ordem diferente> - de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo <natural>, <profano>. (ELIADE, 2001, p.26)

De algum modo, o homem precisa da divindade para negar seu próprio ser, para livrar-se daquilo que nele é profano, para conquistar a absolvição e manter-se no mundo, uma vez que é incapaz de viver sem culpa seus próprios “pecados” e tentações.

O incômodo do profano se dá pelo próprio profano, que, diante das tensões e tentações, busca a sublimação em anuência aos freios morais. Diante do conflituoso, cabe perguntar: Qual o caminho para a purificação? Perceber que o caminho, muitas vezes, é o sacrifício, o rito sacrificial, pagamento pela fragilidade humana e insuportabilidade do profano.

Admitido o divino, reitera-se a relação especular, pois que ele só encontra sua completude, quando reconhecido pelo profano, que só pode ser parte do divino e por ele constituído. Também o divino se completa na hierofania, pela qual ambos os mundos se interpenetram, coabitam-se. A ausência da hierofania implicaria a não completude do divino, portanto, sua inexistência.

Para a análise de *Lavoura Arcaica*, parece essencial um terceiro. Ao invés do binômio sagrado vs profano, que se mostra limitado para a análise proposta, o tripé Divino – Sagrado – Profano, no qual a divindade representa o Absoluto (o mistério) em si.

Faz-se necessário diferenciar os dois elementos. Sacro é aquilo que o homem dedica a Deus, o meio para chegar ao mistério. No discurso, o que representa o sagrado se realiza nos “objetos” relativos à religião: santos, vitrais, cordeiro, bem-aventurança, templo. O divino é a própria transcendência, o sobrenatural.

O discurso formulado por Nassar na voz da personagem André estabelece “tríade”, como categorização do *ethos* feminino da mãe e de Ana,

uma vez que esta não é qualificada pelo irmão numa categoria sagrada, mas divina. Em primeira instância, o discurso de André parece sacralizá-la, mas as escolhas lexicais do autor não remetem ao sagrado como vitrais, santa..., e sim ao divino, ou seja, Deus.

Assim, o sagrado/divino e o profano, o articular de rituais e símbolos são inerentes à existência e à essência do homem.

3.2 Mitologia

O mito é, pois, a história do que se passou in illo tempore, a narração daquilo que os Deuses ou os Seres Divinos fizeram no começo do Tempo. <Dizer> um mito é proclamar o que se passou ab origine. Uma vez <dito> , quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. (ELIADE, 2001, p.107)

O mundo mitológico grego se vale do fantasioso para encantar e refletir sobre questões humanas e sagradas, trazendo situações conflituosas no âmbito da realidade cotidiana.

Para Hesíodo, escrever sobre a mitologia, compreender seus mitos, sua sacralidade é explicar o inexplicável, dizer o indizível. Contrariar o princípio do mito, desvendar seus mistérios, é não permitir que o conflito e a tragédia humana alcancem uma resolução para além da consciência lógica. Torrano confirma essa ousadia, quando, em Teogonia: a Origem dos Deuses,

...(con) centra-se num problema metodológico insolúvel, já que este trabalho se propõe a executar o inexequível, ou seja, se propõe como um discurso sobre a experiência do sagrado. Se essa experiência for apreendida e compreendida (talvez fosse mais adequado dizer não compreendida, mas con-vivida) em seu mais próprio sentido e vigor, - então, este discurso que se propõe apresentá-la deve necessariamente frustrar-se enquanto discurso. (2007, p. 13)

O mito transpõe a realidade, a existência humana para os devaneios, a poesia e a arte, lança-se sobre o que é tabu, à medida que o transfigura em sobrenatural. Ao transvestir as monstruosidades humanas, a mitologia possibilita ao homem vivenciá-las, no campo do imaginário.

As deusas, deuses, semideusas, semideuses, heroínas e heróis, retrato do humano, transmutam a vida, deixam fruir os desejos, prazeres e dores que o homem não suporta “viver” ou compreender. Todo acontecimento regido por leis que parecem fora dos padrões, estranhas para o mundo construído por “mãos humanas”, é realizado, como mitologia, na fantasia. Assim, as explicações para a origem, comportamento e fenômenos naturais, como a mudança das estações, têm um lugar nas histórias mitológicas.

Os mitos classificados em *teológicos* – que discorrem sobre a origem dos deuses do Olimpo; *antropológicos* – que trazem a origem da humanidade; *cosmogônicos* – explicam a origem do cosmo; *cosmológicos* – celebram e originam a natureza e *etiológicos* – determinam o comportamento social. (FLORES, 2006, p.37)

O mito não se formula na verdade, mas no fabuloso, sem deixar o mundo real, a existência do humano. Ele germina no contraditório, porque, apesar de servir como *modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas*, (ELIADE, 2001, p. 12), sua narrativa se opõe à História. A História se formula na verdade, na linearidade, na irreversibilidade e no factual, ao passo que a mitologia, mesmo socialmente inserida, compromete-se com o que é encantatório e intemporal.

As bacantes e Édipo-Rei apontam angústias existenciais da sociedade contemporânea. O mito leva o homem a um olhar sobre a sua condição, ou seja, na “leitura” do mito, o indivíduo elabora questões ligadas ao “eu”, “eu/tu”, “eu/mundo”.

O mito não é História, nem saber científico, nem filosofia, aproxima-se da literatura, ambos buscam respostas para questionamentos humanos que

ultrapassam a racionalidade e a consciência: *a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia*. (MIELIETINSKY, 1987, p.329).

Podemos afirmar que o mito é a forma mais antiga da literatura, geralmente oral, que estabelece a base da moralidade, das relações sociais da identidade de um povo. (FLORES, 2006, p.29)

É possível rastrear traços mitológicos em personagens romanescas, não decifrar os mitos, o que seria improvável, mas perceber a mitologização, visto que nos mitos

...estão projetadas as estruturas fundamentais de uma cultura, inclusive seu subconsciente coletivo. Daí que podemos usar como conceito operacional o que diz que o mito apresenta uma história irreal, mas que procura explicar um problema real. (FLORES, 2006, p.29)

Narrativas, como as de Clarice Lispector, Franz Kafka, Guimarães Rosa, Goethe e Nassar, ressoam a existência do homem no mundo, apontam para uma mitologização da realidade, ou porque se valem da literatura fantástica ou porque transcendem as personagens, imprimindo-lhes um caráter mitológico.

Pensar o mito é muito mais se deixar encantar por ele do que desvendá-lo, é constatar que no mosaico harmonioso de suas histórias permanece perene a mitologia grega.

4 (RE) LEITURA DO CORPUS

Para que a leitura de *Lavoura Arcaica* se constitua num corredor isotópico pautado nas categorias pessoa, espaço e tempo, figurando o feminino e o masculino nas personagens Mãe, Ana, Pai, Pedro e André, começamos a ler o livro pelo título, em que aparecem configurados o espaço e o tempo. Um espaço que remete ao campo e ao trabalho da terra, uma vez que lavoura vem de labor, trabalho árduo, fadiga, disfórico (estado de mal estar).

O tempo arcaico pode ser tanto ultrapassado, quanto origem, do grego *arkhé* – o que vem antes de tudo, o fundamento, o incorruptível. Em ambos os casos, é o tempo da tradição e da rigidez de costumes, na família e no trabalho. A interação entre as categorias, espaço e tempo, permite criar a isotopia da narrativa.

Ao longo da obra, a isotopia espacial vai se construir por meio de espaços que aparecem ou se inserem no ambiente da lavoura, no campo ou na cidade. Assim, os espaços geográficos campo e cidade, ou sociais, pensão, capela, realizam-se em pólos contrários. Enquanto a lavoura é o lugar da homogeneidade, do previsível, do indivíduo, a cidade é o lugar da heterogeneidade, do imprevisível, das intervenções, da construção social, da cidadania. O sujeito desses espaços se configura no filho, dependente da família, ou como personalidade, *persona*, actante social.

A Lavoura vai se desdobrar em outros níveis espaciais, ora de lugar, quando dos jogos dialéticos entre a casa grande e a natureza, ora simbolicamente de arena, quando dos embates entre os membros da família. O espaço na cidade vai se particularizar em quarto de pensão, lugar da catarse, em que há estranhos à família.

O sentido do título é completado pelo nome da primeira parte: *A Partida*, que, precedida do artigo definido, mostra o ponto inicial da isotopia, reflexões e devaneios.

A epígrafe remete ao tempo do passado e ao espaço da infância. É possível perceber uma relação paradoxal, no que tange às vivências da infância, em que o termo culpa recebe o sentido disfórico de transgressão, de civilidade, que encontra um contraponto nos termos eufóricos sedução, viço e constância.

Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? (Jorge de Lima apud NASSAR, 1989, p.5)

No capítulo um, uma debreagem instala o narrador André, portanto, instaura-se o sujeito Eu. Esse sujeito ou enunciador, ao longo do capítulo, faz uma semidebreamagem, na medida em que transforma Pedro em interlocutor, com discurso próprio, ou descreve suas ações, o que permite ao leitor construir uma imagem ideológica e psicológica do irmão.

André ora reproduz na sua fala o que Pedro teria dito, e formula um discurso citado, ora descreve seus atos, dinâmica que permite o manifestar de algumas características da personagem Pedro. Nesse primeiro contato com a personagem é possível constituir-se o *ethos* do irmão mais velho, aquele que carrega a responsabilidade de manter os ensinamentos do pai, que tem suas ações modalizadas pelo dever, destacando-se a diferença de personalidade de ambos.

...eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta... (NASSAR, 1989, p.8)

...era meu irmão mais velho que estava na porta... e não dizíamos nada até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros... e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira... (NASSAR, 1989, p.9)

...mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse "abotoe a camisa André" (NASSAR, 1989, p.10)

Pedro é o estereótipo do irmão mais velho, com mãos fortes e braços com a rigidez do “silêncio” e da força, o sujeito que tem o dever de levar o irmão André de volta para casa.

O “então” marca uma mudança de perspectiva, pois o sujeito ele, imperativo, é convertido num sujeito eu do sentimento, subjetivo: “eu senti”. Até o então, era a objetividade e rigidez que conduziam o discurso, depois, são os sentimentos, pois os braços estão “encharcados” de água, lágrimas da família.

O espaço para a conversa entre os irmãos é o público, o quarto de pensão, no qual há liberdade para André para problematizar sua vida em família, situando-a no delírio, na falta de sentido, quase que em uma embriaguez. Já nesse primeiro momento, a ação da personagem é modalizada por um querer, um desejo para além das regras, querer que se contraponha, na presença do irmão, ao reconhecimento do dever.

...percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida...
(NASSAR, 1989, p.8)

Enquanto em Pedro os verbos traduzem a austeridade ou proteção, em André, estão ligados ao desejo e ao prazer. A polaridade do espaço - campo vs cidade e do sujeito – (dever vs querer) está inserida no tempo presente marcado pela partida para a pensão.

No segundo capítulo, mais curto, o espaço é a natureza, escrito numa linguagem poética e lírica em que a personagem se deixa conduzir por devaneios. Ocorre desativação da problemática levantada no primeiro capítulo. O contato com a terra é o ponto de fuga das apreensões causadas pelos familiares. Aqui, as ações de André são modalizadas pelo crer, pois focaliza a natureza como se fosse uma religião.

