UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

MARIA CAROLINA DA SILVA ROSA

Estamos sempre indo para casa: uma leitura de *Lavoura arcaica*

Versão original

São Paulo

2017

MARIA CAROLINA DA SILVA ROSA

Estamos sempre indo para casa: uma leitura de *Lavoura arcaica*

Versão original

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas, da Universidade de São Paulo,
como parte dos requisitos para obtenção do
título de Mestra em Teoria Literária e
Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason
Natali

São Paulo

2017

A quem procurar por afeto.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, antes de tudo e depois de nada. Agradeço por cuidar das feridas de minha pele, mesmo quando eu lhe dizia o quão doloroso era. Agradeço por sempre me despertar com a xícara do melhor café do mundo. Agradeço por todas as marmitas já montadas, para que eu sempre pudesse levar um pedaço de casa comigo. Agradeço por me ser mãe – a mim. Isso deveria bastar, mas já sei que nunca vou conseguir lhe dizer meu amor e minha gratidão. Agradeço como posso. Agradeço à minha mãe por ser a pessoa que sempre me mostra o que significa agir com ética. Sem ela, esse mestrado nunca seria pensado.

Ao meu orientador, Marcos Natali, que desde 2010 é o interlocutor com olhos e ouvidos mais atentos que já conheci. Também foi ponte para meu encontro com *Lavoura arcaica* e com pensadores que foram de extrema importância para a minha formação e o são, hoje, no meu modo de enxergar a vida.

Às examinadoras da banca de qualificação, Geruza Zelnys e Masé Lemos, pelas leituras cuidadosas e pelas considerações feitas ao texto, que me ajudaram a chegar na versão final da dissertação.

À minha grande amiga, Geruza, que a vida, por seus caminhos sinuosos, nos agraciou com um lindo encontro. Agradeço primeiro pelo ensinamento mais poderoso que compartilhou comigo: a vida acontece fora dos livros. Depois, por todos os cafés, sempre passados no coador de pano e acompanhados de conversas que sempre me servem injeções de ânimo para continuar a produzir e a ter muita vontade de trazer à vida todas as coisas lindas e muito difíceis que encontramos dentro de livros.

Ao Fernando, que mesmo separados por muita água, sempre cuida, junto comigo, de nossa sanidade. Dividindo as angústias que a solitária vida acadêmica pode nos causar, continuamos nos lembrando do quão capazes somos e de que nunca vamos nos abandonar.

Ao meu irmão Rodrigo, que eu tenho certeza que é presente divino. Primeiro, pela amizade tão sincera que todo mundo deveria sentir, ao menos, uma vez na vida. Depois, pelo zelo ao revisar minha dissertação, que eu só poderia entregar a quem eu soubesse que a leria com muito afeto.

À Carine, por ter me encontrado em águas tão profundas sem máscara de oxigênio e por logo ter entendido que eu respiro assim mesmo: deixando que os peixes me entrem

pelas narinas. Não me puxou à força para a superfície, tampouco tentou me desgarrar dos peixes – e continua me ajudando a compreender o porquê de tanta água.

Ao André, esse inevitavelmente De Bem, por conseguir ver em meus olhos mundos que ainda nem descobrimos, fazendo-me crer, a cada mirada, como num trabalho de artesanato a quatro mãos, na generosidade que habita o ser humano.

Ao Luiz Mattos e à Rosely de Fátima Silva, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, por toda a ajuda imprescindível diante das questões burocráticas que surgiram, diversas vezes, no percurso do mestrado.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão da bolsa durante grande parte do período de realização deste mestrado.

“Eu sustento com palavras o silêncio do meu abandono”

Manoel de Barros

Resumo

Este estudo tem como objetivo explorar algumas manifestações das relações que podem surgir entre literatura e ética no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Para tal, elegeu-se quatro pontos de partida, a fim de que pudessem dar um norte ao estudo, uma vez que o tópico pode ser muito abrangente. Esses pontos são: totalidade, paternidade, religião e sacrifício – sempre considerados a partir do encontro entre literatura e ética.

Tendo como base teórica pensadores como Jacques Derrida, Giorgio Agamben e Michel Foucault, a premissa que dá o pontapé inicial ao estudo é a que sempre produzimos falas que respondem a outras falas, ou seja, só se pode começar a pensar a partir do outro. Sendo assim, a origem primeira, que é buscada pelo narrador do romance, André, é ponto impossível de partida ou de chegada. Tal concepção, da inevitável inserção dentro de um *continuum* que pode se perder de vista, tem algumas implicações éticas quando investigamos as relações supracitadas.

Além disso, as questões da origem e da continuidade também impactaram na forma segundo a qual a dissertação se apresenta: tornou-se impensável dividir o texto em capítulos, como se um tópico estivesse separado do outro. Isto é, pensar em algumas das consequências do encontro entre literatura e ética ultrapassa a barreira do livro e invade a minha própria escrita – e, então, invade a mim.

Palavras-chave: Lavoura arcaica, Raduan Nassar, literatura, ética, origem.

Abstract

This study aims at investigating the relationship between literature and ethics in *Lavoura arcaica*, a novel by Raduan Nassar. Since this topic can indeed be considered too broad, four points of guidance have been elected in order to conduct such study properly, them being: totality, fatherhood, religion and sacrifice.

The premise underlying this study, following scholars such as Jacques Derrida, Giorgio Agamben, and Michel Foucault, is that we are always responding to something or someone that came before us. That is to say, we can only start to make considerations starting from some place else, preexisting. Therefore, the place of origin that the narrator of *Lavoura arcaica*, André, pursues throughout the novel is impossible to reach. This idea that there is a boundless *continuum* in which we are always inserted has strong ethical implications.

Furthermore, questions involving origin and continuity also have influenced the format of this dissertation. At some point, it was inconceivable to divide this study into traditional chapters as if one topic was separated from the other. To consider the implications of ethics into literature and vice versa exceeds the pages and covers of the book. My own writing is embedded by it. Consequently, it also reaches out to me.

Key words: Lavoura arcaica, Raduan Nassar, literature, ethics, origin.

Sumário

Introdução	p. 10
I.	p. 19
II.	p. 27
III.	p. 34
IV.	p. 45
V.	p. 51
VI.	p. 61
VII.	p. 80
VIII.	p. 95
Referências bibliográficas	p. 102
Anexo	p. 106

Introdução

Eu começo a escrever esta introdução já na fase final da escrita da dissertação e, desde este ponto, algumas questões sobre o caráter da presente seção me rondam. A primeira diz respeito à sua hibridez constitutiva: é uma parte do texto que, supostamente, dará o *tom* de todo o trabalho (e a todo o trabalho) e que diz ao leitor o que ele pode esperar – e, então, é a seção que deve criar expectativas e pode gerar desapontamentos. É a parte em que eu devo ser mais honesta com a minha própria escrita, para que eu possa ser honesta com o leitor e possa, inclusive, dizer-lhe: não continue; ou: continue, há boas ideias que clamam por novos encontros, estão cheias de assunto e com vontade de dialogar. Mesmo assim, mesmo sendo a primeira parte em uma leitura linear da dissertação, ela só faz sentido como introdução se for escrita depois de certo desenvolvimento do estudo. Ela só pode *ser* quando eu já passei por alguns imprevistos da experiência dessa escrita e eles já foram frutíferos o suficiente para me darem ideias sobre como continuar a escrever. E mais: ela só pode ser enquanto estiver aberta a modificações – afinal, ainda falta, agora, algum tempo para o depósito da dissertação. A introdução é meu primeiro encontro com você, leitor, mas saiba desde já: para chegar aqui, no suposto começo, eu tive que passar, antes, por diversos outros caminhos.

Quando eu afirmo que este texto só pode existir depois que eu já passei por alguma experiência de escrita da dissertação, considero que o texto sobre a dissertação sem tal experiência é, na verdade, o projeto de dissertação apresentado ao programa de pós-graduação – é ele, justamente, que projeta o que eu espero do estudo. Interessante pensar que no resultado final – ou seja, no texto final e em capa dura que eu tenho que entregar – o que aparece é somente o que se resultou das projeções, o produto final. Eu fiquei um tanto perplexa quando soube que o projeto desapareceria da estrutura do texto, enquanto na fase de qualificação, que aconteceu na metade do tempo que eu tenho disponível para o mestrado, o projeto era requerido. O que acontece no tempo entre as bancas de qualificação e de defesa com aquilo que eu projetava, no momento em que me inscrevi no programa de pós-graduação, para que não seja mais relevante? É como se o processo que me trouxe até aqui não importasse: importa o resultado do texto final. Em meu texto, o leitor vai se deparar, em alguns momentos, com a descrição e com a análise da importância de processos pelos quais eu tive que passar até chegar a determinado

pensamento. Para mim, importa muito que o leitor tenha a noção da complexidade de algumas situações, pois é exatamente de vivências que qualquer escrita pode se fazer.

Se eu tiver que fazer uma distinção entre a introdução e o projeto, poderia colocá-la da seguinte maneira: enquanto a introdução é a escrita da memória, já que eu tenho que me recordar do texto para poder apresentá-lo a quem chega (mesmo que eu não tenha estado aqui desde sempre, estou aqui desde antes), o projeto é a escrita do impossível, por tentar materializar o futuro, que é o tempo impossível: minha dissertação será sobre tais tópicos e se desenvolverá de tal forma – tornando-se impossível por não poder prever de que modo não só as experiências da escrita acontecerão, mas também como os acontecimentos fora dos momentos da escrita (ou paralelos a ela) irão afetá-la. Isto é, não se pode prever a vida e, talvez, seja justamente por isso que se faz necessário apresentar o projeto que delimita e pensa em um cronograma para a dissertação. Sem esses limites, tanto de escopo quanto do tempo que se imagina que se levará para executar determinada tarefa, seria impossível começar a esboçar o texto. Por outro lado, é imprescindível que nós deixemos brechas no projeto para o que é da ordem do imprevisível:

Os programas e “cronogramas” somente servem de esboços utópicos do percurso de uma problemática. Não esquecer que o tempo é múltiplo: não é somente “chronos” (uma concepção linear que induz falsamente a uma aparência de causalidade), mas é também “aiôn” (esse tempo ligado ao eterno, que, confesso, ainda não consegui entender...) e, sobretudo, “kairos”, tempo oportuno, da ocasião que se pega ou se deixa, do não previsto e do decisivo. (...) quando algo pode ser, subitamente, uma verdadeira questão (...), aí vale a pena demorar, parar, dar um tempo, descrever o impasse e, talvez, perceber que algo está começando a ser vislumbrado, algo que ainda não tinha sido pensado (não por ninguém na tradição filosófica inteira, isso é abstrato, mas por ninguém dos participantes concretos agora e aqui na aula), algo novo e, portanto, que não sabemos ainda como nomear.¹

O tempo é múltiplo e isso a própria narração de *Lavoura Arcaica*² já nos indica: no romance, há o tempo da fazenda em que os acontecimentos se sucederam e que levaram André a fugir; há o tempo da pensão, que é quando o narrador conta ao irmão o que o levou a sair de casa (e esse tempo também engloba a volta à fazenda) e há o tempo da narração, que se coloca depois dos outros dois, e é sempre atualizado, já que André nos conta sempre no *agora* sobre o passado – cada leitura se faz num presente inaugural,

---

¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O método desviante”. In: **Revista Trópico**, s.v, s.n. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2807.1.shl>>. Acesso em 05/06/2017.

² A versão utilizada é a da Companhia das Letras, 3ª edição, 27ª impressão, do ano de 2012.

novo. Se o romance já indica a multiplicidade temporal, um projeto sobre o romance faz mais sentido quando pensando junto às diversas possibilidades do que ainda é inominável acontecer. Quero dizer: para mim, um projeto só pode existir enquanto puder respirar por entre as brechas que deixei nele. Enquanto desenvolvi o presente estudo, tive que abandonar, por exemplo, Emmanuel Lévinas. Uma das minhas projeções era me aprofundar um pouco na obra desse pensador e trazer à discussão alguns pontos que me pareciam interessantes quando considerados juntos a ele, tal como a noção de totalidade. Não estávamos no *timing*. Por diversas, sofridas e improdutivas vezes, via-me frente a frente com *Totalidade e infinito* e, em todas as tentativas, era como se as páginas do livro se fizessem escudos impenetráveis. Nunca consegui terminar a leitura do primeiro capítulo.

Na vida, também é preciso saber a hora de abandonar – e um texto talvez não seja outra coisa que não uma série de abandonos. É, de fato, frustrante ter que abrir mão daquilo que se havia imaginado como uma das bases do pensamento a ser construído através da dissertação. Mas, não posso deixar de lado nem diminuir a importância dos textos que, efetivamente, aparecem aqui. Se eu tivesse insistido por mais tempo ou investido mais do meu tempo em livros que já tinha como inacessíveis naquele determinado momento, outros encontros poderiam ter sido adiados. Encontros produtivos, encontros que se transformaram em parte constitutiva do estudo. Abandonar é imprescindível.

É por nos colocarmos em estado de espera diante do que é imprevisível, ou seja, por escrevermos um projeto e termos consciência da possibilidade de mudanças no caminho, mudanças que lhe são intrínsecas, que pode ser interessante buscar explicitar, durante o processo de escrita, tais desvios, uma vez que eles podem ressignificar determinada leitura que se tinha antes e que, justamente porque a vida acontece, mudou. Nesta dissertação, tentei dividir com o interlocutor alguns desses momentos de mudança de perspectiva. É claro que o próprio processo de ressignificação de leitura já se transforma quando eu decido torná-lo escrita: algo já se perdeu na passagem do acontecimento para o relato, mas também há algo que permanece e que pode, sim, ser compartilhado. Não é possível fazer isso com todas as mudanças no percurso do mestrado – nem é esse o objetivo aqui –, mas a algumas que julguei produtivas o leitor poderá ter algum acesso. Sem a ingenuidade de pensar o leitor imaginará que o texto apresentado já nasceu assim, a ideia de compartilhar alguns dos momentos de mudança de caminho tornou minha escrita mais honesta e afetiva, trazendo outro tipo de verdade para o estudo.

Por isso, gera-me tamanho incômodo não *ter que* inserir o projeto, o qual, materialmente, deu início à dissertação. Eu quero que quem se propuser a ler esse estudo saiba o que eu projetei para ele e o que dele realizei, efetivamente; o que do projeto se manteve e o que foi alterado ou, até mesmo, descartado. A descontinuidade é também o que forma a minha escrita.

* * *

Quando eu pensei numa dissertação sobre *Lavoura*, primeiro achei pertinente dividir o texto futuro em capítulos, já que eram quatro os tópicos a serem abordados: algumas formas com que a totalidade, a religião, a paternidade e o sacrifício se manifestam no romance. Para cada item, um capítulo. No entanto, quando comecei a colocar no papel o texto, a todo o momento me via abrindo uma nota de rodapé que sempre adia alguma ideia que me surgia durante a escrita, porque eu julgava que alguma hipótese ou interpretação que se encaixaria no capítulo sobre o sacrifício, mas que também conversava com a totalidade, teria que esperar até o último capítulo para ser desenvolvida. Foi então que eu percebi que o capítulo sobre a totalidade nunca chegava ao fim e que, na verdade, as questões que eu estava adiando conversavam com as quatro chaves, ou seja, separá-las em capítulos diferentes não seria mais produtivo. Fora produtivo no momento de pensar o projeto, quando foi necessário deixar claro qual era a minha intenção em cada uma delas, mas ao escrever a dissertação, não só o fluxo de ideias, mas o ato de colocá-las por escrito, não mais me permitiram continuar com a divisão inicial; tudo se imbricava, ainda que eu só possa escrever uma palavra por vez. Ao mesmo tempo, não me parecia palatável um texto corrido, sem pausas ou divisões. A solução que encontrei foi uma divisão simbólica através de asteriscos quando há um salto ou uma passagem de um pensamento para outro. Se, desde o projeto, meu maior objetivo sempre foi promover diálogos (entre textos, entre autores, entre olhares), a ideia dos capítulos, também diante disso, perdeu sua razão de ser. Da mesma forma, não faz sentido, nesse ponto, que o leitor não tenha acesso ao projeto e a solução que encontrei foi inserir o projeto ao final do estudo, como parte anexa – mesmo que ainda o veja como parte constitutiva.

Agora, o leitor já sabe que encontrará um texto em constante processo, aqui – ainda que haja, na leitura, um aspecto necessariamente linear. É um texto que, bem como o tempo múltiplo de *Lavoura* que vai e volta, misturando-se em diversas temporalidades, também acontece entre idas e vindas. Não sei como seria analisar o romance de forma linear – primeiro, o capítulo um; depois, o dois; em seguida, o três. Cada um dos quatro

tópicos que me serviram como pontos de partida – aqueles iniciais: totalidade, religião, paternidade e sacrifício – levaram-me para diferentes passagens do livro, seguindo uma lógica dentro da linha de pensamento que eu estabeleci, mas sem necessariamente me prender à ordem segundo a qual o livro se apresenta.

Outra preocupação que se apresentou, em relação à metodologia e que foi se fazendo durante o processo de escrita, foi justamente sobre quais trechos selecionar para uma análise mais detalhada. A minha vontade era de tentar entender cada trecho, cada palavra desse narrador tão manipulador – quase como uma obsessão, querendo entender, dentro das minhas referências, os porquês de cada vírgula. Dada a impossibilidade da tarefa, não só para esse livro em específico, mas para qualquer outro – nem Roland Barthes conseguiu fazê-lo em seu *S/Z* – elegi alguns trechos que me chamaram a atenção enquanto pensava, especificamente, as questões que apresento ao longo do estudo. A minha obsessão por querer entender e relacionar cada parte da narração de André já teve que ser podada no início, então, por razões como a disponibilidade de tempo, a importância de se ter, minimamente, um panorama que abordasse momentos do começo, do meio e do fim do livro (que já constava, de algum modo, na proposta inicial). Portanto, essa leitura obsessiva nunca seria possível.

* * *

É muito significativo, para mim, poder pensar e compartilhar ideias sobre *Lavoura* quando o livro faz 40 anos, e mais que isso, quando Raduan Nassar se manifesta publicamente depois de muito tempo em silêncio. Eu me lembro da primeira vez que li o romance – foi em 2010, no primeiro ano da faculdade. Pouco consegui apreender da trama, talvez por conta do trabalho com a linguagem, que engloba desde a pontuação e paragrafação até as metáforas muito bem ornamentadas por André. É um choque significativo sair da utilização diária da linguagem e se deparar com uma narração como a de André. Hoje, acredito que consegui extrair uma pontinha bem pequena de tudo o que esse romance pode oferecer aos leitores. A dificuldade ganha outra dimensão quando o nome do autor nos diz pouco – eu tenho o hábito de procurar pelo nome do autor antes de começar a ler seu livro. Saber alguma coisa de sua vida fora de seu nome de autor, saber dos fatos mais importantes de sua vida pessoal não para fazer o transporte desse tipo de informação ao livro, mas para me sentir mais perto de seu universo no momento de começar a leitura: conhecendo um pouco sobre quem pensou um livro, crio a ilusão de que será um pouco mais confortável iniciar a leitura. Com Raduan isso é mais difícil, por causa de seu silêncio. Talvez por isso, por sua escolha pelo silêncio, suas falas públicas

ganhem uma dimensão muito grande. As últimas três – as que se destacaram na mídia – deram-se por ocasião de apoio a Dilma Rousseff: primeiro, em 2014, através de um vídeo publicado na internet, em que o escritor declarou seu voto em Dilma Rousseff, na época candidata à reeleição para a presidência do país;³ depois, em um evento no Palácio do Planalto, em 2016, rechaçando as acusações de crime de responsabilidade por parte de Dilma e, portanto, colocando-se contra o processo de *impeachment* que corria;⁴ por último, no que provavelmente foi a declaração que mais ressoou tanto no campo político quanto no literário, em seu discurso na entrega do Prêmio Camões 2016, que é financiado pelos governos brasileiro e português, Raduan se colocou explicitamente contra o governo Michel Temer, já presidente do Brasil, descrevendo o governo como repressor, constatando que “vivemos em tempos sombrios” e que “não há como ficar calado”.⁵

Acreditando na ideia de que literatura pode ser um ato político – ainda mais quando se tem personagens como André, que é um violentador e exerce distintos modos de repressão ao longo do romance – tanto as falas quanto os silêncios de Raduan Nassar ganham mais força: como o escritor poderia se calar diante da situação ao mesmo tempo tão delicada e conturbada em que se encontra o Brasil? Então, com suas manifestações, o silêncio anterior ganha outro estatuto: ao se calar e não se manifestar, a não ser em situações declaradamente urgentes para o escritor, como o cenário político do país, não poderia ele estar explicitando ao leitor o que é essa liberdade de quem não se filia a partido algum – como ele mesmo constatou, em Brasília?⁶ Ao optar pelo silêncio não se exacerba a liberdade, que é inseparável do ato de ler e, portanto, pertencente ao leitor, de experimentar as diversas possibilidades de leitura de seus contos e romances, sem que este esteja tão agarrado às impressões de quem escreveu os livros? Essa não é uma concessão feita pelo autor, já que a partir do momento em que o livro entra em circulação, qualquer ilusão de controle sobre as interpretações se esvai. O que estou tentando dizer, sem querer implicar que tais movimentações diante de Raduan e de seus escritos só acontecem por causa de seu silêncio que agora se transforma em outra coisa, é que o não falar diretamente sobre literatura pode gerar esse tipo de impressão, da ideia de uma conduta ética diante do que se escreveu: que a obra seja do mundo. Tais reflexões diante

---

³ <<https://www.youtube.com/watch?v=Y7H8vbB-oh4>>. Acesso em 06/06/2017.

⁴ <<http://g1.globo.com/politica/videos/v/raduan-nassar-afirma-que-dilma-nao-cometeu-crime-de-responsabilidade/4923658/>>. Acesso em 06/06/2017.

⁵ <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/raduan-nassar-vivemos-tempos-sombrios>>. Acesso em 06/06/2017.

⁶ Na ocasião, ele disse: “Devo registrar que não sou filiado a partido político. Falo, pois, com a liberdade que me concedo”.

da postura de Raduan também podem facilmente serem desfeitas quando ele mesmo afirmou, em conversa promovida pela Revista Cult, em junho de 2017, que parou de escrever porque era um autor esquecido.⁷ Ao mesmo tempo, concedo-me a liberdade de continuar acreditando nessa conduta ética quando ele insiste em se esquivar de questões acerca da literatura.