...eu escapava aos olhos apreensivos da família; animava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia...(NASSAR, 1989, p.11)

meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe o pomo.
(NASSAR, 1989, p.12)

Assim, a natureza revela-se um destinador que mobiliza a memória e o leva à dispersão, ao afastamento da problemática familiar.

O terceiro capítulo retoma o quarto de pensão e o interlúdio entre os irmãos, há uma reativação, em que os irmãos permanecem em seus papéis: André, na confusão de seus delírios e devaneios e Pedro, na austeridade de irmão mais velho.

... eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado... as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela... (NASSAR, 1989, p.14)

...(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 a falar (era meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral. (NASSAR, 1989, p.16)

Mais uma vez, os padrões se repetem: André, apesar de modalizado pelo querer, tem total percepção do dever. Até porque a fala de Pedro, modalizada pelo dever, leva André “sem pensar” a abrir as venezianas. Como se esse gesto significasse a permissão para a entrada do sentido do “dever” que norteava a família, no final do capítulo, André afirma que Pedro “cumpria” seu dever de levá-lo de volta à família, pois, no papel de substituto do pai, deveria fazer cumprir os padrões estabelecidos na família.

Há no capítulo a particularização dos membros da família pai e mãe, com algum indício de *ethos*, e de Ana, que é apenas mencionada. Assim, o pai de imediato vem modalizado pelo dever, na racionalidade dos sermões, a mãe, pelo querer, movida pela afetividade.

...E eu me lembrei que a gente sempre ouvia os sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que eles eram bons porque o corpo tinha luz, e se olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso... (NASSAR, 1989, p.13)

... caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás, e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito “não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo” e surpreso, e assustado, senti que a qualquer momento eu poderia também explodir em choro... (NASSAR, 1989, p. 15s)

Ao recortar as cenas, é possível perceber que pai e mãe estão situados no tempo da memória pelo uso dos verbos “lembrei” e “caí pensando”. O espaço deixa de ser a pensão, pública, e passa a ser a fazenda, lugar da família. Como o tempo é o da memória, não há diálogos e o trecho que representa alguma interlocução se dá na forma de discurso citado, marcado por aspas, como se a fala fosse proferida pela mãe: “não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo”.

Nesse capítulo começam a se configurar polaridades e similitudes entre as personagens.

No capítulo quatro, mais uma vez, ocorre desativação da problemática familiar e reativação da poética e da natureza. André retoma o tempo de menino e descreve a cabra Sudanesa, que aparece figurada como mulher sensual repleta de curvas. Há entre a personagem e o animal uma afeição humanizada, que se configura na sedução.

A primeira vez que vi Sudanesa com seus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzia com cuidados de amante extremo...

... minhas mãos húmidas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários...

... pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas... (NASSAR, 1989, p.18)

No contraste entre o jogo de elementos sexuais e a meninice, entre o profano e o sagrado, Sudanesa surge como a personagem que leva André a polarizar suas percepções e vontades, porque, ao mesmo tempo em que ele se vê agindo como amante, afirma que essa é uma cabra de menino. Os cuidados de pastor, figura bíblica que representa o senhor, o fazem sair do ócio e do sacrilégio.

...dei meus primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrilégio, me nomeei seu pastor lírico... (NASSAR, 1989, p.19)

O capítulo cinco inicia com a re-ativação das relações familiares, onde o pai representa a ordem. Dessa forma, a mãe vem modalizada pelo querer e o pai, pelo dever.

Como os gêneros masculino e feminino estão intimamente imbricados, a constituição do ethos de mãe exige ir ao encontro da figura paterna. Assim, enquanto a mãe vem revestida de símbolos sacros da benevolência, de Deus, do amor e da sensualidade profana, o pai é a representação de um “Deus” onipotente e austero, a sociabilização, a manutenção dos tabus.

... e pensando em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr'eu comungar... eu fico acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas suas camas, eles que dormindo não gozavam da minha bem-aventurança... 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 eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio 'não acorda teus irmãos, coração', e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente de seu ventre, curvando o corpo grosso, beija muitas vezes meus cabelos, e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado... (NASSAR, 1989, p.25)

... e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais, 'vem, coração, vem brincar com teus irmãos', e eu ali todo quieto e encolhido, eu só dizia 'me deixe mãe... (NASSAR, 1989, p.31)

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai eram uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima... (NASSAR, 1989, p.20)

Nos trechos supracitados, a mãe na sua santificação é um "Deus" materializado no amor e na confiança. A comunhão, o encontro entre eles se dá na bem - aventurança, pelo coração, órgão central do corpo e da afetividade, que na *tradição bíblica está associado a espírito e, por vezes, os dois se confundem em razão do seu significado idêntico.* (CHEVALIER, 2006, p. 282).

Está nela e provém dela, da mãe, o sopro da vida representado pelo beijo, que pode significar de *espírito a espírito* (CHEVALIER, 2006, p.732)

Nesse momento, a extensa associação com a simbologia cristã, bem como a exaltação do calor, da maciez e do conforto do corpo reportam a uma felicidade pulsante.

A mãe, no texto, mais uma vez, é a quebra da austeridade, aquela que deixa falar o desejo. E a narrativa segue carregada de construções insinuantes de prazer e carinhos: gozar, agarrar, tocar, alisar. Na frase: *Nossas mãos compunham debaixo do lençol*, o autor sugere uma interação que se realiza velada, coberta pelo lençol, algo que só é possível neste espaço assegurado pelo secreto. Nessas escolhas, são explorados agrados e afagos que vão além da “ligação” mãe/filho permitida no espaço sociocultural descrito no livro.

Em contrapartida, o pai, apesar de também representado por palavras sagradas, é associado à formalização e ao sofrimento. A comunhão nele é um ato solene, em um santuário. Também as sensações não são mais as do amor incondicional e sim as da piedade. Mesmo a luz deixa de ser etérea trazida em feixes por vitrais e passa a crepuscular, momento em que o sol se põe, uma luz difusa e inconstante, o lusco-fusco.

Na sua repressão o pai representa as instâncias socialmente organizadas em leis e códigos, que levam a um distanciamento da natureza, das questões ligadas aos impulsos naturais, às paixões. Para o pai, as relações, o convívio, a postura dos membros da família devem seguir uma conduta ética e moral imposta por ele, jamais manifestados espontaneamente. Nessa perspectiva, a mãe é o espaço do conforto, aconchego e o pai da formalização.

Ana, também aparece neste capítulo com mais relevância, uma vez que André descreve com detalhes sua dança de “cigana”: como uma serpente em toda sua sinuosidade e malícia, com sua dança libidinosa e trejeitos sedutores, símbolo do profano.

... ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã,

esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva...
(NASSAR, 1989, p.29)

... ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara...
(NASSAR, 1989, p.30)

A serpente no discurso religioso representa sedução e pecado, como se pode ler em Gênese, 3:1-6.

3 Ora, a serpente era a mais astuta de todas as alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comerás de toda árvore do jardim?
2 E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos,
3 Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.
4 Então, a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis.
5 Porque Deus sabe que no dia que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como deus, sabendo do bem e do mal.
6 E, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela... (Bíblia Sagrada, 2005, p.5)

André se utiliza do animal para ambientar a descrição da irmã e das paixões e reações que ela provoca. Além da serpente, são contrastadas as sensações de calor e de frio, num jogo de reflexos, em um incessante movimento dialético de velar e desvelar, aquecer e esfriar, alterando os estados de passivo e ativo das personagens, de tal sorte que o quente ora é provocado por Ana, ora, por André.

Esse embate de acentuada dessemelhança, porém, não gera entre as personagens circunstâncias desagregadoras, mas uma movimentação de completude, em que os princípios opostos se integram.

Para o estudo das impressões de acaloramento e esfriamento são utilizados dois fragmentos significativos no enredar provocado pelos irmãos, quando da sedução de um pelo outro. Na cena da dança, o irmão poetiza os acontecimentos com metáforas e simbolismos para discorrer com maior propriedade sobre o tema. Para percorrer as paixões e o seduzir de maneira plena é essencial metamorfosear as palavras para além do seu significado usual.

... e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos... ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda... toda cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes... (NASSAR, 1989, p.29)

... eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície me cobrir inteiro de terra úmida... (NASSAR, 1989, p.30s)

A sequência dos acontecimentos exhibe uma Ana ardente, porque a dança é movimento, agitação, frenesi, no texto potencializados em outras manifestações acaloradas, como a cor vermelha, o sangue, o selvagem, as castanholas, o girar constante e as palmas quentes. A dança de Ana envolve o leitor numa celebração explosiva, que as palavras pintam em cores vivas, num

espetáculo encenado ao ritmo vibrante das castanholas. Estão na irmã os requisitos e o vigor da sedução, que a convertem num feminino profano, ordinário, marginal no que tange às proposições e às convicções designadas pelo arranjo familiar.

Em contraponto, André se esfria, se apazigua, à medida que se enterra na terra úmida, símbolo do “princípio passivo” (CHEVALIER, 2006, p. 878), Assim, o narrador assume uma posição resignada no que se refere ao desejo carnal entre os irmãos. Os fenômenos naturais, as sensações e mesmo o desejo agem sobre ele, que se encontra em humildade próximo ao húmus, numa vontade de enterrar-se (*Humildade... Do lat. Hûmîlîãre. Cp. HUMUS. CUNHA, 1998, p. 417*). O ambiente em que André se coloca longe do calor da festa, um mero observador de Ana, permite-lhe ser acariciado pelo vento ou imaginar o frescor da pele da irmã, esfria a atmosfera. Os elementos escolhidos por Raduan para marcar a cena, como o pé branco, a alfazema, a terra úmida, o estado de descontração, reforçam esse ar refrescante e domesticado.

No capítulo seis, ocorre a ativação de um novo “nódulo”, pois André, apesar de afastar-se da problemática familiar, o faz agora não pela aproximação com a natureza, mas pelo afastamento da fazenda. No entanto, a formulação do texto permanece poética.

O narrador fala de sua fuga do espaço privado para o espaço público, mas deixa evidências de que um depende do outro e, mais que isso, a saída do espaço privado, da fazenda, provoca um eterno retorno para ele, como mostra o trecho: *...não importava que eu... me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, ... estamos indo sempre para casa.* (NASSAR, 2006, p.34)

O capítulo sete, mais uma vez, inicia pela ordem, num discurso em que André cita a fala de Pedro, para convencer o irmão da necessidade do retorno, ao lar, palavras de afeto, nas figuras da mãe e da irmã.

Quando contei que vinha pra te buscar de volta,
ela ficou parada, os olhos cheios d'água, era medo

nos olhos dela, que é isso, mãe... (NASSAR, 1989, p.35)

... ela só dizia traga ele de volta, Pedro, traga ele de volta, ...traga ele de volta (NASSAR, 1989, p.36)

A mãe, modalizada no querer, no desejo da conjunção com o filho, tem sua ação conduzida pelo medo, paixão, que, segundo Aristóteles, manifesta-se na iminência de um acontecimento de perigo ou dano. Ela teme a disjunção com seu objeto de desejo, André, por isso a repetição da frase “traga ele de volta”.

Das palavras de Pedro, André se remete à infância e ao tempo da memória, quando era alimentado pela mãe.

...vem, coração, vem comigo' e me arrastando pela mão junto da mesa e comprimindo as pontas dos dedos da outra mão contra o fundo de uma travessa, não era no garfo, era entre as pontas dos dedos grossos que ela apanhava o bocado de comida pra me levar à boca 'é assim que se alimenta um cordeiro' ela me dizia sempre... (NASSAR, 1989, p.36)

A mãe é aquela que alimenta numa mescla de erotismo e de sagrado, entre o desejo sexual e a maternidade.

O percurso elaborado por André encaminha-se para a ramificação mãe/amante, não pelo distanciamento de sentido dos termos, mas, antes, pelas identidades. As palavras sugerem tanto o afeto e o alimentar maternal, quanto o jogo de sedução em que o toque, o corpo se manifestam em significações silenciosas.

O ato de alimentar o "cordeiro" remete ao discurso religioso e ao arcaico, sem o uso de garfos, um arcaico que se aproxima do grego *arkhé*, o que vem antes, primordial, não o que está no passado, mas o que origina.

O quase toque dos dedos na boca pode retratar brincadeiras sedutoras, provocativas da libido, o movimento dos amantes, quando massageiam os lábios com os dedos.

De repente, André volta a citar Pedro e menciona Ana. Segundo Pedro, Ana se silencia em prece com a fuga do irmão, recolhe-se a um significar que é seu e introspectivo, silêncio que se dá na perda, quando da partida do irmão. Ocorre um afastamento do ser amado e desejado. Esta separação de corpos rompe com a possibilidade de concretização da paixão das personagens. A oração de Ana sugere uma autoflagelação, um castigo que pode vir da dor da perda, da impossibilidade do amor, da punição moralizante do meio em que ela está inserida.

...mas ninguém mudou tanto como Ana ele disse "foi 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; trazendo os pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda... (NASSAR, 1989, p.37)

Assim, tanto a mãe quanto a irmã, modalizadas no querer, no desejo de conjugação com o objeto de desejo André, sofrem com o medo de que não possam tê-lo de volta.

Como no capítulo dois, aqui, a natureza é reativada como o espaço do conforto da anulação da problemática familiar, a linguagem reaparece de maneira mais poética e lírica em que a personagem ativa os sentidos olfato, tato e audição. André traz o cheiro, o toque e o silêncio como aconchego e carícia, num tempo que não o cronológico, atemporal e do prazer.

... que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo... (NASSAR, 1989, p.48)

... que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela, língua larga de uma

vaca extremosa, me ruminando caricias na pele adormecida? (NASSAR, 1989, p.48)

... em prumo nesse silêncio esquadrihado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor o tempo, pacientemente. (NASSAR, 1989, p.48)

O uso constante do mais, das interrogações a nenhum interlocutor e palavras, como *uterino*, *germinava*, *gema* e *irromper*, denotam grandeza, reflexão e a crença de que a natureza impele o retorno ao útero, ao gerar, como se lê abaixo:

...essas perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber para quem pergunto... (NASSAR, 1989, p. 50)

... na temperatura mais caída da manhã se desfaz das cobertas do leito uterino... (NASSAR, 1989, p. 50)

... ali onde germinava a planta mais improvável... este pó primevo, a gema nuclear, engendrando nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa... (NASSAR, 1989, p. 50)

Em contraste com o capítulo anterior, o capítulo nove reativa a família na figura paterna, retoma o tempo da memória, no espaço da fazenda e, mais precisamente, no espaço em volta da mesa, lugar dos sermões paternos e dos rituais. Esse ambiente deixa de ser o do prazer para se tornar o do incômodo.

Aqui o tempo passa a uma instância cronológica, marcado pelo relógio ou inscrito *em todas as coisas*, “onipresente” e histórico. Para André, há em tudo um processo temporal.

... nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo... (NASSAR, 1989, p. 50)

... o tempo está em tudo; existe tempo por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegada, existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia... (NASSAR, 1989, p. 51)

E André continua, neste capítulo, narrando o tempo dos móveis da família, a importância do tempo na condução das vidas numa espécie de distração para as palavras maçantes do pai: *nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinais graves marcando as horas...* (NASSAR, 1989, p. 50) Depois de discorrer sobre o tempo, André introduz a paixão, ou melhor, na linha do sermão paterno, desqualifica as paixões.

...o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado... (NASSAR, 1989, p.54)

O pai, na sociedade patriarcal, tem sua personificação em Iohána (pai de André), o inibidor do instinto, o tradicional, a manutenção das estruturas. Como diz Chevalier (2006, p.678), o pai é "símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor... Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos do inconsciente...". Tem-se o pai mais uma vez modalizado no dever.

No final do capítulo, o narrador introduz a parábola do faminto que era lida pelo pai solenemente à mesa, espaço significativo para os sermões: *...E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa...o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade: "Era uma vez um faminto".* (NASSAR, 1989, p.61), atitudes que reforçam o caráter severo do pai.

No capítulo dez André, num tom poético e metafórico, ativa uma fazenda formatada em utensílios. O contraste com as questões dolorosas da família

aparecem não na natureza, mas nas coisas que compõem a fazenda, numa atmosfera onírica e num tempo que é o da memória, já que ele recupera imagens já vistas ou sonhadas. Aqui tem-se uma ativação ancorada, uma vez que a fazenda é associada à natureza.

Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido ...enxergando... uma pedra de moenda, um pilão,... uma caneca amassada, e uma moringa... (NASSAR, 1989, p. 62)

O capítulo onze inicia com André dizendo a Pedro que, na ocasião de sua fuga, a mãe já pressentia a sua partida. Depois dessa fala o narrador passa a ativar um tempo e um espaço uterino, nove meses em que a relação entre mãe e feto são intensas, tempo de concepção e gestação, do embrião ao nascimento, lugar e proteção e conforto, um espaço e um tempo que se formulam no silêncio, mas que permitem a interação entre mãe e filho.

Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida... (NASSAR, 1989, p.64)

... eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e 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, por isso é que parto, quantas coisas, Pedro, eu não poderia dizer pra mãe...(NASSAR, 1989, pp.64/65)

... claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido, eu pensei em largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo... (NASSAR, 1989, p.65)

...achei melhor me guardar trancado diante dela, como alguém que não tivesse nada, e na verdade eu não tinha nada pra dizer; e ela queria dizer alguma coisa, e eu pensei a mãe tem alguma coisa pra dizer que vou talvez escutar, alguma coisa pra dizer que deve quem sabe ser guardada

com cuidado, mas tudo o que pude ouvir foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto...não era impossível eu dizer pra ela vamos aparar, mãe, com nossas mãos terníssimas, os laivos de sangue das nossas pedras, vamos pôr grito neste rito... (NASSAR, 1989, p.66)

Tais cenas trazem um diálogo silencioso entre André e a mãe, uma interlocução que acontece, muitas vezes, no olhar, seguida de uma atitude silenciosa ou de um ambiente sem palavras. A intenção de fala de André é modalizada no desejo do dizer e, quando da impossibilidade desse dizer, o narrador faz surgir o ventre materno. O recuperar do refúgio do útero traz representações significativas, quanto à definição simbólica de ventre, por refletir

uma necessidade de ternura e de proteção ou por ...significar uma atividade regressiva, um retorno ao útero, uma maturação espiritual travada, diante de graves obstáculos afetivos. (CHEVALIER, 2006, p.937)

Tudo isso faz sentido no momento da partida, seja pelo recorrer a um momento de afetividade, seja pelo rompimento do “cordão umbilical” que põe a caminho do amadurecimento.

O capítulo doze rompe a sequência de desativações e reativações observadas até aqui. Apesar de manter a característica de um capítulo mais curto de linguagem poética, não há nele a desativação da problemática familiar pela reativação da natureza ou de elementos que possam ser associados a ela. André, sempre no tempo da memória, assinalado pelo uso do termo *vozes difusas perdidas...*, firma a espacialidade na família e deixa transparecer uma rotina regrada e metódica.

A leitura dessa parte do livro designa a família como espaço, porque é em torno dessa constituição que o narrador dispõe a rotina, mesmo que, ao

longo do capítulo, outros espaços, mais concretos, sejam mencionados, como fazenda e mesa.

...e é enxergando os utensílios, e mais os vestuários da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso... (NASSAR, 1989, p.75)

...vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência... (NASSAR, 1989, p.75)

... e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesões, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluímos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado de justiça. (NASSAR, 1989, p.76)

No último trecho, André reativa a fazenda, recuperando a perspectiva do privado, das suas questões individuais quanto à disciplina rigorosa que a família vivia, o que leva a perceber que os membros da família têm a obrigação de se modalizarem no dever. A descrição do fazer o pão e reparti-lo como um ritual austero conduz aos deveres e às obrigações. Por se tratar de uma família cristã, o pão, aqui, tem um significado importante, como alimento, porque, segundo a liturgia, ele é sagrado, essencial para o espírito. Nessa configuração, o corpo e o espírito estão modalizados no dever e a mesa volta a ser o principal espaço de ritos e aprendizado.

O capítulo 13, apesar de sua singularidade, continua o assunto do capítulo anterior, a austeridade paterna. André se vale da transcrição integral da parábola do faminto, uma brochura lida pelo pai à mesa, o que justifica o inusitado do capítulo: as palavras não são de André. O narrador “organiza” a

fala, já que o texto passa a ter uma pontuação formalizada, os períodos têm ponto final e a linguagem não é mais do devaneio nem do fluxo de pensamento. Tem-se aqui uma fala com um preceito moral manifesto. O pai, ao pronunciar a parábola do faminto, tinha a intenção de mostrar um exemplo de paciência e respeito à autoridade.

Ó meu senhor e amo, peço-te uma esmola em nome de Deus, pois estou tão necessitado a ponto de cair de fome. (NASSAR, 1989, p.78)

O faminto ficou sem saber o que pensar da encenação que seus olhos viam e, como o ancião insistisse, ele deu dois passos e fez também de conta que lavava as mãos. (NASSAR, 1989, p.79)

O faminto, dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos... (NASSAR, 1989, p.76)

O faminto, que à força de mastigar em falso tinha a boca e a língua e os maxilares cansados, ao passo que o estômago lhe gritava cada vez mais alto, respondeu à insistência continuada do ancião: "Estou satisfeito, senhor, não quero mais nada!" ... (NASSAR, 1989, p.82)

O capítulo se encerra com André questionando junto a Pedro a conduta do pai, que suprimiu da história a violência do faminto contra o ancião. Não há nos sermões paternos uma reflexão sobre a "perversão" do procedimento do ancião, que tem diante de si um homem faminto, mas é incapaz de lhe oferecer comida, sem o fazer passar por uma provação.

... o faminto – com a força surpreendente descomunal da sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas... (NASSAR, 1989, p.85)

Depois de dois capítulos seguidos em que o narrador expõe as questões relativas à rigidez da conduta familiar, o capítulo 14 volta aos delírios de sua

existência. Nesse instante, a narrativa fica mais difusa. A natureza é reativada em alguns elementos, mas é o corpo que André evidencia como espacialidade e não há como determinar um tempo cronológico, são as vivências existenciais que traduzem alguma experiência temporal.

A negação do capítulo anterior fica revigorada, quando André recupera fragmentos de sua ancestralidade e “decreta” o direito à impaciência.