* * *

Inevitavelmente, ao pensar o silêncio de Raduan, penso no silêncio de Ana – sem a intenção de traçar um paralelo direto entre eles, mas pensando em *personagens* que a partir do silêncio geram movimentações escandalosas. Ana, por exemplo, se tranca na capela e só sai para fazer sua última performance na festa que comemorava a volta do irmão que a violentou e a reprimiu de diversos modos, não proferindo uma só palavra durante o romance inteiro. No entanto, é, para mim, a personagem mais ativa e empoderada do livro. Sem dizer uma só palavra. E isso não significa, de modo algum, que Ana se cala. Por outro lado, André, em sua verborragia, pode ser pego em mais de um momento de contradição entre suas falas e suas ações, como quem diz uma coisa e vive outra. André, embora verborrágico, não exerce poder absoluto sobre a irmã. Ele tem, obviamente, a *autoridade* (autoritária) de quem não tem seu turno de fala interrompido no romance, mas não tem controle sobre Ana.

É relevante trazer à introdução algumas observações sobre o termo “empoderada”, de que me vali no parágrafo anterior, para que ele não soe anacrônico ou deslocado, uma vez que no estudo o vocábulo aparece só uma vez e já ao final. “Empoderar-se” ganhou notoriedade e vem sendo ressignificado principalmente por conta da força que movimentações feministas ganharam de alguns anos para cá, com o *boom* de alguns casos das redes sociais. Hoje, muitas manifestações e relatos de pessoas se posicionando contra os machismos que vivemos todos os dias em nossa sociedade são feitos através de textos ou vídeos divulgados em tais redes. O que me pareceu mais interessante, a partir do momento em que me percebi já envolvida em algumas discussões desse cunho, é que há trocas muito efetivas entre o mundo dito real e o mundo dito virtual: manifestações que pararam vias importantes de diversas cidades do Brasil, por exemplo, foram organizadas nas redes sociais. Depois, ecos das manifestações das ruas voltavam a nutrir as discussões via internet. O primeiro grande movimento que pude notar, foi com a extensa adesão às *hashtags* “meu amigo secreto” e “meu primeiro assédio”, ambas datadas do final de 2015.

---

⁷ O vídeo completo pode ser encontrado em: < <https://www.facebook.com/revistacult/videos/1475944012464431/> > Acesso em 08/07/2017.

Foram muitos os relatos que pude ler, tanto de mulheres desconhecidas quanto das que fazem parte da minha rede social e trago, aqui, uma conclusão que não se embasa em nenhum dado científico: a partir dessas grandiosas e impactantes movimentações, eu me senti, efetivamente, solidária a todas as mulheres que eu não conheço e, que em diversas ocasiões, tiveram que se calar diante de algum tipo de violência. Eu desejei que todas nós pudéssemos nos abraçar e pudéssemos dizer umas às outras, a todas as do mundo, o quão forte somos. Fortes por conseguirmos ser mulheres em uma sociedade tão enraizada em valores machistas. Foi aí que eu comecei a entender como o verbo *empoderar-se* estava mais presente do que nunca.

Diante das reverberações que ambas *hashtags* causaram, muitos casos de violência contra mulheres vieram à tona. Um que me chamou muito a atenção e que foi amplamente divulgado pela mídia – trazendo, com isso, não só a força que o feminismo ganhava, mas também a força que o machismo ainda tem, através de comentários extremamente misóginos em reportagens e nas próprias redes sociais – foi o da menina carioca, de dezesseis anos, estuprada por mais de trinta homens. O que deu início à investigação foi, justamente, um vídeo divulgado na internet que mostrou a jovem nua e desacordada.⁸ Além desse, também me chamou atenção o número de casos de estupros coletivos que começaram a ser divulgados, principalmente no Piauí. Foi a partir daí, quando eu já estava muito consciente de que algo na minha maneira de ser mulher estava mudando e quando eu já vivia os impactos que as diversas frentes de movimentos feministas trouxeram para a minha vida, que eu pude perceber Ana a partir de outro lugar, olhando para ela de outra forma. Isso implicou, também, em perceber André de outro modo: como um estuprador.

O que quero mostrar ao leitor, para não deixar a sensação do uso deslocado da palavra “empoderada”, é que a vida não parou de me acontecer enquanto escrevi a dissertação. Por isso, o uso tão pontual do termo: aqui e ao final do texto. Também será notável que apontar o narrador como violentador, estuprador e criminoso não é um movimento que se deu logo no início. As hipóteses foram se formando juntamente ao meu modo de reflexão. Apesar de ser um trabalho solitário, que exige muita concentração e silêncio dos arredores, as vozes que me constituem nunca se calaram; elas sempre estiveram em diálogo com o que acontecia à minha volta e foi com essas trocas que nutri, também, o meu estudo.

---

⁸ < https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/30/politica/1464631347_909205.html >. Acesso em 08/07/2017.

Não se pode abandonar a vida.

* * *

Nesse ponto, o leitor já deve suspeitar se quer continuar ou abandonar este texto. Por isso, encerro aqui essa breve introdução, dando espaço para que sua escolha seja feita.

I.

Uma das maiores dificuldades em se começar a escrever seja a de se dar conta que se começa a escrever pelo meio. Sempre que me expresso, através de um texto escrito, de uma fala, de uma fotografia, de uma pintura ou por tantas outras formas de representação, estou respondendo a um conjunto de vozes com o qual estabeleci um diálogo, consciente ou não: a minha voz sempre se põe em posição de resposta. A questão se complica ao ponderar que essas representações às quais respondo também estão dialogando com seus interlocutores, que têm outros interlocutores e, assim, infinitamente. Talvez more aí, na impossível origem da primeira palavra, a angústia do dever de criar primeiras palavras fictícias:

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo; bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível.⁹

Do mesmo modo que a palavra originária só pode ser projetada diante de sua impossibilidade – e se a alcançássemos, a pergunta seria: a quem ela se dirige? Ou ainda: ao criar o universo, a quem Deus estava respondendo? E o interlocutor de Deus, falava com quem?¹⁰ –, tampouco é palpável o ponto final definitivo em que as falas cessarão de ressoar e é por isso que meu discurso está sempre na potência de seu desaparecimento:

---

⁹ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução por Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2011, p. 5-6.

¹⁰ Mikhail Bakhtin afirma, em *Estética da criação verbal*: “O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear”. (“O enunciado, unidade da comunicação verbal”. Tradução por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 319)

não sendo mais fundador, ele é sempre precedido por infinitas vozes. Só se pode reconhecer e escolher ouvir algumas delas (sempre é possível escolher?), sendo mandatório o abandono de outras. Nessa rede, o meu discurso também pode ser o que alguém, que não posso saber quem, escolherá não responder, deixando para trás a minha voz – que é remendo de outras vozes, algumas inconscientes até a mim. Ao optarmos pela expressão – e havendo lugar para a nossa voz – optamos, concomitantemente, à potencialidade de sermos abandonados.

A estrutura da dissertação que se apresenta aqui já é, ela mesma, fingida: não é desde sempre que o texto que se lê foi assim.¹¹ Um processo de incontáveis idas e vindas, remoções e adições de parágrafos e a organização, de um modo minimamente inteligível, de ideias que, desordenadamente, vinham correndo da cabeça às pontas dos dedos: esse processo *está sendo* executado. Utilizo-me do gerúndio para enfatizar a ideia de processo, ou seja, de ação continuada. Não posso vislumbrar o início do processo, tampouco seu fim por ser, justamente, um *processo* narrativo ou um *processo* discursivo ou, ainda, um processo que narra o próprio fazer da dissertação, que *deve* ter, desde antes de ser oficialmente iniciado, considerando a entrada no programa de mestrado, um objetivo claro. Um processo.

É possível que eu já tenha mudado de ideia: o mais difícil, até o presente momento que já passou, é remontar o cenário da elaboração do projeto que concorreu à vaga no programa de mestrado; o momento de criação em que os fluxos de ideias que rondam a cabeça passam desse plano para a concretude da folha. A questão é: não há lembranças. Nenhuma. O que lembro é sempre da *sensação* de insuficiência diante de *Lavoura arcaica*: ao mesmo tempo em que a narrativa de André me deixa imobilizada – e me deixa imobilizada ainda e, provavelmente, sempre – e despida de qualquer vocabulário que me auxilie a representar o impacto que o texto me causa, é esse mesmo romance que me estimula a pensar em tantas relações éticas suscitadas tanto pela verborragia do narrador quanto pelo silêncio de Ana¹² ou mesmo pelos rastros que o nome Raduan Nassar faz

---

¹¹ E é certo que esta não é a *final*: por isso a importância dos prazos, já que se não existissem, cairíamos no tempo impossível da escrita sempre por-vir – se já há uma imensa dificuldade em se imaginar o ponto final de uma escrita que se faz em contagem regressiva, quem dirá a de uma escrita que não se insere em burocracias temporais.

¹² A minha obsessão por André se ainda não é clara, se fará ao leitor durante a dissertação. Obsessão que só cresce, na mesma medida em que eu sinto mais raiva da personagem por sempre querer manipular os outros através do arranjo das palavras – sejam palavras do próprio narrador ou palavras de outros, como de seu irmão Pedro e de seu pai – e por nunca querer tomar responsabilidade por nada do que faz ou fala. No entanto, é muito necessário destacar como Ana me tocou, em algum momento que não consigo precisar, com o seu silêncio, que parece ser o único fator que desestabiliza André. Pode ser que essa dissertação tenha querido se tornar, entre outras coisas, um ato de resistência junto à Ana – tentamos não sucumbir à

chegar até mim. Perturbador o misto de sensações tão divergentes ao ponto de me deixar um vazio de meses na memória. Mas quando é que se pode afirmar que se disse o suficiente, em qualquer caso? A questão me incomoda muito e não penso que seja secundária: há uma barreira, não sei de que ordem (e talvez isso *permaneça* em segredo até para mim, que sou quem o carrega), que me impede de acessar precisamente o que eu propus como inacessível no projeto entregue ao programa, no primeiro parágrafo (até então) desse estudo e, talvez, desde um antes que eu nem saiba qual é, temporalmente: a origem. Aquilo que tomo como fora de qualquer horizonte, de expectativa ou de memória, é o que se figura como minha própria obsessão – e, não por acaso, o que me proponho a analisar. Estando nessa perseguição obsessiva pela palavra originária, não é demais que eu me pergunte qual é a minha fundação, qual é a minha origem ou qual é a minha palavra fundadora diante da dissertação – ou quais são. Tanto quanto não é possível acessar todos os ancestrais que compõem a voz do narrador de *Lavoura*, faz-se inviável acessar o momento preciso em que comecei a pensar o projeto de mestrado. *Agora* me pergunto: importa mais o que aconteceu no momento de elaboração da escrita ou o que essa lacuna temporal pode render como fonte de outras escritas, permitindo, inclusive, que uma ficção do processo de elaboração seja criada? Desloco, então, meus pontos de origem: “todo texto precisa começar de algum ponto, mesmo que ele se refaça continuamente, nem que seja apenas para lembrar o que ficou por detrás da escritura, o que nela não coube, a sua invisibilidade constituinte”.¹³ É provável que caibam, aqui, as consequências de uma lacuna na memória, que me são produtivas, em vez da paralisação diante do vazio que constitui esse período incerto de tempo.