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto... (NASSAR, 1989, p.86)

...já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha igreja particular...que frequentarei de pés descalços e corpo nudo... (NASSAR, 1989, p.87)

... quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos! (NASSAR, 1989, p.88)

Como nos capítulos 12 e 13, ao trazer sucessivamente a consideração sobre o rigor do ambiente familiar, André rompe com o esquema de ativação e desativação em que os capítulos pares suscitavam a natureza, enquanto os ímpares, a problemática familiar. Nos capítulos 14 e 15 o narrador quebra a formalidade, ao exprimir o contraditório quanto ao que pregava o pai em seus sermões. André dedica o capítulo quinze, bem mais curto que os outros, ao avô, que representa de alguma forma a negação do pai, reativando a natureza como espaço para o “registro”.

Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza... o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai... respondia sempre com um arrote tousco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai... (NASSAR, 1989, p.89)

O capítulo 16 recupera os capítulos anteriores, quanto à organização dos assuntos, com reativação da natureza como espaço do refúgio e do prazer. A linguagem mais uma vez é poética e entrecortada e a temática é existencialista, num misto de contentamento e dor. A casa velha aparece nesse capítulo como espaço e concretização do tempo que carrega na sua edificação.

... me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela meu refúgio, o esconderijo lúdico de minha insônia e suas dores... (NASSAR, 1989, p.91)

... ia revivendo os suspiros esquálidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranquila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas... (NASSAR, 1989, p.91)

Do capítulo 17 ao 21, quando termina a primeira parte: *A Partida*, André, sempre no tempo da memória na fazenda, agora espaço de prazer, não de dever, descreve para Pedro a sua relação com Ana numa dinâmica que a diviniza, diferente do capítulo cinco em que há a profanização da irmã, quando da dança e do serpentear. Assim, Ana é comparada à pomba representada nas asas, no branco, no alado, que se transmuta em pureza, simplicidade, esperança, ingenuidade, amor e harmonia próprios do divino. Não por acaso o Espírito Santo é representado pela pomba.

21E aconteceu que, como todo o povo sendo batizado também Jesus, orando ele, o céu abriu;
22 E o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como uma pomba; e ouviu-se uma voz do céu, que dizia: tu és o filho amado, em ti me tenho comprazido. (Bíblia Sagrada, 2005, p.83)

A irmã, que no capítulo 16 remete às pombas caçadas por André na infância, assume a condição de passiva, atraída pelo irmão para a casa velha, como animal indefeso e dependente. Ao contrário da dançarina cigana, não seduz, antes, se permite seduzir.

... ela estava longe de casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância... (NASSAR, 1989, p.95)

...ela estava lá, branco branco o rosto branco e eu podia sentir toda dubiedade, o tumulto e suas dores, e pude pensar cheio de fé eu não me engano este incêndio, nesta paixão, neste delírio... ela estava agora diante de mim, de pé ali na entrada, branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes... (NASSAR, 1989, p. 96s)

... fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte... (NASSAR, 1989, p.96)

No momento do incesto, depois que Ana é atraída para a casa velha, mantêm-se os contrastes entre os que se contracenam, André permanece agente, aquele que chama para o seu domínio a situação e conduz a relação entre os irmãos, enquanto Ana se deixa levar pelos artifícios armados pelo irmão para apanhá-la como presa. No entanto, no capítulo 18, o jogo de posições se passa no acaloramento e no esfriamento.

... ela estava lá deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto, e eu me perguntava agora como montei minha força no galope daquele risco... e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que

eu apertava na mão... (NASSAR, 1989, p.101s)

... me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentavam revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha... (NASSAR, 1989, p.102)

O narrador alveja de tal forma o entorno e a própria moça, quando do uso excessivo do branco, da morte, do repouso e da quietude, que a paisagem que se constitui para o leitor é gélida e entorpecida. Ana se encontra inerte num torpor que dá a impressão de inconsciência, total passividade.

Em oposição, André é a mais ardente ação. A combinação das palavras galope, queimando, flecha, veneno, ponta, decisão e feroz, revela virilidade, um vigor que tem representações fálicas pelo designação simbólica dos “objetos”, mas também pelo momento propriamente dito, uma vez que é nesse instante que o apetite sexual de André se concretiza para além do desejo, ou seja, a paixão dos irmãos se efetiva no ato sexual.

Nesse capítulo já começam a aparecer marcas do divino na pessoa de Ana, quando o narrador ora a Deus para que a paixão entre os irmãos seja possível e, em seguida, faz alusão à Ana. Os dêiticos que se relacionam à irmã são grafados em letras maiúsculas semelhantes à grafia empregada quando a referência é feita a Deus (o divino), o que reforça a natureza divina que André infunde em Ana.

... meu Deus, eu pedia,... e concede viver esta paixão singular... limperei Tuas unhas escuras nas minhas unhas colherei, uma a uma, as libélulas que desovam no Teu púbis, lavarei Teus pés em água azul recendendo a alfazema, e, com meus olhos afetivos, sem tardar, irei remendando a carne aberta no meio dos Teus dedos; Te insuflarei ainda o ar quente dos meus pulmões e, quando o vaso mais delgado vier correr, Tu verás então Tua pele rota e chupada encher-se de açúcar... (NASSAR, 1989, p.103)

Já nos capítulos 19 e 20 o amor se manifesta como paixão, pela necessidade de existir na presença do outro e pelo outro, pois amamos *aqueles com quem é agradável passar nossa vida ou o dia...* (ARISTÓTELES, 2003, p. 25). A divindade de Ana se realiza no amor, na dependência existencial de André. Ela é quem dá a vida a ele, André existe, porque Ana é seu sopro, mas também sua enfermidade, ou seja, ela é quem o faz pulsar, viver em todos os sentidos, daí seu caráter divino e amoroso. *...era Ana a 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.107). Mais uma vez André se mobiliza no querer, no desejo de estar em conjunção com Ana.

Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo... (NASSAR, 1989, p.128)

Essa indispensabilidade do outro se confirma, quando da sua divinização. O trecho *Deus existe em Teu nome* (NASSAR, 1989, p.106) aponta que Ana é tratada com a mesma distinção que o divino. Duas marcas no texto ressaltam o caráter divinizado da personagem: uma, de ordem semântica, Ana, que significa Deus que chama à existência, outra, de ordem simbólica, uso da letra inicial maiúscula na representação de Deus e de Ana no pronome Teu.

Além do amor divinizado, ocorre no capítulo 20 o afeto, que, para André, se realiza na mãe, afeto constante que atribui a essa mulher um papel "antissocial": de subversão, quando imprime nos filhos uma herança sensível e afetiva, num ambiente em que só é permitida a austeridade e o trabalho como possibilidade de vida.

“...te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: 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. 134s)

O capítulo 21 encerra a primeira parte do livro num tempo que mescla memória e presente e os espaços da casa e da pensão, movimento constante no intercalar dos capítulos, devido ao fato de que André, apesar de trazer seus dramas existenciais (fluxo de pensamento), falar diretamente com Pedro, o que os coloca no quarto de pensão, espaço ativado no primeiro capítulo com a chegada do irmão mais velho.

Prosternado à porta da capela, meu dorso curvo, o rosto colado na terra... pela primeira vez eu me senti sozinho neste mundo; ah! Pedro, meu querido irmão... (NASSAR, 1989, p.141)

...e existe sempre nas janelas mais altas de abertura debruçada para brumas rarefeitas e espectros incolores, ali onde instalo meus filamentos e minhas antenas, meus radares e minhas dores... (NASSAR, 1989, p.142)

André, em devaneios, numa linguagem poética e introspectiva, reativa as dessemelhanças entre público, lugar da liberdade, representado pelo quarto de pensão (cidade), e privado, lugar da severidade, localizado na fazenda. A isotopia, iniciada no primeiro capítulo pela polaridade do espaço - campo vs cidade, e do sujeito – dever vs querer, confirma-se no fechamento da *Partida*, uma vez que os dois mundos são explorados concomitantemente pelo narrador.

...e partir, deixando as terras da fazenda para trás; eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade. (NASSAR, 1989, p.142)

Na primeira parte do livro, *A Partida*, a distinção dos espaços é força motriz para chegar às paixões, a espacialidade ajuda a configurar o *ethos* das personagens, bem como a dualidade selvagem vs civilizado, pois é no embate

da espacialidade que André ambienta suas ações na natureza e reconhece a casa, afirma Bachelard (1993):

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é alma. É primeiro mundo do ser humano. (p.27)

A casa da fazenda (lugar físico), para André, nega a poética de Bachelard, porque o narrador não se reconhece nesse espaço, repudia a continuidade do dever. Isso o torna disperso, alheio aos princípios que regem a casa. Para André, não é *corpo* e é *alma*. Alma, representação das paixões, que orientam as ações do corpo. Não é na casa (civilizatória) que ele vive a experiência poética, mas no contato com a natureza (selvagem).

O *Retorno* não ocorre na memória, mas em um presente, num espaço único: o da fazenda. Essa configuração de tempo e espaço provoca ao longo dos nove últimos capítulos um embate mais intenso entre os sujeitos do dever e do querer, razão vs paixão. A começar pela epígrafe: *Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,...*(Alcorão – Surata IV, 23) É com essas mulheres, mãe e irmã, que André deseja estar em conjunção. Assim, a proibitiva da epígrafe já principia as tensões que serão relatadas pelo narrador nos próximos capítulos.

André marca seu retorno, no capítulo 22, com a reprodução literal de um dos sermões do pai lido à mesa, reativando a temática da família e a necessidade do convívio familiar, uma vez que o sermão prega o abandono das individualidades em reconhecimento a uma *unidade maior*. Tem-se mais uma vez a modalização do dever contrapondo-se ao querer individual.

...humildade, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só

através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os seus próprios problemas... (NASSAR, 1989, p.146)

No capítulo 23, André efetiva o retorno à fazenda. Num primeiro momento, a descrição das atitudes de cada membro da família aponta que os homens, pai e Pedro, quando da volta de André, permanecem modalizados no dever, guiados pelo racional, não há excitação nos seus atos: *Pedro cumprira sua missão*, conduzindo o irmão de volta à casa e o pai, *chefe da família*, o recepciona severamente. Em contrapartida, as mulheres estão modalizadas no querer, apaixonadas, pois as irmãs fazem-lhe festa, acariciam-no, riem e choram, enquanto a mãe traz nas feições o sofrimento da saudade de André.

...os dois permanecemos trancados durante toda a viagem que realizamos juntos, e na qual, feito menino me deixei conduzir por ele... (NASSAR, 1989, p.147)

... aquele surto de emoções parecia ser contido pela palavra severa do chefe da família;... senti num momento suas mãos benignas sobre minha cabeça, correndo meus cabelos até a nuca, descendo vagarosamente pelos ombros, e logo seus braços poderosos me apertaram o peito contra o seu peito, ...ele disse úmido e solene:... (NASSAR, 1989, p.149)

...minhas irmãs irromperam ruidosamente pela porta, se atirando ao meu encontro, se pendurando no meu pescoço, fazendo festa nos meus cabelos... e riam, e choravam... (NASSAR, 1989, p.150)

Na entrada da copa, parei:...a refeição que me esperava; ao lado da cabeceira, de pé, o corpo grosso sem se mexer, estava a mãe, apertando contra os olhos um lenço desdobrado que abaixou ao pressentir a minha presença; foi só então que eu pude ver, apesar da luz que brilhava nos seus olhos, quanto estrago eu tinha feito naquele rosto. (NASSAR, 1989, p.153)

No capítulo 24, André continua situando os membros da família, mas de maneira mais simbólica. O excesso de afeto materno, reativo nesse capítulo, vem repleto de culpabilidade. A fala de André agrega à figura materna as "tragédias" do destino da família.