Tão obsessiva foi minha tentativa de recriar meu cenário de concepção que recorri a textos de autores renomados em que eu pudesse achar uma explicação sobre a minha experiência traumática diante do romance e como a escrita do projeto poderia ter sido uma forma de viver e testemunhar a violência que me impede a narração da mesma e que, ao mesmo tempo, me cobra a narração de uma análise. Estando diante do texto “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, de Márcio Seligmann-

---

violência discursiva de André. Ana com seu silêncio e eu com a minha escrita verborrágica, que possivelmente quer dar espaço às performances de Ana e suas possíveis significações, ou: como eu as interpreto.

¹³ ZELNYS, Geruza. “Realidade e ficção, trauma e afeto: a *autopoiesis* nas oficinas de escrita curativa”. In: **História e Cultura**, v. 5, n. 2, set/2016, p. 97. Disponível em: < periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/download/1917/1741 > Acesso em: 02/10/2016.

Silva,¹⁴ já no primeiro parágrafo, duas questões me tomaram: a primeira foi pensar se seria responsável me valer de um texto que toca em pontos tão terríveis, como a relação entre o testemunho de *catástrofes* históricas e o trauma consequente disso, para corroborar a minha lacuna de memória que não decorre de nada horroroso – quase não posso configurar a minha experiência como traumática, ao colocá-la nesse plano de comparações. Ao mesmo tempo, qual é o componente que instaura o traumático como tal?¹⁵ O que deve ocorrer para que se adjective uma experiência como traumática? O trauma não parece ser algo pré-estabelecido, estando na ordem da individualização – da primeira pessoa do singular. É provável que para outras pessoas a lacuna da memória sobre um processo criativo não seja um incômodo ou motivo de reflexão. É plausível, então, seguir com a ideia de que vivenciar o trauma e poder estabelecê-lo tange aquilo que habita o particular. O meu deslize, ao pensar que minha falta de lembranças não poderia ser tida como traumática, foi comparar o incomparável – as vivências. André, por exemplo, vive seu trauma ao não poder dar continuidade à relação com Ana. Ana, depois de ter a relação sexual com o irmão. Pedro, no embate entre o contar e o não contar um *segredo* ao pai. O pai, ao saber do segredo que Pedro conta. A mãe, ao ver a filha assassinada pelo próprio pai. Experiências da ordem do traumático e que não podem ser comparadas, já que cada experiência carrega uma experiência, cada tragédia carrega sua própria tragédia. Trazendo tal pensamento para fora do livro, um movimento parecido aconteceu nas redes sociais em novembro 2015, quando a cidade de Mariana, em Minas Gerais, foi devastada por conta do rompimento das barragens de um dos complexos da mineradora Samarco. Alguns dias depois, houve uma série de ataques terroristas em Paris,

---

¹⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: **Revista Psicologia Clínica**, v. 20, n.1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-82.

¹⁵ Entre um texto e outro que tenho a oportunidade de estar em contato durante este período de estudo, grata foi a minha surpresa ao poder dialogar com o texto, já mencionado, de Geruza Zelnys, “Realidade e ficção, trauma e afeto”. Nele, a escritora constata: “a configuração do trauma que assombra esta pesquisa não é nada pretensiosa: não abordo os traumas históricos, geralmente relatados nas escritas de testemunho, mas aqueles dispersos no cotidiano dos escritores, ligados à dor individual e de si mesmos envergonhados diante das grandes barbáries da humanidade. São os traumas menores traumatizados até de sua pequenez que, neste estudo, fazem a ponte entre ficção e realidade permitindo certo acesso a certa verdade sobre o ser” (p. 98). Levou alguns meses, depois de idas e vindas da constante reformulação deste trecho sobre a grandiosidade ou não de um trauma para que o meu trauma – seja ele por conta dos lapsos de memória ou pelo fato de se achar tão pequeno ao lado dos traumas históricos – encontrasse conforto em outro trauma. Junto ao texto de Zelnys, que propõe que a escrita é uma forma de trabalhar o trauma, não para curá-lo, mas para criar um espaço para ele, inclusive através do corpo, como performance, agora eu penso se, sendo um corpo para sempre interminado, essa dissertação não é o próprio lugar de performance para o trauma que tentei curar ao tentar justificá-lo, teoricamente, a partir da leitura de Seligman-Silva. Um saber-presentido faz-me intuir que muito mais do que tentar reencenar meu processo de elaboração, é necessário dar espaço ao vazio e tomá-lo, quem sabe, como minha própria fundação – fundação de um novo espaço performático, que se abre à escrita e que se aceita como espaço para sempre traumático. O que eu gostaria de dizer a Geruza nessa nota é: obrigada.

que foram assumidas pelo Estado Islâmico do Iraque e do Levante (ISIS, em inglês). A resposta aos ataques parisienses foi praticamente imediata em redes como o Facebook: fotos personalizadas com as cores da bandeira da França e o largo uso da hashtag “Somos todos Paris”. A questão levantada por muitos usuários foi o porquê da grande comoção com um evento internacional enquanto o Brasil também passava pela terrível experiência de Mariana. O ponto que me parece relevante na tentativa de comparar os dois eventos é, primeiramente, como se pode colocar lado a lado um acontecimento com o outro. Não parece justo com nenhum dos dois, já que cada um tem suas especificidades, seus contextos e suas vítimas. Depois, por que há a urgência em se eleger qual tragédia é a mais trágica de todas? Quais das populações está em maior sofrimento? Não se pode compadecer pelos dois horrores? Parece haver a necessidade de se fazer uma lista que hierarquize os níveis do terrível – e foi aí que eu pude perceber que o movimento que eu questionava nas redes sociais era o mesmo que eu fazia com as experiências narradas no texto de Seligmann-Silva e com a minha. Dando-me conta de que cada uma delas pertence ao seu próprio modo de ser, não vi mais motivo para justificar, a partir de outras tragédias, o que para mim chega como terrível.

Depois, a questão é exatamente *corroborar*. Tão irresponsável quanto o primeiro movimento comparativo é encaixar uma base teórica dentro de uma questão que eu já tenho como certa e que sinto a necessidade de comprovar por esse saber assertivo, que não seria tido como sentimentalismo¹⁶ ou sem fundamentos dentro da academia. Adotar este método significaria ir contra o gesto que preza pelo diálogo, pelas trocas que se pode estabelecer com o texto quando não se quer enclausurá-lo em uma verdade já pensada, que só precisa estar de acordo com o que um nome renomado afirma. O que se pretende – e por ser pretensão já corre o risco de ir por outro caminho ainda não imaginado – é problematizar alguns pontos que foram escolhidos para a discussão. O leitor pode se perguntar: não há aí fatores pré-estabelecidos? Sim, pois se trata do desenvolvimento de um projeto que exige a eleição de algumas inquietações: para que um plano tenha a possibilidade de ser seguido à risca ou de tomar outras direções, é necessário que se tenha, antes de tudo, um plano. A potência da ética neste estudo sobre a ética também reside na diferenciação entre estabelecer verdades e problematizar questões: o que eu busco é refletir sobre as reflexões que o romance me causa, ou seja, pensar em como o livro me

---

¹⁶ A questão também é: se o que me leva a estudar este ou aquele autor é o modo pelo qual ele me afeta, por que é condenável (ou, por que eu acredito que os acadêmicos possam pensar que seja condenável) transparecer a linguagem afetiva em meu texto?

afeta, sabendo, desde antes de começar a escrever a dissertação, que há infinitas outras formas de ser afetado por *Lavoura* e que o que eu exponho aqui é a minha experiência – não comparável com outras, mas dialogável.

Posso ter errado, mais uma vez, e não pela última, em dizer quais as maiores dificuldades de se começar a escrever. Se ainda há tempo de mudar de ideia, eu diria que a maior de todas as dificuldades está no abandono. Abandonam-se, desde a escrita do projeto, páginas que não cabem na estrutura de tal texto, porque *excedem o limite* dado; abandonam-se alguns autores e suas produções que não se relacionam de forma produtiva com o que se propõe a estudar; abandonam-se inúmeras ideias que, em um primeiro momento, pareciam pertinentes e que se mostraram, depois de alguma reflexão, não tão interessantes: quero dizer que é necessário abandonar-se a si mesmo para que essa escrita tenha a possibilidade de ser. Ou melhor: é necessário que se abandonem alguns pedaços de si, para que, desde antes, se saiba que o que se faz aqui não é um corpo em sua totalidade e sim fragmentos que estão dentro de um corpo infinito de possíveis leituras. Há que se estar ciente da impossibilidade de dizer tudo: há sempre algo que está aquém ou além daquilo que se diz. Sabe-se da condição do não poder dizer, não poder abarcar ou compreender. Se eu creio que aquilo que eu interpreto já basta a todas as referências das quais me valho, não seria *necessário* dizê-lo, já que o movimento parece se calcar em um lugar em que o saber é único e fechado. O poder dizer tudo reside em um lugar fictício em que pensamos ter algum controle, pelo fato de estarmos falando desde tal lugar, de estarmos analisando e nos valendo de falas suportadas por nomes que já têm força. O que não se pode esquecer é que não só estamos sempre além ou aquém das variadas possibilidades do que se pode dizer sobre determinada obra, mas que não temos nunca acesso a *tudo* o que se poderia considerar sobre ela – estando inacessíveis, inclusive, nossas próprias leituras por-vir.

A própria configuração física de um livro já impõe ao texto e ao leitor certos limites – que são indispensáveis para que a escrita e a leitura sejam possíveis. A narrativa, ou pelo menos o começo e o final fictícios dela, traça um percurso entre a capa e a contracapa, que, na maior parte das vezes, segue a linearidade no sentido de que se lê em ordem crescente uma página após a outra – começa-se da página um, depois a dois, depois a três. Alguns livros ainda contam com índices, prefácios, introduções, epígrafes, prólogos e notas do autor, de algum herdeiro ou editor. Todos esses elementos fazem parte de nossa leitura? Pode-se começar pela visualização da capa, pelo nome do autor (e todas as remissões que ele pode carregar), o título, a editora, antes mesmo de se ter contato

com a narração e, depois que se estabelece o ponto final, pode-se ir à contracapa ou até mesmo voltar a outros elementos do livro que não deixarão que a leitura cesse – ou essa ordem pode ser subvertida e a contracapa ser o primeiro elemento a ser lido. A tais elementos que estão no limbo do ser-e-não-ser parte da leitura, Gérard Genette os chamou de “paratextos”:

produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele [do texto], mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro.¹⁷

Nota-se que, desde antes de iniciarmos a análise do que se chamaria de conteúdo do romance, a ideia de *totalidade* já é problematizada: qual a totalidade da obra, então? Inicia-se a leitura desde onde? Além disso, há que se pensar que o livro é o produto concreto de um processo de criação ao qual não temos acesso – e nunca teremos. Ainda que o autor discorra sobre tal, aí mesmo ele já está transformado em outra coisa – em uma narração do processo, em uma história do processo, em uma ficção do processo. Há algo do segredo que resguarda a impossibilidade de totalizar a criação ou de voltar a seu ponto de partida primeiro, jogando o leitor dentro de um *continuum* discursivo em que não se consegue entrever o começo nem o final da narração. O começo é estabelecido ficcionalmente, no entanto, mesmo nesse momento, outros diálogos já estão acontecendo por conta, justamente, dos paratextos.

Saber que Raduan Nassar afirma que não vai mais escrever já é uma porta de entrada que se dá à leitura, por exemplo. Logo no começo da entrevista cedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira*, Raduan é questionado sobre tal abandono à literatura:

Cadernos de literatura brasileira: O que o levou a dedicar-se inteiramente à literatura numa época, renunciando a tudo em nome dela, e depois parar de escrever?

Raduan Nassar: Foi a paixão pela literatura, que certamente tem a ver com uma história pessoal. Como começa essa paixão e por que acaba, não sei.

---

¹⁷ GENETTE, Gérard. “Introdução”. In: **Paratextos editoriais**. Tradução por Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009, p. 9, grifos do autor.

Cadernos: Fala-se muito no ‘silêncio de Rossini’ – moço ainda, e no auge da carreira, o músico parou de compor. Sabe-se que esse silêncio teve momentos de fecundidade, quando Rossini produziu obras que não quis destinar à divulgação. Estaria o mesmo acontecendo com você?

Raduan: Não é o meu caso. A coisa está encerrada há mais de vinte anos.¹⁸

É interessante que esse tipo de afirmação, quando feita por um nome que já se *consagrou* na literatura, cause tanto incômodo e mais interessante ainda que se crie quase uma mitologia em torno disso: estaria Raduan guardando seus escritos? O que haverá em suas gavetas? Por que diz preferir criar galinhas a escrever e publicar? A pergunta que eu faria, mais do que tais especulações, seria: quando se pode dizer que se parou de escrever? Ora, quase vinte anos após a entrevista em que ele diz que já havia vinte anos que a questão estava *encerrada*, o autor e suas obras continuam produzindo ecos e novas vozes no âmbito literário (vide os estudos acerca de sua obra que estão mais frequentes ou produções literárias, como o poema de Ricardo Domeneck em *A cadela sem logos*, ou os romances que compõem *A trilogia do adeus*, de João Carrascoza, os quais, claramente dialogam com *Lavoura*). Além do decreto do abandono de Raduan ter se tornado, ele mesmo, uma ficção, o autor, em entrevistas, também se vale da construção de algumas imagens e de aproximações que dialogam com as não raras metáforas que estão presentes em suas obras, quase como uma estética em comum. Em entrevista a Elvis Cesar Bonassa, por exemplo, ele constata:

Sou melhor cozinheiro do que você imagina, já que me vi obrigado há alguns anos a fazer incursões pela cozinha. Levo jeito pra coisa. Foi na cozinha que fiz algumas das minhas descobertas mais importantes. A cebola, por exemplo, da qual me tomei um adepto incondicional. Quando criança, eu apartava a cebola pra um lado do prato e, se ela fosse visível demais, eu simplesmente rejeitava o prato todo, levando meu pai a se levantar da cabeceira pra me fazer engolir a comida com a cebola e tudo. Com a redescoberta da cebola, recuperei meu pai de uma vez, ou, se você preferir, fiz meu retorno definitivo à casa paterna. Agora, coisa mais recente e bem mais forte foi a descoberta do alho. Substância pura, merece um altar. Quando você joga o alho esmagado em cima da cebola dourada, que já estava sendo refogada, só então é que sobe da panela aquele cheiro estonteante, de vida. Foi isso aliás que me levou a desconfiar que os melhores escritores se encontram anonimamente enfiados na cozinha do mundo, cheirando a alho e cebola, escrevendo com uma outra linguagem. Muito da literatura não vale um dente de alho.¹⁹

¹⁸ **Cadernos de literatura brasileira: Raduan Nassar**, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 24.

¹⁹ Entrevista concedida a Elvis Cesar Bonassa. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de março de 1995, Ilustrada, p. 1.

Retoma-se o trabalho com a linguagem, que se manifesta tanto na cozinha, diante da cebola e do alho, quanto no ato de narrar a experiência, fazendo referência a um ponto forte do próprio *Lavoura*, que é o retorno à casa paterna. Não há, nesse jogo de tecidos transparentes que é o manejo das palavras, que mostram ao mesmo tempo em que escondem, pelo menos, a manifestação de algo que se poderia chamar de literatura? Ou será que isso se torna mais difícil de ser considerado por estar dentro de um suporte que leva o nome de “jornal” e que abarca a entrevista, em vez de estar num livro? Talvez o próprio deslocamento seja a parte do véu que esconde e que *permite* ao autor afirmar, repetidamente, que não faz mais literatura. Cria-se um espaço de manobra em que é possível provar que não há mais produções, por não haver publicações de livros, através da própria publicação de sua fala – que não seria exagero pensar que se trata da fala de uma personagem que habita a ficção do abandono.

II.

Já nas primeiras linhas da narração de André, a ideia da totalidade que ele quer estabelecer já é imediatamente invadida por um de-fora. Ele está no quarto da pensão, após ter fugido de sua casa, e relata:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, o quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (...).²⁰ (p. 7)

Nesse primeiro momento, o quarto é posto como *inviolável* e é produtivo que nos atenhamos ao vocábulo e suas possíveis definições, para podermos pensar em quais patamares André coloca o espaço. De acordo com o dicionário *on-line Houaiss*, “inviolável” é “o que não se pode violar”²¹ e “violar” conta com diversas significações, dentre elas: “tratar com desrespeito (coisa ou lugar santo, sagrado ou merecedor de respeito); profanar; desrespeitar ou deixar de reconhecer (um direito alheio); manchar (a memória, a reputação etc. de alguém); desluzir, deslustrar; forçar a abertura de (algo

---

²⁰ As citações extraídas de *Lavoura arcaica* sempre se seguirão do número da página em que constam, para, assim, evitar constantes idas e vindas às notas de rodapé.

²¹ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=inviolavel>>. Acesso em 16/10/2015.

fechado ou selado)”.²² Pode-se inferir que o quarto que comporta o corpo nu de André é merecedor de respeito de quem o vê desde fora, que o recinto é *sagrado*,²³ já que não se pode profaná-lo, que é um lugar que não se pode manchar e que não aceita a entrada de quem está no de-fora – não sem a devida *permissão* dele, que está dentro. Ao mesmo tempo, é possível pensar que se é inviolável no movimento de fora para dentro, o mesmo acontece de dentro para fora: André tampouco pode sair dali e entrar nesse outro lugar, ou retornar a ele, sem permissão de quem está para lá da porta – a inviolabilidade é uma via de mão dupla.

Além disso, o quarto é descrito como “individual”, “um mundo” e “catedral”. Se é individual, comporta apenas uma pessoa – no caso, já atingiu a capacidade máxima, já que André está ali –, mas também é um mundo, que se configura pela ideia de ser um conjunto que carrega elementos que vão além do eu: “totalidade dos astros e planetas; firmamento, universo”; “totalidade do que existe na Terra, seja ou não natural”; “raça humana, totalidade das pessoas, humanidade”; “totalidade integrada e coerente na qual habitam todos os objetos materiais, seres e realidades existentes”.²⁴ Se uma das características aponta para o que é individual e a outra para a integração e plena convivência dos diferentes elementos, já há, pelo menos, uma linha de tensão na definição do narrador, assinalando que os conflitos do romance são intrínsecos a ele e a sua fala. Para que a ideia de que o quarto é individual e pode, concomitantemente, constituir um mundo seja lógica, propõe-se que tal ambiente bastaria a André: tudo o que habita o quarto junto a ele, como os objetos e o seu próprio fluxo de pensamento – que se constitui como memória –, é o suficiente. O habitante de seu mundo é ele mesmo; a totalidade integrada está toda ali dentro e toda a realidade acontece também, ali: um mundo de uma só pessoa. Por último, o termo “catedral” designa “igreja principal de uma diocese, onde se encontra o trono episcopal; sé, matriz”.²⁵ Há uma centralidade conferida ao lugar e à pessoa que habita esse mundo, já que o bispo é uma figura de autoridade dentro da igreja católica, e, além de deter certo poder dentro do *universo* da instituição, ele também é “considerado sucessor dos apóstolos de Jesus [Pode ser nomeado pelo papa ou sagrado por outro eclesiástico com poderes para tanto]”.²⁶ Neste ponto, há certa complicação no que diz respeito à questão da individualidade, pois o senso de *sucessão* e de *nomeação* é

---

²² <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=violar>>. Acesso em 16/10/2015.

²³ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=sagrado>>. Acesso em 16/10/2015.

²⁴ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=mundo>>. Acesso em 16/10/2015.

²⁵ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=catedral>>. Acesso em 16/10/2015.

²⁶ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=bispo>>. Acesso em 16/10/2015.

colocado: se o quarto é catedral e quem ocupa o trono episcopal é André e se o bispo é sucessor dos apóstolos de Jesus, isso quer dizer que há, inegavelmente, alguém que o *precedeu*. Sendo assim, o quarto não poderia se firmar como, ao mesmo tempo, “individual”, “mundo” e “catedral” sem esbarrar na *abertura* referente a quem veio antes. Isto é, questiona-se a totalidade do espaço nas linhas iniciais, no mesmo instante que em se prega o enclausuramento de si.

A impossibilidade de ter um mundo que se constitui só de *si* poderia ser o que causa o estado quase contínuo de angústia no narrador – impossível também porque o mundo de André, ainda que no quarto, é constituído por uma linguagem, seja ela verbal ou física, que tem como pré-requisito a interação com o outro. Ainda que o narrador defenda que o mundo do quarto é habitado por ele e só, poderíamos pensar nas alteridades que existem dentro de André, ou até mesmo considerar que ele está se comunicando com o seu passado, com tudo o que viveu e que o torna quem ele é no presente. De qualquer forma, há um “tu” com quem ele se comunica no quarto e que permitiria que o quarto fosse um mundo e, para refletir sobre tal relação imprescindível, chamo ao texto Judith Butler, que, por sua vez, lê Adriana Cavarero:

Segundo Cavarero, eu não sou, por assim dizer, um sujeito interior, fechado em si mesmo, solipsista, que põe questões apenas para si mesmo. Eu existo em um sentido importante para o tu e em virtude do tu. (...) Para ela, só se pode contar uma autobiografia para o outro, e só se pode fazer referência a um “eu” em relação a um “tu”: sem o “tu”, minha própria narrativa torna-se impossível.²⁷

Isto é, se considerarmos sua relação com o corpo uma linguagem, ela estaria respondendo ao tu que é a instituição familiar, a relação com os membros da família, a vida na fazenda, a interdição que deve ser feita ao corpo na casa do pai, os sermões do pai, a figura do avô. Além disso, André se coloca, desde o primeiro capítulo, como “eu” e se torna, imediatamente, alguém que conta sua biografia e, portanto, estabelece uma relação de interlocução com o leitor, que se põe em estado de leitura/escuta diante de sua fala. Dentro da narração que nos é exposta, há diferentes tus, que passam por Pedro, o pai, a mãe, Ana, Lula. Mesmo quando sozinho, André tem interlocutores e, por isso, o narrador pode se estabelecer como “eu”, ainda antes de sua narração ao leitor.

---

²⁷ BUTLER, Judith. ““Quem és?””. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução por Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 46.