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira, à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes, já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se dizer que a distribuição dos lugares à mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 154)

A mãe, André, Ana e Lula carregam o estigma de "gauche", que, na simbologia ocidental e cristã, tem significações nefastas: a esquerda está para o inferno, para os maus agouros, põe em risco a trajetória reta das tradições, ameaça a ordem divina e traz a marca do diabólico. Não, por acaso,

as missas negras comportam o sinal-da-cruz feito com a mão esquerda, e o Diabo marca no olho esquerdo com a ponta de um dos seus chifres os meninos que lhe serão consagrados. (CHEVALIER, 2006, p.342)

Essa carga negativa do esquerdo na tradição cristã é tão evidenciada que, no Credo, é o lado direito representação do poder e da manutenção de uma hierarquia sagrada: *Jesus Cristo foi crucificado, morto e sepultado, desceu a mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus, está sentado à direita de Deus Pai, todo poderoso, de onde há de vir a julgar os vivos e os mortos...* Já o esquerdo, em Mateus 26:31-41, é relacionado ao mal, aos excluídos que serão condenados ao inferno e o direito vem mais uma vez revestido de bondade, retidão, virtudes reservadas aos que estão à direita, garantia do céu.

O fim do sermão profético: A vida eterna e o castigo eterno

31 E quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então, se assentará no trono da sua glória;

32 E todas as nações serão reunidas diante dele, e apartará uns outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas

33 E porá as ovelhas à sua direita, mas os bodes à esquerda.

34 Então, dirá o Rei aos que estiverem à sua direita: Vinde, benditos de meu Pai, possuí por herança o reino que vos está preparado desde a fundação do mundo;

...

41 Então, dirá também aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos.

... (Bíblia Sagrada, 2005, pp.41-42) (*grifos nossos*)

André faz uso dessa simbologia, quando de sua descrição dos lugares ocupados à mesa. A cena vem impregnada da oposição direita /esquerda. Ao visualizar os papéis dos membros da família, ao narrar a disposição dos pais e dos irmãos na hora das refeições, o narrador reforça a "conduta" de cada personagem. Os que se sentam à direita do pai são os que o sucederam, modalizados no dever, enquanto aqueles que se encontram sentados à esquerda são os responsáveis pela subversão, pelo que é mundano e pelos acontecimentos sinistros, modalizados no querer.

É a mãe o início da negação do *status quo*, assegurado pela figura central paterna e por sua linhagem à direita. Os desajustados e subversivos, na sua incapacidade de dar continuidade ao que o pai prega, põem em risco a ordem "social e cultural". Assim, não é de estranhar que a mãe, mulher, venha reafirmar a tradição cristã que, em seu viés patriarcal, liga o feminino ao esquerdo, ao antagonismo, àquela que pratica feitiçaria e é responsável pelas tentações profanas.

Na Idade Média cristã... o lado esquerdo seria o lado feminino, em oposição ao direito masculino. Sendo fêmea a esquerda é igualmente noturna e satânica... (CHEVALIER, 2006, p. 341)

Em suma, a mulher, mãe, tem uma aura santificada aos moldes da Virgem-mãe com semblante terno, energia luminosa e casta, a encarnação do ideal feminino, nas tradições patriarcais. Suas ações são subservientes, quando diante dos que representam a ordem, mas é também aquela que nas entrelinhas, de forma subliminar, transgride o estabelecido, inaugura uma desordem ou uma nova ordem. No entanto, os dois *ethos* são constituídos pelo amor, porque amamos

os que louvam as qualidades que possuímos e, entre essas, aquelas que sobretudo receamos não ter... E os que não censuram nossos erros,... E os que não guardam rancor, nem ressentimento com os agravos, mas, ao contrário, são facilmente reconciliáveis... (ARISTÓTELES, 2000, p.25).

O amor por Ana também pode ser reafirmado pela semelhança de papéis e atitudes na família, pois *amamos os que nos assemelham e têm as mesmas ocupações que nós...* (ARISTÓTELES, 2000, p.27). Para André, Ana, como ele, é um corpo estranho no seio familiar, uma transgressão: *essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa trazia a peste no corpo...* (NASSAR, 2006, p.29). Como ele, é herdeira da condição "sinistra", esquerda, materna, uma ameaça à organização instituída.

O capítulo 25 traz um diálogo entre André e o pai, sem citar as falas, o que significa dizer que não há a interpretação dos fatos pelo narrador. A conversa gira em torno da volta de André e a prodigalidade é ativada, como na parábola *A Volta do Filho Pródigo*. No entanto, a discussão entre o narrador e o pai não tem a mesma cordialidade da parábola, mas *amargura*. Apesar das diferenças, o desfecho das duas interlocuções é semelhante, em ambas há a

satisfação do pai com o retorno do filho e a convicção de que, ao voltar para casa, o filho pródigo “revive”.

São vários os trechos de discordância. O pai exige que André seja claro nas suas colocações e pare de ordenar as palavras de maneira a confundir o diálogo. André se recusa a ser claro para evitar maiores desarranjos.

Por ser o pai uma figura prometéica, à medida que ajusta seus princípios no trabalho, no civilizado e na repressão, sua fala tem o tom imperativo, determinante, que ordena ao filho uma postura de respeito e humildade.

- 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.

...

- Você está perturbado, meu filho.

- Não, pai, eu não estou perturbado

...

Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera ! E que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento...

- Nessa mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de uma vez com essa confusão.

- Se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão.

- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a água, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir...

(NASSAR, 1989, p.156s)

O capítulo termina com a reativação dos papéis de cada membro da família. Nesse momento, o diálogo deixa de existir e a fala da mãe volta a ser citada, bem como as descrições das irmãs e de Pedro. As imagens trazidas por André se enlaçam numa composição de deveres e querereres.

E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino... as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: “meus olhos” “meu coração” “meu cordeiro”... vi que o pai saía para o pátio, grave, como que se todo aquele transbordamento de afeto se passasse à sua revelia... minhas irmãs perdidas numa azáfama animada em torno da mesa tosca... o vulto de Pedro: andava cabisbaixo entre os troncos das árvores, o passo lento, parecia sombrio, taciturno. (NASSAR, 1989, p.169s)

No capítulo 26 há uma extensão do embate entre pai e filho, quando o tema sofrimento passa a ser ativado, num tempo que não o cronológico, mas o do entendimento da condução dos comportamentos individuais. Segundo André, para o pai, a elevação espiritual é diretamente proporcional ao sofrimento e a *resistência* ao sofrer é inesgotável. No entanto, para o narrador, há um limite que ele traduz metaforicamente na analogia às cordas de um alaúde.

Meu pai sempre dizia que o sofrimento melhora o homem, desenvolve o seu espírito e aprimora a sua sensibilidade... ele parecia acreditar que a resistência de um homem era inesgotável... mas eu achava que, se da corda de um alaúde – esticada até o limite – se podia tirar uma nota afinadíssima... ninguém contudo conseguiria extrair nota alguma se a mesma fosse distendida até o rompimento. (NASSAR, 1989, p.169s)

É só no capítulo 27 que André menciona Ana. Aqui há uma desativação das formalidades, uma vez que o narrador se dedica a falar dos dois irmãos, Ana e Lula, com os quais se identifica. Dos familiares eles eram os únicos com quem André ainda não tinha falado, porque, ao contrário do resto da família que o esperava nos cômodos mais sociais da fazenda, Ana e Lula se

recolheram a uma espacialidade mais isolada e de significado introspectivo. Ana se encontrava na capela, enquanto Lula se refugiou no quarto.

O capítulo reativa a imagem de Ana, mas o encontro entre os irmãos só ocorrerá no penúltimo capítulo. As circunstâncias suscitadas pelo narrador são do reencontro com Lula, pois, apenas no início do capítulo, André faz referência à irmã. Como no capítulo 25, aqui tem-se um diálogo direto e impetuoso. Como o pai, Lula entra em embate com André sobre as questões de comportamento, só que dessa vez a cobrança é de outra ordem, não mais modalizada pelo dever e sim pelo querer. Dessa forma, o ambiente da discussão deixa de ser o lugar do coletivo dentro da fazenda, a mesa das refeições, e passa a ser o espaço da individualidade, o quarto dos irmãos.

Não tinha ainda visto Ana quando me recolhi (era fácil compreender que ela tivesse se refugiado na capela ao saber do meu retorno), e nem meu irmão caçula... . (NASSAR, 1989, p.173)

Ao entrar no quarto não me surpreendi vendo Lula na cama,...

- Acabo de voltar para casa
- E daí?
- Eu pensei que isso te deixasse contente.
- Contento por quê?
- ...
- Vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa, mas isso eu só estou contando pra você.
- Fale baixo
 - Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço...
- Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia, era só na tua aventura que eu pensava...

...era talvez a minha aprovação que ele queria quando terminasse de descrever seu projeto de aventuras, e enquanto eu escutava aquelas fantasias todas – infladas as distâncias inúteis - ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”, mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no eu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha textura de um lírio; o meu gesto imponderável

perdia aos poucos o comando naquele repouso quente...como uns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!

- O que você está fazendo, André?

- ...

- O que você está fazendo André?

Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina... a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela. (NASSAR, 1989, p.173ss)

Tais trechos mostram a projeção de André sobre o irmão mais novo, pois o argumento de Lula de quem quer fugir deriva de um ato argumentativo de André, de quem fugiu. Lula relata seus sonhos inspirados nas aventuras que imaginou ter vivido André na sua partida.

A descrição feita pelo narrador, em que ele passa a mão no corpo do irmão, assemelha-se com a ambientação feita no capítulo cinco quanto aos jogos de mãos, entre André e a mãe, embaixo dos lençóis. Há também uma comparação dos olhos de Ana e de Lula, o que encaminha para sentimentos análogos entre André e os dois irmãos. Assim, a condução selvagem e afetuosa de André se manifesta de forma sedutora, no toque.

Antes de iniciar o capítulo 29, André, em um breve capítulo, lembra os sermões do pai, o que parece a última advertência para a tragédia que se aproxima. Assim, o narrador reativa a terra, a mesa, a família, o trabalho, o amor e o tempo, na visão do pai, já que, para André, esses elementos têm substâncias distintas e se encontram, muitas vezes, em oposição.

A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo. . (NASSAR, 1989, p.181)

No capítulo 29, momento da festa em comemoração à chegada de André, os dois irmãos se encontram no instante da dança. Ana, ardente, repete

os passos do capítulo cinco. Mas, apesar das similitudes das palavras de André, as circunstâncias que levam Ana a uma dança sensual e tentadora são distintas e provocam significativas diferenças nos movimentos executados por ela. O ritmo, os adornos, a expressão da moça, quando da primeira dança, antes da partida de André e do incesto, são mais harmoniosos e menos frenéticos e, mesmo que ambas imprimam nela a atividade, é fundamental para a leitura perceber essas diferenças, já que o segundo momento encaminha o enredo para uma fatalidade. Aqui, tem-se um espaço da fazenda transformado com a partida e a volta de André e um tempo que deixou de ser apenas fraternal, para se tornar o tempo da sexualidade. O cenário da festa é modificado.

...Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela sustentava um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor de fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo ali no centro, sua petulante decadência... dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana... acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestivas, e magnetizando a todos... (NASSAR, 1989, p.186s)

... eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, que ela dançava, e só para mim, que ela dançava... e eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio, eu deixei que o vento que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e nessa postura aparentemente descontraída fiquei imaginando ao longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, ... e os meus olhos não se continham, eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas o espesso húmus, e minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida... (NASSAR, 1989, p.189)

Mais uma vez a dança de Ana vem aquecer a volúpia dos irmãos e, nessa segunda cena, a moça está mais quente, exercendo uma atração que se aproxima do vulgar e do vil. Ela aparece enfeitada com motivos que figuram no universo estereotipado das prostitutas e deixa claro, sem nenhuma espécie de subjetividade, que a sua dança, nesse espaço de sentido, é sexual e que ali está para atrair o irmão para os prazeres da carne. Já André, como no capítulo cinco, mantém uma postura de observador.

A sedução da irmã é exercida com tal ímpeto que o narrador entende suas intenções, bem como o faz Pedro, irmão mais velho e conhecedor da relação incestuosa de Ana e André. Como Pedro se encontra impotente diante da situação em que se vê envolvido, é impulsionado a revelar ao pai os enlaces amorosos dos irmãos.

...e eu nessa senda oculta mal percebi de início o que se passava, notei confusamente Pedro, sempre taciturno até ali, buscando agora por todos os lados com os olhos alucinados, descrevendo passos cegos entre o povo imantado daquele mercado – a flauta desvairada freneticamente, a serpente desvairada no próprio ventre, e eu de pé vi meu irmão mais treloucado 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, pp.189s)

Assim, a narrativa da dança vem intumescida de um desvario e uma exaltação tão latejantes que a sua consequência só poderia ser um desarranjo, um caos de atitudes e paixões, decretando a morte de Ana pela incitação colérica do pai. Em última análise, ao provocar o irmão, Ana age contra e, portanto, com desdém em relação aos princípios ditados pelo pai.

O drama que enreda os dois irmãos nesse incessante vaivém de tensões e calma encaminha as personagens a um exercício devassador, em que são colocados em xeque alguns tabus, bem como despertadas paixões, o que gera um desalinho ou um novo alinhamento nas relações, colocando em exposição o que vinha sendo vedado. A essência das personagens passa a influenciar os seus comportamentos, transformando de maneira irrefragável a existência de cada uma delas na trama. E o pai, para fazer valer as suas leis, deixa-se tomar pela mais contundente das paixões e inconscientemente assassina a filha, num tempo imediato e de impulso em que a reação se dá concomitantemente à ação.

Seguem ao ato paterno gritos que variam sua significação: o primeiro *pai* é selvagem, um *uivo cavernoso*; o segundo *pai* é a voz do feminina, são as filhas que gritam; o terceiro *pai* é um *balido* das ovelhas que simboliza brandura; o quarto *pai* é o da família, que perde o alicerce; o quinto *pai* é o de Pedro, herdeiro; o sexto é o de Lula, discípulo da subversão, o sétimo *pai* é novamente o da família, que clama pela união e o oitavo, a voz direta da mãe que em ladainha grita desfigurada *Ihohána, Ihohána, Ihohána*.

... encolerizam-se, quando experimentam desgosto, pois que o desgosto sente desejo de algo; se, então, alguém se opõe a qualquer desejo... Com os que lhes fazem oposição, se são inferiores, pois todas as pessoas dessa espécie dão a impressão de que os desprezam, umas como a inferiores, outras como a beneficiados por

inferiores. E com aqueles que não gozam de nenhuma consideração, se manifestam algum desdém, maior cólera provocam, pois se admite que a cólera por desdém se volta contra os que não têm direito de desdenhar, ora aos inferiores não lhes assiste tal direito desdenhar; ora, aos inferiores não lhes assiste tal direito. (ARISTÓTELES, 2000, p.11s)

... 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. (NASSAR, 1989, p.190s)

Pai!

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

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

Pai!

Eram balidos estrangulados

Pai! Pai!

Onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?

Pai!

e de Pedro, prosternado na terra

Pai!

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

Pai! Pai!

Onde a

união da família?

Pai!

e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito

Iohána! Iohána! Iohána!

(NASSAR, 1989, p.191s)

O livro se encerra no capítulo 30 em que o narrador recorre à memória do pai, cujas palavras contraditoriamente (ao que se traçou até aqui) reportam à postura amena de um pensador diante das forças da natureza e das transformações do tempo, sem questionar os instintos que o norteiam.

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão,... apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em sua transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.”) (NASSAR, 1989, p.193)

4.1 O mito: Édipo e Bacantes

É preciso começar do começo, e o começo é quase sempre a Grécia (ROUANET, 1987, p. 437)

A trama nassariana engendra personagens que têm fortes relações com o começo grego, porque estão circundadas de paixões ou porque, interpenetradas por mitos, são provedoras de uma vigorosa expressão simbólica e imaginativa. No curso da discussão, o maior desafio é perceber algumas dimensões da realidade romanesca, no que se refere ao feminino e tomar como fio condutor dois mitos, seus desdobramentos e tragédias.

Essa leitura é desafiadora, por se tratar de observar a constituição do *ethos* das mulheres do romance numa perspectiva mitológica, ou seja, o mito servindo de olhar para reconstrução do ser feminino. Além disso, trazer os

mitos à discussão é permitir ao texto a liberdade de devaneios próprios da natureza mitológica.

Não se trata de comparar mitos e personagens, mas de perceber como eles se acolhem mutuamente, de que maneira suas vontades e forças vitais se entrecruzam como histórias, como se manifestam, como são exaltados, louvados, à medida que recriam o humano.

A leitura busca as vozes de mitos que ecoam nessas mulheres ou nas relações entre elas e o narrador, delineando os enlaces tanto mitológicos, quanto literários. É essencial contar as histórias de Édipo e Dionísio para contrapor e apreender a força do destino. Por se cruzarem reciprocamente as origens e as histórias dos dois mitos, optou-se por relatá-las cronológica e sequencialmente.

Sêmele, filha de Cadmo, rei de Tebas, tem relações com Zeus, engravida, mas falece no sexto mês de gestação; então, Zeus faz um corte na própria coxa e a transforma no útero que abriga Dionísio até seu nascimento. *Assim, Dionísio será duplamente filho de Zeus, será o “nascido – duas – vezes”.* (VERNANT, 2000, p. 150)

Dionísio tem que escapar do ciúmes de Hera. Para resguardá-lo da ira da deusa, Zeus o entrega aos cuidados de ninfas. Quando rapaz, o deus passa por uma série de desventuras e some da Grécia para errar pela Ásia, onde percorre inúmeros lugares angariando fiéis, em especial, mulheres.

Mais tarde, o deus volta à Grécia e Tebas, terra em que nasceu, governada por seu primo Penteu, filho de Ágave, irmã de Sêmele. Dionísio chega a Tebas disfarçado de sacerdote do deus, vestido com roupas femininas e características orientais, trazendo consigo um coro de mulheres, as lídias (bacantes),

...mulheres do Oriente – o Oriente como tipo físico, como modo de ser. Nas ruas de Tebas, elas fazem o maior escarcéu, sentam-se, comem e dormem ao relento. (VERNANT, 2000, p. 152)

Esse cenário perturba Penteu e a ordem ali existente. Dionísio enlouquece todas as mulheres tebanas, em especial, Ágave, e as irmãs de sua mãe, que afirmavam que Sêleme jamais tivera relações com Zeus, por isso, a paternidade de Dionísio não era divina. As mulheres, enlouquecidas com os delírios dionisiacos, deixam seus afazeres domésticos, largam seus filhos e vão para as montanhas.

Penteu é informado. Seu ódio é duplo. Para começar, ele se volta contra os fiéis do deus, as devotas seguidoras do deus, tidas como responsáveis pela desordem feminina que se espalhou pela cidade. (VERNANT, 2000, p. 154)

Manda prender as bacantes, mas com sua magia Dionísio as liberta e “ei-las de novo dançando, cantando nas ruas, batendo seus crótalos, fazendo barulho. (VERNANT, 2000, p. 154)

Os soldados de Penteu se espalham pelos campos para observar as mulheres e se sobressaltam com a tranquilidade, felicidade e complacência que gravitam entre e em torno delas. A natureza, florestas e animais interagem com suavidade e harmonia. Com a presença dos soldados toda essa delicadeza se transforma em fúria e agressividade, elas os espancam, matam, num genocídio geral. *Vitória da suavidade contra a violência, das mulheres contra os homens, do campo selvagem contra a ordem cívica.* (VERNANT, 2000, p. 155)

Dionísio e Penteu são colocados frente a frente e aos poucos, de pergunta em pergunta, Penteu se mostra curioso em conhecer o deus errante.

Penteu interroga: “Quem é esse deus? Como o conheces? Tu o viste? De noite, sonhando?”. “Não, não, eu o vi bem acordado”, responde o sacerdote. “Eu o vi me vendo. Eu o olhei me olhando.” Penteu fica imaginando o que quer

dizer essa fórmula: “Eu o vi me vendo”. É a idéia do olhar de que há coisas que não podemos conhecer, mas que conhecemos melhor se as vemos. (VERNANT, 2000, p. 156)

E o deus, astuto, desperta no rei de Tebas o desejo de conhecer o *mundo feminino desregrado* (VERNANT, 2000, p. 156). Pautado no exemplo dos soldados mortos, sugere que o rei suba às montanhas transvestido em mulher e as olhe do alto de um pinheiro. Penteu vê chegar sua mãe Ágave e as outras mulheres de Tebas, que não cultuam o deus, mas o negam e,

por não o terem aceitado, por não terem acreditado, elas estão doentes de dionisismo. Diante da incredulidade, o dionisismo se manifesta na forma de doença contagiosa.(VERNANT, 2000, p. 158)

No ímpeto de enxergá-las melhor, o voyeur clandestino faz-se perceber pelas mulheres, que, furiosas, vão até o pinheiro e o fazem vergar. Inúteis são os gritos de Penteu dizendo: *Mãe, sou eu, Penteu, seu filho, vou cair, cuidado*. O rei de Tebas cai e é desmembrado, ainda vivo, num sacrifício ao deus.

A trágica morte de Penteu instaura um tumulto na sucessão ao trono de Tebas, que deveria ser assumido por Lábdaco, após a morte de seu pai Polidoro. No entanto, ele é muito jovem e os

primeiros momentos dessa soberania de Tebas serão instáveis, dilacerados tempos de violência, desordem, usurpação, em que o trono, em vez de passar de pai para filho por uma sucessão...pula de mão em mão devido às lutas e rivalidades... (VERNANT, 2000, p.163)

Quando Lábdaco morre, seu filho Laio assume o trono. Laio se casa com Jocasta e o casamento dos dois é estéril. Diante disso, o rei de Tebas vai para Delfos consultar o oráculo a fim de saber como proceder para ter um herdeiro e uma sucessão reta. Tem como resposta a afirmativa de que, se tivesse um filho, ele o mataria e se casaria com a mãe.

Perturbado, Laio volta a Tebas e mantém relações com Joscata de forma que não tenham filhos. Mas, um dia, diz a lenda, Laio chega bêbado e Jocasta engravida. Tendo mais tarde um filho, encarregam um pastor de levá-lo às montanhas e matá-lo. O pastor entrega o menino a outro pastor que o leva ao rei Pólipo e à rainha Peribéia, que o criam como seu filho legítimo.