Tal angústia causada pela impossibilidade de ter um mundo que se constitui só de si parece cessar nos momentos em que consagra o corpo – e tal consagração se dá pela masturbação: “se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”. Segundo Kierkegaard, a angústia é “a realidade da liberdade como possibilidade para a possibilidade” e:

a possibilidade da liberdade não consiste em poder escolher o bem ou o mal. [...] A possibilidade consiste em ser capaz de. Em um sistema lógico é bem fácil dizer que a possibilidade passa para a realidade. Na realidade efetiva, a coisa não é assim tão fácil, e precisamos de uma determinação intermediária. Tal determinação intermediária é a angústia, que tampouco explica o salto qualitativo como o justifica eticamente. Angústia não é uma determinação da necessidade, mas tampouco o é da liberdade; ela consiste em uma liberdade enredada, onde a liberdade não é livre em si mesma, mas tolhida, não pela necessidade, mas em si mesma.²⁸

A angústia parece residir nas infinitas possibilidades que o poder de escolha pode inferir e o que determina se é esta ou aquela realidade a que vai se compor diante dos olhos do sujeito é a escolha que ele fizer – que é o que há de angustiante. Isso me leva a Lévinas, quando ele afirma, no prefácio de *Totalidade e infinito*, que “(...) a violência não consiste tanto em ferir e em aniquilar como em interromper a continuidade das pessoas, em fazê-las desempenhar papéis em que já não se encontram, em fazê-las trair, não apenas compromissos, mas a sua própria substância, em levá-las a cometer actos que vão destruir toda a possibilidade de acto”.²⁹ Colocando os dois raciocínios de frente, a angústia não parece ser um sentimento violento, já que ela ainda está na ordem das *possibilidades* e, de alguma forma, na ordem do que não é totalizado e, então, daquilo que dialoga com a ideia do infinito. O que pode se tornar violento é o poder que reside no *poder escolher*: se há, indiscutivelmente, poder, o modo como ele atuará é o que pode ser violento, já que há a possibilidade de desembocar não só na eliminação das outras possibilidades, mas também na eliminação do espaço incalculável da *transcendência*, que é o que me diferencia do outro. Se a escolha de um sujeito faz com que outro sujeito aja não mais de acordo com os seus compromissos, aniquilou-se o que de outriedade havia no outro: transformou-o em mesmo – rompeu-se com a ética.

---

²⁸ KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de angústia**. Tradução por Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 53.

²⁹ LÉVINAS, Emmanuel. “Prefácio”. In: **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 8.

Interessante pensar na angústia como “uma liberdade enredada”: pensa-se que por *poder* escolher, se é livre. Mas, talvez, exatamente porque há a demanda da escolha – e, então, há, também, a demanda do abandono daquilo que não se escolhe – é que se está enredado à liberdade. Sempre há que se escolher – aí não há escolha: ainda que se diga “escolho não escolher”, já se tomou uma decisão. A questão é: o que está deixando André no estado de liberdade enredada?³⁰ O estado de angústia de André é ininterrupto, ou seja, ele está constantemente na posição de intermédio – e até fisicamente isso se configura, já que a pensão é o lugar que está entre o fugir da fazenda e o retorno, tendo como alívio a *consagração* do corpo. Recorro a Giorgio Agamben e sua explanação sobre a concepção de consagrar e profanar, de acordo com os juristas romanos: “(...) se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens”.³¹ Se o corpo é o que se consagra, então o uso que André faz dele dentro do quarto está fora da esfera da utilização dos homens – e, de fato, está, já que o único *humano* habitando o recinto individual-mundo-catedral é ele e, ao mesmo tempo, a cadeira *episcopal* também é por ele ocupada. No lugar impossível que é o quarto, André seria tanto o humano que pode profanar o que de sagrado há no corpo quanto a divindade que pode tirar o uso comum do corpo *dos* homens e consagrá-lo. O corpo ser o que se consagra representa, então, esse giro incessante provocado pela dualidade que se põe desde a descrição do local e pela posição de limbo ocupada pelo narrador: consagra-se o que é da ordem carnal ou carnaliza-se o que é da ordem divina? Ainda com Agamben: “Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso”³², ou seja, quando se *restitui* ao uso comum aquilo que foi em algum momento consagrado, há uma mudança na própria utilização, já que algo está sendo devolvido. Na apresentação de *Profanações*, Selvino J. Assmann afirma: “(...) a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra, como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum”.³³

---

³⁰ Pensando o termo “liberdade enredada” em relação ao quarto individual, mundo e catedral que André descreve, tanto a liberdade quanto o quarto parecem surgir de uma impossibilidade de resolução, configurando-se como aporias. Não é à toa, portanto, que dentro desse lugar impossível ele se sinta angustiado.

³¹ AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: **Profanações**. Tradução por Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65.

³² Idem, p. 68.

³³ ASSMANN, Selvino J. “Prefácio”. In: **Profanações**, p. 10.

Está implicada na colocação a ideia do retorno e, se há retorno, é porque algo que estava, em algum momento, em um lugar, que aqui podemos chamar de mundo, saiu e agora é colocado *de volta* nesse lugar. O retorno traz consigo todo o processo que o movimento de saída provocou: o contexto já não é o mesmo – já que houve a ruptura, temporal e espacial, provocada pela saída – e, portanto, não é possível que se tenha a *continuidade* do uso antigo do próprio corpo, no caso de André. Tanto esse uso não pode ser o mesmo que, quando ele volta à fazenda, vivencia a limitação da exposição do corpo: suas irmãs o ajudam a tirar a roupa para que ele possa tomar banho, mas elas só o ajudam até certo momento – quando ele está “de peito nu e pés descalços”, elas “se retiraram com movimentos ligeiros” (p. 151), porque este era o limite de nudez que se podia compartilhar. A mudança também é notada quando a relação incestuosa se dá com Lula no retorno, e não com Ana, ou ainda quando, durante a festa que celebra sua volta, a masturbação de André parece acontecer através dos pés quando ele vê a dança da irmã – que não é a mesma da primeira festa. A impossibilidade da repetição se coloca aqui: não se pode utilizar da mesmíssima forma o corpo nesses tempos diferentes – antes de fugir da fazenda, na pensão, no retorno e no momento da narrativa. Cada um dos contextos apresenta diferentes modos da utilização. A questão da impossível repetição me parece importante para *Lavoura*: há diversos trechos que são semanticamente idênticos em diferentes momentos do romance, mas que, por causa dos diferentes contextos, tomam significações distintas; o contexto de produção de um evento sempre muda, porque a todo o tempo um novo agora é instaurado, não permitindo, então, que o mesmo contexto aconteça mais de uma vez. Émile Benveniste, em *Problemas de linguística geral II*, afirma que a linguagem pode ser pensada, por exemplo, pela categoria de tempo. Dentro de tal categoria, está o tempo linguístico e ele tem como singularidade “o fato de estar organicamente ligado ao exercício da fala, o fato de se definir e de se organizar como função do discurso”.³⁴ Sendo assim, intrinsecamente ligado à fala, também está sempre sendo, ou seja, sempre se instaura no presente e instaura o presente. É através deste tempo, segundo o linguista, que nós vivemos: a passagem do tempo acontece pela linguagem, já que a cada vez que se instauram interlocutores (eu-tu), instaura-se um tempo presente. Esse tempo é renovado a cada nova fala, sendo sempre contemporâneo ao discurso proferido: “a linguagem não dispõe senão de uma única expressão temporal, o

---

³⁴BENVENISTE, Émile. “A linguagem e a experiência humana”. In: **Problemas de linguística geral II**. Tradução por Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1988, p. 74.

presente”.³⁵ Pensando o texto escrito, que registra, a todo instante, o caráter para sempre efêmero do tempo, que, no mesmo instante que é, já passou, ela é o espaço performático que sempre presentifica o passado. Parece-me que a escrita é uma espécie de rastro estruturado que dá ao leitor acesso ao passado-presente. E não é isso que faz André, registrando, em um discurso que não se sabe se é mais fala ou mais escrita, fragmentos do passado de sua história familiar? É possível que o espaço do romance seja para André sua performance final – sua verborragia como seu próprio corpo? Daí me surge outra questão: por que, por vezes, me esqueço que esse é um romance escrito por Raduan Nassar e não por André? Aqui, os estatutos de autor e narrador se misturam até se entrelaçarem um no outro e me fazerem esquecer de que se trata de um material de ficção e não de um relato biográfico. Penso se não seria pelo silêncio de Raduan – que, agora, em momentos tão delicados no cenário político, vem se quebrando – que não permite com que nós, leitores, façamos grandes conexões do material do romance com a vida do autor, ou seja, com a suposta história não-fictícia que o nome do autor carrega. Sabe-se de sua origem libanesa e só. Não é possível ir além disso. Eu sinto que, através do silêncio, Raduan dá ao leitor mais possibilidades de interação com sua escrita. Quero dizer, é necessário que o leitor convoque as vozes que o antecedem – ainda que não saibamos exatamente quais são elas; ainda que estejamos no meio de um emaranhado de vozes – para que seja possível *ler* o romance. Talvez, seja da ausência da pessoa que se põe atrás do nome de autor que nasce minha impressão de que quem escreve o livro é André:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha (...). O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente.³⁶

Da mesma forma que o autor, em seu romance, é o híbrido da presença e da ausência, Raduan, como a pessoa que carrega o nome de autor, também executa esse gesto. Mas é exatamente esse estar silencioso que impulsiona tantas leituras dos

---

³⁵ Idem, p. 75.

³⁶ AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: **Profanações**, p. 55-56.

romances, dos contos e até mesmo de seu silêncio. O silêncio de Raduan não inibe, de forma alguma, as vozes que estão pensando sobre ele e sobre seus livros.

* * *

Retomando a volta de André à casa, essa é a própria impossibilidade dele: quando retorna, já não pode ser o mesmo, da mesma forma que a instituição familiar também está mudada, bem como sua relação com ela. Isto é, o uso de seu corpo perdeu a aura que tinha quando foi restituído ao uso dos homens – não é mais possível se masturbar no meio do quarto, por exemplo, como ele faz na pensão. Ao mesmo tempo, é o próprio limite que foi instituído para o corpo por demandas sociais,³⁷ dentro do espaço da casa, que dá significação à relação incestuosa. Se não fosse dentro dos limites da fazenda e fora dos limites da nudez, a consumação dos incestos – com Ana e Lula – não teria sentido para André. Está na clandestinidade imbricada no incesto a possibilidade de se relacionar sexualmente com membros da família.

III.

Posta a pretensão de totalidade do quarto, sigamos com ela no momento em que André é interrompido pelas *pancadas* na porta por parte de Pedro, seu irmão:

eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, 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 (...) o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido (...) e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez (...) meus olhos depois viam a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida (...) foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto; num salto leve e silencioso, me pus de pé (...) escondi na calça meu sexo roxo e obscuro, dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando para trás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta. (p. 8)

Não são as batidas de ruído macio que interrompem o narrador, e sim as pancadas, que, de tão violentas, rompem – e, então, violam – a relação em que ele se punha com o

---

³⁷ Quando eu digo demandas sociais me refiro ao que é aceito pela sociedade. Por exemplo: não é aceito que André se masturbe na casa, no meio da sala, em um ambiente que é compartilhado pelos membros da família. Isso deve se manter em um lugar privado. Essas demandas podem ganhar mais sentidos e significações com as colocações de Derrida acerca do que é próprio do homem, ou seja, daquilo que não é da esfera da natureza. Mais à frente, quando analisarmos alguns movimentos de André e Ana, essa discussão ganhará mais corpo.

corpo. As pancadas forçam André a quebrar as condições que ele mesmo tinha imposto ao local: além do corte entre ele e o corpo, ele cobre o “sexo roxo e obscuro” com suas roupas, já que na relação com o outro lugar que se coloca para lá da porta, a consagração não é a do corpo. Neste momento, a inviolabilidade do quarto é infringida – tanto André é contaminado pelo de-fora quanto o de-fora é contaminado por André, uma vez que seu irmão, que é o representante do lugar-outro, adentra o mundo que não é o dele e isso lhe causa certo estranhamento.