Quando jovem, Édipo, durante uma discussão com outro rapaz, tem sua origem questionada. Pergunta ao rei Pólipo se é seu pai legítimo, mas o rei não lhe responde claramente. Édipo resolve procurar o oráculo de Delfos que, ao invés de responder à pergunta sobre a paternidade, prevê que Édipo matará o pai e desposará a mãe. Transtornado, o rapaz esquece sua pergunta inicial e parte de Corinto em direção a Tebas. No caminho cruza com Laio, os dois se desentendem e Édipo acaba matando o rei de Tebas, sem saber que é seu pai.

Mais tarde, quando chega a Tebas, encontra a cidade ameaçada por um terrível monstro, a Esfinge, que se diverte, propondo enigmas aos moços mais belos e, quando eles não respondem à charada, são mortos. O regente, Creonte, irmão de Jocasta, vê em Édipo a possibilidade de salvar Tebas: Se vencer a esfinge, poderá desposar a rainha. Édipo enfrenta o monstro e o vence.

Tebas, entusiasmada, ovaciona seu novo rei. Durante anos, o reinado de Édipo vai bem, o casal real tem quatro filhos. De repente, sem nenhuma explicação, todo esse equilíbrio desanda, Tebas enfrenta uma terrível peste. Creonte manda consultar o oráculo de Delfos sobre a causa da doença. O mensageiro volta de Delfos, dizendo que, segundo o oráculo, o mal findaria, quando fosse vingada a morte de Laio. Édipo se propõe a descobrir o culpado e expulsá-lo de Tebas.

Na busca pelo assassino, Édipo interroga Tirésias, sábio e vidente, que se recusa a responder, porque tem conhecimento do destino de Édipo. Diante da recusa do sábio, o rei procura outros meios para desvendar o assassino de Laio e, ao saber da existência de uma testemunha da morte, passa a procurá-lo: o homem é Tirésias.

Nesse momento, chega de Corinto um mensageiro que traz a notícia da morte do rei e da rainha. Órfão, Édipo está triste, mas aliviado, porque imagina que o oráculo lhe mentiu. E conta a previsão, mas o mensageiro retruca, relatando ao rei toda a história. Jocasta, a rainha, *tem uma intuição sinistra. Se já não tivesse parcialmente adivinhado, agora estava tudo claro...* (VERNANT, 2000, p.173) *Édipo sente que as coisas estão tomando um rumo aterrador...* (VERNANT, 2000, p.174). Assim, corre para ver Jocasta e a encontra enforcada e morta. Com a presilha do vestido da mãe-esposa, o rei fura os olhos.

4.1.1 Os Mitos, em *Lavoura Arcaica*

Lavoura Arcaica, por suas descrições e ambientações, remete às histórias de Édipo e às bacantes. À primeira vista, pode-se relacionar as questões maternas com Édipo e as fraternas com as bacantes, mas, ao lançar um olhar mais ponderado sobre as personagens, particularmente, as femininas, percebe-se que os dois mitos visitam as personagens em toda a sua extensão, ou seja, há bacantes na mãe como há Édipo na irmã. Pela semelhança do incesto nas obras, já seriam prováveis as articulações, mas as questões passam por outros caminhos mais tortuosos e complexos, pela busca da origem, desvios da ordem e manifestar intenso das paixões.

Não se concretizam os desejos incestuosos do protagonista com a mãe, como também não ocorre entre as bacantes e Penteu. Já com a irmã, a união sexual se realiza, assim como em Édipo.

Como Édipo-Rei, Penteu deseja unir-se à sua mãe, o que é simbolizado pelo ato de *voyeurismo* pelo qual pretende surpreender Ágave em seus transportes báquicos e que se evidencia na cena terrível em que Dionísio diz a Penteu que ele será trazido da montanha nos braços da mãe, o que evoca dele o comentário revelador: "Tu queres levar-me às delícias". Em Édipo, a maldição divina

se manifesta pela concretização do incesto; em Penteu, por sua frustração. (ROUANET, 2006, p.437)

Em ambas as tragédias, como em *Lavoura Arcaica*, a consumação ou não do ato incestuoso estabelece um estado de frustração que se manifesta em cólera. A paixão é provocada pelo afastamento ou provável distanciamento do ser desejado.

...quero recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã... (NASSAR, 1989, p.124)

... “Ana, me escute, é só o que te peço” eu retornei com a mesma calma, já disse que tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão... sensibilizar com o bom senso todos os santos... (NASSAR, 1989, p.124)

... “Ana, me escute, já disse uma vez, mas torno a repetir, eu, o filho arredio... querida irmã, que não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz os seus traços ásperos, e nem é por escolha que me escondo, ou que vivo sonhando pesadelos... (NASSAR, 1989, p.124)

As falas de André, apesar da menção à calma, paixão em oposição à cólera, evidenciam seu sentimento de fúria contida. Assim, a calma aparece muito mais como um apaziguamento da paixão colérica do que como uma paixão autônoma. A personagem antevê o afastamento da irmã e entende a necessidade de se fazer calmo, lançando um estratagema para provocar a aproximação.

A cólera é, pois, de maneira muito geral, um sinal de distanciamento, um aumento da diferença..., porque reflete a contrariedade. Paixão fundamental, visto que o passional é o lugar da incompatibilidade. Esperanças não realizadas, acidentes imprevistos e rupturas no curso supostamente normal das coisas suscitam o arrebatamento. Em suma, ficamos irritados com as

rupturas de identidade. (MEYER, in ARISTÓTELES, 2000, pp. XLIII e XLIV)

A evocação dos mitos não poderia estagnar-se nas questões incestuosas. Há nas suas tessituras, como na obra de Raduan, significações que apontam para uma discussão mais profunda sobre as estruturas socialmente organizadas, em especial, o afastamento e ruptura dessas amarras sociais provocados, muitas vezes, pela presença do feminino e sua afetuosidade.

Vernant, descrevendo as bacantes sendo observadas pelos soldados de Penteu, ressalta sua tranquilidade e meiguice, a *vitória da suavidade contra a violência, das mulheres contra os homens, do campo selvagem contra a ordem cívica*. (VERNANT, 2000, p. 155). O mesmo movimento ocorre em *Lavoura Arcaica*, quando a mãe e a irmã de André desestabilizam os padrões impostos pela vontade e ordem paterna. Essa característica de desconstrução do que é endossado pela figura que representa a autoridade ou o autoritarismo é o ponto de maior convergência entre o mito e as personagens. São dionisiacas pelo modo de viver, pela presença latente das paixões, em especial, do amor, violando as conduções pautadas exclusivamente na racionalidade.

... já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto... (NASSAR, 1989, p. 154)

André entende o pai como personificação da lei, uma lei que é posta em xeque pelos carinhos maternos e pela dançarina oriental, “a bacante”, o feminino. A desestruturação é tamanha, que leva aquele que se nega a vivenciar as paixões a sucumbir à mais intempestiva das paixões: a cólera.

...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!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava... (NASSAR, 1989, p. 191)

A sequência dos fatos e os fatos propriamente ditos assemelham-se ao mito. A dança de Ana, na descrição do narrador, a volúpia e a extravagância dos seus gestos, bem como o estado de “loucura” da mãe após a morte da filha, são semelhantes às seguidoras enlouquecidas de Dionísio. Um feminino que precipita um descompasso nas disposições precisas da sociedade, que questiona o modelo rígido dos contextos que o cercam.

... Ana sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho... era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne... (NASSAR, 1989, p. 188)

... e vi a mãe, perdida em seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito... (NASSAR, 1989, p. 188)

... passeiam em trajes espantosos para senhoras dignas, entregam-se a loucuras de todo tipo, às quais os camponeses assistem com pensamentos confusos, admirando-as ao mesmo tempo estarecidos e escandalizados... Ei-las de novo dançando, cantando nas ruas, batendo seus crótalos, fazendo barulho. (VERNANT, 2000, p.153s)

Ao projetar o mito de Édipo na obra literária, no campo simbólico, do complexo, o pai e a mãe figuram lei e desejo e André, Édipo, uma condição de absoluta humanidade.

Se Édipo nos comove, tanto quanto perturba os cidadãos de Atenas, não é, como se acreditava até então, porque ele encarna uma tragédia da fatalidade, opondo a onipotência divina à pobre vontade dos homens; é que o destino de Édipo é, de uma certa forma o nosso, é que carregamos em nós a mesma maldição que o oráculo pronunciou contra ele. (VERNANT, 2002, p.54)

Esse cenário traz um feminino que se realiza na qualidade órfica (Orfeu, o amor incondicional), do amor acima das humanidades, sacro, divino, mas que existe, se clandestino, pois é posto em risco, quando da aproximação de um terceiro ou do rigor do mundo exterior, à medida que o outro impede a continuidade desse amor. Assim, os amantes, no romance, precisam driblar as circunstâncias e as condicionantes que os cercam para gozar a paixão.

... dispensemos nós também o assentimento dos que não alcançam a geometria barroca do destino; não podemos nos permitir a pureza dos espíritos exigentes que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente, de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino... (NASSAR, 1989, p. 134)

Esse trecho lido, na interação com o mito, de maneira linear, pode parecer antiedipiano, mas as circunstâncias, apesar de não serem as mesmas, levam ao cumprimento do destino. André, quando propõe a Ana viver o amor incestuoso, de maneira explícita, consciente, o que não pode ser dito, assume a monstruosidade humana, quando considera violar o culturalmente interdito. Já em Édipo, não é a própria personagem quem diz o que não pode ser dito, é aquele que conta a história, Sófocles ou, dada a tradição oral da cultura antiga

grega, todos os que contam a história. Em outras palavras, cada um de nós que ousa contar a história revela os desejos oprimidos escondidos da consciência e, conseqüentemente, se revela, quando especula sobre o triste destino de Édipo.

4.1.2 O Retorno

A “insubordinação” gera o que há de mais heróico e de mais monstruoso, porque, ao dar existência a novos percursos e outras ordens, os mitos e as personagens podem encaminhar suas ações a resultados de virtuosidade ou deturpação humana.

Os mitos Dionísio e Édipo e as personagens de *Lavoura Arcaica* estão ligados à origem e à ordem. Toda vez que buscam, questionam ou desconhecem sua origem, cada um a seu modo, constantemente envolvidos no amor e na cólera, provocam uma série de situações caóticas, para depois estabelecer uma nova ordem.

Dionísio retorna a Tebas para reivindicar a sua origem, mas a ordem imposta pelas irmãs de Sêmele e Penteu não permite o seu reconhecimento nem divino nem tebano. Essa incapacidade dos tebanos de aceitar o outro, o diferente, o novo, faz com que o deus errante, o *deus de lugar nenhum e de todos os lugares* (VERNANT, 2002, p.144) passe a impor uma nova ordem, de natureza mais selvagem.

Para além dos fatos, Dionísio representa a alteridade, o outro. Qualidade presente no amor, pois *amar ... significa valorizar o outro por sua alteridade, desejar reforçá-la nele, proteger essa alteridade...* (BAUMAN, 2008, p. 208)

A volta de Dionísio para casa, em Tebas, esbarrou com a incompreensão e provocou um drama durante todo o tempo em que a cidade foi incapaz de estabelecer o vínculo entre as pessoas da terra e o estrangeiro... entre, por um lado, sua vontade

de ser a mesma, de continuar idêntica a si mesma, de se negar a mudar, e, por outro lado, o estrangeiro, o diferente, o outro. Enquanto não há possibilidade de combinar esses contrários, produz-se uma coisa aterradora... (VERNANT, 2002, p.160)

Em contrapartida, Édipo vive uma eterna fuga do destino e das distorções que provoca, caso seja cumprido, mas encontra o destino e o realiza, reivindicando sua origem, quando do retorno a Tebas. Mesmo que deseje uma continuidade social, a manutenção do *status* (VERNANT, 2000, P.176), a negação do que prevê o oráculo, Édipo, ao chegar em “casa”, cria uma nova ordenação.

Portanto, Édipo tem uma condução desequilibrada. Ao realizar o percurso que o leva ao palácio onde nasceu, Édipo misturou três etapas da existência humana. Transtornou o curso regular das estações, confundindo a primavera da tenra idade com o verão do adulto e o inverno do idoso. Ao mesmo tempo que matava o pai, a ele se identificava, tomando o seu lugar no trono e no leito de sua mãe. Gerando filhos na própria mãe, semeando o campo que o dera à luz, como diziam os gregos, ele se identificava não só com o pai, mas com os próprios filhos, que são simultaneamente filhos e irmãos. Esse monstro de quem falava a esfinge e que ao mesmo tempo tem dois, três e quatro pés é Édipo. (VERNANT, 2000, P.176)

O retorno, em *Lavoura Arcaica*, também é sugestivo e abala, perturba o que parece sob controle. A fuga e o retorno de André desestabilizam os laços familiares. Ao fugir de casa, a personagem cria um conjunto de desconfortos, principalmente para o feminino, mãe e irmãs.

Você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo de tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família. É duro eu te dizer, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos... (NASSAR, 1989, p. 23)

... mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo seu paradeiro... nossas irmãs em casa, perdidas com os afazeres na cozinha e os bordados na varanda,... não importa

onde estivessem não seriam mais as mesmas nesse dia, enchendo como sempre a casa de alegria, elas haveriam de estar no abandono e desconforto que sentiam; era preciso que você estivesse lá, André... (NASSAR, 1989, pp. 23 - 24)

... “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 mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda... (NASSAR, 1989, p. 37)

Mais dramático do que a fuga é o retorno de André, como nos mitos. O narrador tem total consciência de que sempre se retorna à origem - *não importa que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir de meus anseios um juízo rígido...* “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p. 34) -, que traz o caos e a tragédia. É na festa de comemoração da sua chegada que Ana dança para André e incita um estado de desalinho, de anormalidade, o que desencadeia a perda de serenidade do Patriarca.

Enfim, as paixões amor e cólera criam nos mitos e na obra uma atmosfera trágica, que se realiza num jogo dialético e polissêmico, o qual oscila entre prazer e dor e, acima de tudo, humanidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do Amor à Cólera

A separação do céu e da terra inaugura um universo, onde os seres se engendram por união dos contrários, num mundo pautado pela lei de complementaridade entre os opostos, que ao mesmo tempo se afrontam e se harmonizam. (VERNANT, 1999, p. 61)

A passionalidade discursiva e a constituição do *ethos* se consolidam no convívio com o outro. A alteridade é parte indissociável do ato retórico, o qual formula pelas paixões efeitos de realidade, que se traduzem na e pela percepção do outro, justificando a escolha do *corpus* e a análise das paixões. A leitura na perspectiva multidisciplinar possibilitou o reconhecimento das relações do narrador com as mulheres e os homens, com a natureza, o espaço e o tempo e, pontuando a análise do *pathos*: amor e cólera, confirmou o objetivo fundante.

O percurso isotópico elaborado na leitura da obra confirmou os objetivos particulares e sua fundamentação teórica. O exame apontou formulações dialéticas pela alternância de ativações, desativações e reativações quanto à problemática família vs natureza; pelo tempo, presente e passado; pela espacialidade, público e privado ou, ainda, pela diferença fundamental entre as mulheres (mãe e Ana) e os homens (pai e Pedro). As formulações destacaram passionalidade vs racionalidade, querer vs dever, afetividade feminina vs objetividade masculina.

Como o *ethos* das mulheres se configura ao longo da obra? Os estudos dos aspectos passionais respondem a pergunta da pesquisa. Em qualquer instância humana, o *ethos* não é estanque, uma categoria única e permanente: é pendular, contraditório. As mulheres, conforme o olhar do narrador (motivado pelo *pathos*), são revestidas de uma dupla espacialidade e personificação:

profana, sedutora, carnal, sagrada, divina e espiritual. Categorias que vão para além da obra lida. Há no feminino uma dualidade que pode tanto confirmar o secular discurso dominante do sexo masculino, quanto negá-lo, rebelar-se contra ele. Aproveitando o tom, muitas vezes, cristão do *Lavoura Arcaica*, cabe lembrar a bipolaridade do *ethos* da mulher na figura de Lilith e de Eva.

Eva e Lilith carregam a simbologia da mulher aceita no sagrado e da mulher profana, idéia que permanece na constituição moral, social e existencial do feminino até os dias de hoje, ainda que exista o contraditório dos mitos. Eva, como Ana e a mãe, leva consigo a maldição do pecado original, vinculado à sedução feminina, que, em Lilith, agrava-se pelo desejo da igualdade e da subversão disfórica (representado no romance pela posição esquerda de mãe e filha à mesa). Assim, mesmo na sacralidade, a mulher é a causa dos males, condição pressuposta no romance.

Poder-se-ia concluir que o feminino, dadas as circunstâncias, é ambíguo, impreciso, mas um olhar mais apurado ressalta que se compõe na ambivalência, na coexistência de comportamentos, sentimentos e paixões, opostos e complementares.

A formulação do *ethos* vem entremeada pelas paixões e, em especial, pelo amor. Em *Lavoura Arcaica*, é o amor, o afeto que move os anseios e as ações do gênero feminino e é a desconstrução do sentimento amoroso que fomenta outra paixão: a cólera. Isso porque o amor, no livro, quebra a simetria das relações familiares, culturais e morais ou não é vivenciado na sua plenitude. O casal Ana e André resolve manter o romance incestuoso, incorre numa ofensa aos ensinamentos “paternos” e, se não o fazem, provocam para si um descontentamento.

No livro, uma novela trágica, cumpre-se um dupla frustração: o casal não realiza plenamente o amor e o pai se sente ferido nos seus princípios. A insatisfação resulta em cólera, que produz o assassinato de Ana.

Dionísio e Édipo, em especial, sua condição de mitos da origem e relações especulares (bacantes e Jocasta), ponto inicial de convergência entre

o feminino e os mitos, configuram-se na terra. Esta, princípio gerador e espaço intensamente explorado na obra, reafirma o pressuposto: a sustentação das paixões pela aproximação ou afastamento das identidades e diferenças transforma as personagens em vítimas.

É preciso esquadrihar alguns mitos para formular uma linha estrutural do *ethos* nas categorias sagrada e profana. A superposição, o imbricar das histórias mitológicas, no romance, possibilita compreender que a constituição do *ethos* das mulheres vem se instituindo há séculos, desde os mitos gregos: nas danças espontâneas e desafiadoras das bacantes; na amabilidade e doçura de Helena, o eterno feminino; na determinação e paciência de Penélope, ao bordar incansável à espera do marido; no amor e ira de Medéia, ao matar os filhos em vingança; no silêncio e dor de Jocasta, no heroísmo e apoio de Antígona, guindo o pai cego até Corinto. Se as mulheres do real representavam tais condições, aqui o fantástico faz cumprir a feminilidade e sua pluralidade.

A condição da mulher em *Lavoura Arcaica*, apesar do implícito e silêncio de sua voz, é contumaz e determinante, porque carrega consigo qualidades que consomem tanto a benevolência, quanto a mesquinhez, e arrasta consigo tudo à sua volta. Nesse sentido, ratifica o pressuposto: a paixão se formula na relação de alteridade entre os pares, ou seja, a representação entre o Outro e Eu. O que os distingue, afasta ou aproxima é o impacto da interação. O *pathos*, pautado no antagonismo prazer e dor,

é, acima, de tudo esta consciência sensível, irrefletida, que nos mergulha nas vagas da vida e nos leva tanto a fugir dos seus perigos como a procurar os seus prazeres. (MEYER, 1994, p.14).

Assim, o ato retórico do feminino é instaurado por uma conjuntura machista, histórica, temporal e socialmente determinada, em *Lavoura Arcaica*, que permeia os discursos e constitui um *ethos* que recai no oscilar constante de valores distintos (profano e sagrado), que se compõem de diversas

representações: quente/frio, serpente/pomba, ativo/passivo, as quais se ajustam a partir da afetividade e do mistério. Um mistério que está mais para ser descoberto do que escondido, que é tão profundo que, quanto mais se revela, mais há por revelar, o inesgotável, o jogo dialético de colocar véus, tirar véus e recolocar véus, confluindo nova e permanentemente para o mistério da natureza humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____ *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AMOSSY, Ruth. *Imagens de Si no Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *A Sociedade Individualizada: Vidas contadas e Histórias vividas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Geográfica Editora, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena, o Eterno Feminino*. São Pulo: Vozes, 1989.

Caderno de Literatura Brasileira. *Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CROATTO, S. J. *As Linguagens da Experiência Religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião*. São Paulo: Paulinas, 2001.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DITCHE, Elisabeth Rallo; FONTANILLE, Jacques; LOMBARDO, Patrizia. *Dictionnaire des Passions Littéraires*. Paris: Belin, 2005.

ELIADE, Mircea. *O Mito do eterno Retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

_____. *A Provação do Labirinto: diálogo com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

_____. *O Sagrado e O Profano, A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 1.999.

_____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

FLORES, Moacyr. *Mundo Grego-Romano. O Sagrado e O Profano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

FRANCESCHI, Antonio Fernando De. *Caderno de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. Rio de Janeiro, número 2, setembro de 1996.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os Segredos do Texto*. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

_____. *As Tramas do Texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LA CARRIÈRE, Jacques. *Grécia: Um Olhar Amoroso*. São Paulo: Ediouro, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LEBRUN, Gérard e ROUANET, Sérgio Paulo. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ *Elementos de Linguística para o Texto Literário*. São Paulo; Martins Fontes, 1996.

MENESES, Adélia Bezerra. *Figuras do Feminino*. São Paulo: Ateliê, 2001.

MEYER, Michel. *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*. Lisboa: edições 70, 1993.

_____ *O Filósofo e as Paixões*. Porto: Asa, 1994.

MIELIETINSKY. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Fonrense-Universitária, 1987.

MOSCA. Lineide do Lago Salvador (org.) *Retóricas de Ontem e Hoje*. São Paulo: Humanitas, 2004.

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

RODRIGUES, André Luis. *Ritos das Paixões em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

ROBLES, Martha. *Mulheres, Mitos e Deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2006.

SCHOEPFLIN, Maurizio. *O Amor Segundo os Filósofos*. São Paulo: EDUSC, 1999)

TORRANO, Jaa. *Teogonia: A Origem do Deuses. HESÍODO*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VERNANT, Jean Pierre e VIDAL – NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VERNANT, Jean Pierre. *O Universo, os Deuses, Os Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)