Se André se coloca como aquele que estabelece as regras de funcionamento do espaço, ele é quem *deve* hospitalidade nesse âmbito. Para pensar tal questão, recorramos à tal noção problematizada por Derrida. O primeiro ponto que o filósofo frisa é que hospitalidade não se trata de moralidade, política ou de qualquer outra coisa – é uma questão de *direito*:

nós estamos, portanto, no âmbito do direito, não da moral ou da política ou de qualquer outra coisa, senão de um direito determinado por sua relação com a cidadania, com o Estado, com o sujeito do Estado (...) a hospitalidade é, aqui, uma questão de direito e não de filantropia.³⁸

Sendo assim, isso significa, também, que existe a demanda do *dever* e que ela recai sobre André – e, mais uma vez, se direito e dever só podem existir um em relação ao outro e se duas partes distintas são requeridas para que a relação *seja*, André não pode ser o único habitante de seu mundo. Derrida continua, citando Kant: “Nesse contexto, hospitalidade (...) significa o direito de um estranho (...) de não ser tratado com hostilidade (...) quando ele chega no território de outra pessoa”,³⁹ ou seja, ainda que Pedro, como *visitante*, imponha sua presença de modo violento, através das pancadas na porta, o dever de André é o de recebê-lo livre de *hostilidade*. Há, ainda, para Derrida uma distinção entre o visitante e o convidado que é interessante à discussão:

Nós devemos distinguir o convite daquilo que chamaríamos de visita. O visitante não é necessariamente um convidado. O visitante é alguém que poderia chegar a qualquer momento, estando fora de qualquer horizonte de expectativa, que, como o Messias, chegaria de surpresa. (...) Portanto, a distinção entre o convite e a visita talvez seja a distinção

---

³⁸DERRIDA, Jacques. “Hospitality”. In: **Angelaki**. Londres, v. 15, n. 3, 2000, p. 3. “(...) we are thus in the space of right, not of morality and politics or anything else but of a right determined in its relation to citizenship, the state, the subject of the state (...) it [hospitality] is a question here of right and not philanthropy”. Todas as traduções são minhas, a não ser quando apontada a referência.

³⁹Kant apud Derrida, idem, p. 4. “In this context, hospitality (...) means the right of a stranger (...) not to be treated with hostility (...) when he arrives on someone else’s territory”.

entre a hospitalidade condicionada (convite) e a hospitalidade incondicional, se eu aceitar a vinda do outro, a chegada do outro que pode acontecer a qualquer momento sem que ele pergunte a minha opinião e que poderia vir com as melhores ou com as piores intenções: a visita poderia ser uma invasão pelo pior.⁴⁰

André diz ao irmão, ao abrir a porta: ““não te esperava”” (p. 9) – e o repete por mais uma vez. Antes de entrar no quarto, Pedro abraça André e o que poderia ser um gesto de afeto torna-se um peso, já que o narrador diz sentir “o peso dos braços encharcados da família inteira (...) a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado” (idem). Pode-se inferir que a visita, que é não só do irmão, mas da instituição familiar, é uma invasão com intenções que, para André, poderiam ser as piores: a tentativa de promover seu retorno – e, então, a tentativa de destituí-lo de sua matriz.

Contudo, o fato de a matriz ser um lugar impossível traz algumas questões que problematizam, ainda mais, os papéis dos irmãos. Ao mesmo tempo em que André está como *hospedeiro* do quarto, ele também é *visitante* desse mesmo lugar, afinal ele está *hospedado* em uma pensão e isso implica que alguém, que comanda a pensão, exerce o papel de *hospedeiro* em relação a André, que está sob as ordens do lugar que não é sua *casa*. Seguindo com Derrida, a lei da hospitalidade já impõe violentamente, sobre ela mesma, uma contradição, porque quem recebe alguém em sua casa deve fazê-lo de forma incondicional, mas é o mesmo receptor que, simultaneamente, ditará as regras que regem aquele espaço (impondo condições); o mesmo que oferece incondicionalmente sua casa se coloca como a figura de autoridade dentro dela e deve afirmar tal lei. Além disso, o próprio *hospedeiro* também está sob as condições que o *visitante*, implicitamente, impõe: enquanto o visitante estiver em sua casa, ele está preso a ela.⁴¹ Isto pode nos dizer que a impossível lei da hospitalidade está circulando no espaço que chamo de impossível – bem como a posição aporética de André. Dentro da impossibilidade, ele recebe o irmão, que ainda está no limbo do dentro-e-fora, está na soleira (*threshold*), e o convida para entrar, com um gesto: “mostrei-lhe a cadeira do canto” (p. 10) e, antes mesmo de ingressar no

---

⁴⁰ Idem, p. 17, nota 17. “We must distinguish the invitation from what we would have to call the visitation. The visitor is not necessarily an invited guest [un invite]. The visitor is someone who could come at any moment, without any horizon of expectation, who could like the Messiah come by surprise. (...) Thus, the distinction between invitation and visitation may be the distinction between conditional hospitality (invitation) and unconditional hospitality, if I accept the coming of the other, the arriving [arrivance] of the other who could come at any moment without asking my opinion and who could come with the best or worst of intentions: a visitation could be an invasion by the worst”.

⁴¹ Idem, p. 4 e p. 9

quarto, Pedro já inverte os papéis e impõe a André as regras *da família*: “mas ele *nem se mexeu* e tirando o lenço do bolso ele disse: ‘abotoe a camisa, André’” (idem, grifos meus). As duas principais condições que André impôs, a da consagração do corpo e a da inviolabilidade, foram quebradas com a visita de Pedro e os giros mudam de lugar os papéis das personagens, dando a impressão de que nunca cessarão,⁴² causando tanta vertigem quanto a própria narrativa – configurando a própria impossível totalidade que estamos rastreando.

A discussão acerca da lei da hospitalidade pode se complicar ao ponderarmos o que André diz quando descreve o momento quando está com a mochila nas costas, já na estrada, fugindo da fazenda:

(...) a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (p. 33-34)

Ao constatar “estamos indo sempre para casa”, o narrador vale-se do verbo “estar” conjugado no presente do indicativo e do gerúndio do verbo “ir”, indicando que a ação é presente e continuada, ainda em processo. Isso, junto ao advérbio de tempo “sempre”, implica que o lugar que se põe como casa nunca é alcançado, já que se está sempre *indo* e, então, não se chega a ela, jogando-a num eterno por-vir. O que se tem é *sempre* o limiar entre a não-casa e a casa – e, ao mesmo tempo, o limiar, que é o caminho até a casa, é também não-casa. Se André se vê sempre indo para casa, se ele se vê sempre nesse intermédio, a consequência que isso pode ter é, justamente, a angústia. E mais: se nunca há casa, nunca pode haver quarto e, então, não pode haver a masturbação *fora* da casa nem o limite da nudez *dentro* da casa – e, conseqüentemente, o incesto. Como, então, essa declaração de André, que nos traz a ideia de que não há casa, promove uma releitura de tudo o que foi analisado, até aqui? A primeira constatação que se pode inferir – e, mais uma vez, devo agradecer a Geruza Zelnys e sua generosa leitura de meu texto – é a de

---

⁴² Derrida constata, em “Hospitality”: “a contradição temporal da hospitalidade é tamanha que a experiência não pode durar; ela só pode se pré-formar na iminência do que está prestes a acontecer e só pode durar um instante, precisamente porque a contradição não pode sobreviver sem ser dialetizada”, p. 8.

“(...) *the temporal contradiction of hospitality is such that the experience cannot last; it can only pre-form itself in the imminence of what is ‘about to happen [sur le point d’arriver]’ and can only last an instant, precisely because a contradiction cannot last without being dialectized*”.

que André não tem um corpo próprio. Ele está na casa que é de sua família e não dele e, depois, vai para um quarto de pensão, que não lhe pertence, tampouco. Nenhum espaço é ideal para que ele se funde como *eu* e para que ele se torne um corpo que ocupa, efetivamente, o espaço. Talvez, por isso, a eterna peregrinação e a angustiante constatação de que nunca se terá uma casa, já que ela sempre recai na esfera da busca. Esse movimento é o que parece acontecer com o seu corpo: ele não é um corpo-próprio – sempre está em busca de e por tal razão invade e ocupa outros corpos, como o de Schuda, o de Ana, o de Lula:

O sujeito intui no objeto sua própria falta, sua própria unilateralidade – ele vê no objeto algo que pertence à sua própria essência e que, no entanto, lhe falta. A consciência-de-si pode suprimir esta contradição por não ser um ser, mas uma atividade absoluta.⁴³

É pertinente que o leitor se pergunte se André já conseguiu intuir essa hipótese que levantamos aqui. Há, no romance, alguns momentos-chave que dão força à problematização e eles não estão apenas relacionados a Ana – que me parece ser o *lugar* em que a falta do corpo próprio culmina de maneira mais explosiva e violenta. É interessante que se apossar do corpo do outro é um gesto que se espalha pela fazenda – é necessário que tal posse aconteça dentro da casa, dentro do corpo da instituição que é, justamente, onde as questões de tal ordem começam a se desenvolver, ainda na infância de André:

eu poderia era dizer ‘a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa’ eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção, mesmo assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa (...) e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes "acorda, coração" e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio "não acorda teus irmãos, coração" (p. 24-25)

O que antes de tudo me chama a atenção é a colocação da fé como uma doença: ela é virulenta, é a infestação de um vírus que lhe toma conta do corpo e que causa fervor,

---

⁴³ HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas**. Frankfurt: Suhrkamp, 1986. § 427, v. III.

ou seja, “intenso sentimento religioso” ou ainda “movimento que denota impetuosidade, violência, fúria”⁴⁴. Desde sua infância, a intensidade afetiva, a fé que se reproduz como um vírus, a tendência ao exagero – que agora se mostra como verborragia – são cultivadas no narrador. Rodeado de tais sentimentos, a mãe lhe acordava tocando o corpo e o que André nos relata é de tamanha sutileza e aparente zelo que é, inclusive, difícil explicar em um texto acadêmico, valendo-me de constatações sérias o suficiente para conseguir corroborar a minha *sensação* diante da narração que se trata, aqui, do início de uma genealogia do incesto ou de uma genealogia do limite da nudez ou de uma genealogia do corpo clandestino.⁴⁵ Os movimentos do corpo da mãe no corpo de André, embaixo do lençol e com os devidos cuidados para não acordar os irmãos, pensados agora, diante de um André que não para de buscar o corpo que não tem, justamente, em corpos da família, fazem-me crer que é possível que a mãe, ainda na infância do narrador, não tivesse um corpo próprio, tampouco. Buscando em André o que, posteriormente, ele buscaria em outros, não é absurdo inferir que, antes da consagração do corpo de Cristo na igreja, André e a mãe mantivessem uma relação clandestina e, não por acaso, *embaixo* dos lençóis e *dentro* do quarto que estava *dentro* da fazenda. É por conta da transgressão que só pode ser transgressão quando acontece dentro da casa que tais relações têm sentido de ser: o que marca o incesto é, exatamente, a sua clandestinidade; ultrapassam-se os limites da casa dentro da casa e é por isso que só podem acontecer ali, por não serem aceitas socialmente. As posteriores buscas de André acontecem sempre dentro da fazenda.

Tendo início em sua tenra infância, a educação afetiva de André o guia. Afetiva muito mais do que religiosa, porque me parece que sua religião acaba por ser a exacerbação do afeto descontrolado e fervoroso. Outro episódio que acrescenta ao estudo e que, mais à frente, será frutífero para pensar o incesto com Ana é a zoofilia com a cabra Schuda. Mais uma vez, o espaço escondido e dentro da casa é o que compõe o cenário: “*debaixo* de uma *cobertura* de duas águas, de sapé grosso e dourado, ela vivia *dentro* de um quadro de estacas bem plantadas” (p. 17, grifos meus). Ele prossegue:

---

⁴⁴ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=fervor>>. Acesso em 02/10/2016

⁴⁵ Sensação essa que se dá por conta da manipulação de palavras, que se dá por conta da cuidadosa descrição e da não impensada verborragia de André. É um saber-sentido, que se confunde e se questiona a todo o momento, quando se depara com um suposto cuidado de mãe tão diligente. Ao mesmo tempo, esse saber também intui que pode estar sendo ludibriado pelo mesmo narrador e a minha reação quase imediata é me voltar contra André. Se eu pudesse, nesse ponto, refazer o começo da dissertação e dizer que o mais difícil não é o abandono e sim analisar o discurso de André quando essa é uma personagem (que quase não parece uma personagem) que causa tanto caos em mim e na minha leitura, bem, eu o faria.

a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para *fora*, ali *entre os arbustos* floridos que *circundavam* seu quarto agreste de cor tesa: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso (...) era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos humosas *mergulhando* nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela; mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino (p. 18, grifos meus)

A fé virulenta de André, nesse momento, já se tornou doença – e doença nos olhos. Anteriormente, no capítulo 3, o narrador lembra um dos sermões de seu pai: “olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (p. 13). Interessantes as retomadas que são feitas a partir do discurso do pai – e que são tantas que se torna impossível rastrear todas, até porque isso seria uma intenção de totalização da leitura – e que tomam outra significação através das costuras que o leitor pode fazer no processo de análise. Aqui, além dos rastros da fé da infância, ouvem-se os ecos das falas do pai, que o narrador usa para implicar que o que ele está prestes a contar é da esfera do infame, do horrível, do tenebroso. O corpo sempre por-vir, o corpo sempre *ainda* inexistente é virulento, obscuro, aflito – e é nesse estado que André diz que conduz a cabra como um “amante extremoso”. E a pergunta: extremoso porque cuidadoso ou extremoso porque descomedido? De uma forma ou de outra, ele prossegue com sua busca ao corpo e acaricia o animal, que não era uma “cabra lasciva, era uma cabra de menino”, jogando-nos, novamente, para os afagos da mãe – que eram afagos em um “menino pio”. A rede das utilizações do corpo de outro que se constrói no livro nos joga de um episódio para outro, permitindo que simetrias sejam levantadas e que os acontecimentos se relacionem um com o outro – desembocando no ápice deles, que é a consumação do incesto com Ana.

Ao fim, ele constata:

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

Notam-se, novamente, os lugares sempre fechados, de alguma forma, em que as relações clandestinas acontecem. Aqui, ainda que ele esteja dando um passo para fora do

que ele chama de recolhimento, continua dentro da fazenda; seus carinhos mergulham na bacia de Schuda, dando a impressão de imersão; a cabra chega, ela também, coberta. Além disso, bem como ele enche Schuda de ornamentos, é também quem traz, na festa que comemora sua volta, as “quinhilarias mundanas” que Ana utiliza para se enfeitar e executar sua dança final. E, ainda, é possível inferir mais uma irresponsabilidade de André para com a cabra: ele dá a ela o estatuto de quem é capaz de ser ativa nessa relação e ter características como paciente, generosa e ainda ser aquela que busca no próprio corpo o seu concurso. Aqui outro questionamento surge e, talvez, outra dissertação seria necessária: como pode se dar uma relação ética e responsável diante de um animal? Há ética animal? Como existe a responsabilidade diante de uma cabra?

* * *

Depois dos dois episódios mencionados, André narra ao leitor, no capítulo sete, outro acontecimento que se deu dentro da casa, antes de sua fuga, e que condensa a questão que estamos rastreando:

alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvos pra resguardar a pureza dos lençóis, bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de nogueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas, *era preciso conhecer o corpo da família inteira*, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho *como se fossem as toalhas de um assassino*, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja (p. 42-43, grifos meus)

Ao vasculhar o corpo da família inteira, André, mais uma vez, transgride o limite da nudez: ao mesmo tempo que toca naquilo que cobre e interdita o corpo no convívio social, são as próprias roupas que estiveram em contato com tais corpos, deixando, bem como a escrita, rastros que presentificam os corpos que por ali passaram, como marcas de sangue e até mesmo o “soluço mudo que subia do escroto”, sugerindo mais um limite

dentro da casa – há que se calar o corpo, ele não pode ter voz, nem mesmo manifestar um soluço. Ao invadir a intimidade que se preservava dentro do cesto de roupas *tampado*, o narrador não faz menção a nenhuma peça de roupa dele mesmo – seu corpo não estava ali, disponível. Para ele se perceber como um par de mãos que carrega “toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino”, que é a única passagem do trecho em que ele é corpo – quase premeditando o que aconteceria com o corpo da instituição familiar –, é necessário um gesto tão violento e invasivo quanto destampar o cesto de roupas da família. Por ser um espaço vazio, seu corpo está sempre em movimento e, aqui, retomo Safatle: “Esta experiência da falta é tão central para Hegel que ele chega a definir a especificidade do vivente através da sua capacidade em sentir falta, em sentir esta excitação que o leva à necessidade do movimento”.⁴⁶ Para André, é da ordem do imprescindível e do inadiável a ocupação de outros corpos, a invasão e a ocupação de um espaço que não é dele. A mim, também são injustificáveis as tomadas dos corpos: por *sentir* falta do corpo próprio, ele se movimenta em direção a outros corpos que habitam a casa – e tem a necessidade de ter em suas mãos os de todos os integrantes da família e, talvez, a sempre expectativa de integrar o corpo familiar.

Há, ainda, mais um episódio que vale a pena ser destacado sobre a falta e sobre o movimento diante da falta, que é o incesto com Lula, acontecimento que se dá após a volta de André e, portanto, depois do incesto com Ana.⁴⁷ O narrador lembra:

Ao entrar no quarto, embora achando um tanto estranho, não me surpreendi vendo Lula na cama, deitado de lado contra a parede, *coberto* por um lençol branco da cabeça aos pés. (...) não acendi a luz, sabendo que podia me deslocar sem dificuldade, além do que, vestindo o pijama desde o banho, eu tinha pouco que fazer: *fechar* a porta atrás de mim (...). Lula não só *fingia* o seu sono, mas queria também, através de movimentos um tanto desabusados, *me deixar claro que não dormia*. (p. 173-175)

Como nas outras situações, aqui encontramos um ambiente fechado e, também, um corpo coberto – essa informação será relevante para pensarmos, um pouco mais a frente, o

---

⁴⁶ SAFATLE, Vladimir. “Posfácio”. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**, p. 180.

⁴⁷ Algumas páginas à frente os episódios envolvendo Ana serão analisados. Às vezes fico pensando se eu deveria tomar os eventos narrados para considerá-los na ordem em que aparecem no livro ou se deveria estabelecer uma ordem cronológica das coisas. O fluxo de vai-e-vem da narração faz com que, não só a minha escrita, mas o meu próprio fluxo de pensamento entre em uma ordem caótica. É muito difícil organizar a estrutura do texto, ou ainda antes: escolher qual estrutura eu julgo ser a melhor, a mais acessível, a que faz mais sentido.

estatuto do corpo de Ana na capela, já que ela também se cobre. Outro ponto interessante é o acerca do fingimento. Assim como André fingiu o recuo diante da fala do pai, que será em breve analisada, Lula finge dormir diante da presença do irmão. A diferença é que, ao contrário de André que ludibriou o pai, fazendo-o crer que o que ele dizia era a verdade, Lula finge, justamente, para que André saiba que se trata de uma mentira – ele quer que o irmão, segundo o próprio André, note que ele está acordado e que *finge*. Se a mentira só pode ser quando o outro acredita ser verdade aquilo que o mentiroso diz, Lula não pode ser considerado como tal.

Lula, já em diálogo com André, diz a ele sobre seu descontentamento com a fazenda e com o ambiente familiar, contando ao irmão recém-chegado sua ideia de fugir:

— 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... Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila, vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça cruzando as ruas feito vagabundo; quero conhecer também os lugares mais proibidos, desses lugares onde os ladrões se encontram, onde se joga só a dinheiro, onde se bebe muito vinho, onde se cometem todos os vícios, onde os criminosos tramam os seus crimes; vou ter a companhia de mulheres, quero ser conhecido nos bordéis e nos becos onde os mendigos dormem, quero fazer coisas diferentes, ser generoso com meu próprio corpo, ter emoções que nunca tive; (...) André, não vou falhar como você... (p. 178)

Ao contrário de André, Lula quer sair da fazenda para conhecer o mundo e ser ativo nele – não para ficar num quarto de pensão em que só cabe uma pessoa. A última frase faz com que toda a fala seja ressignificada: diferentemente do irmão, Lula não vai falhar – ele não será *resgatado* do mundo e trazido de volta à fazenda. É possível que a volta de André fosse a única solução para ele mesmo, uma vez que ele sempre se movimenta em direção aos corpos da família – e como ele encontraria este lugar estando fora dos limites da casa? Estando de volta, André continua se movimentando:

enquanto eu escutava aquelas fantasias todas — infladas de 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 seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão,

alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (p. 179)

Desde o vocábulo “menino” até os movimentos que acontecem sob o lençol, há algo ressoando, neste relato, que vem da infância de André, quando era acordado pela mãe. Agora, ele está buscando o corpo, e Lula é o menino. No entanto, enquanto André *esperava* ser acordado daquele modo, Lula é pego de surpresa – ele interrompe *bruscamente* o que estava contando – e a sua reação é o silêncio, isto é, ele fica desprovido de palavras, mas movimenta-se através do corpo. Ainda assim, André continua tocando o irmão e mais: ele transfere para o corpo de Lula, o corpo de Ana – que é, agora, um corpo ausente, também: na falta de seu corpo e do de Ana, André tem que buscar em outro membro da família este lugar a ser ocupado.

* * *

Diante de tais reflexões, retoma-se a hipótese de que não há lugar ideal para que André se estabeleça e que possa chamar de casa porque em nenhum lugar ele estará em relação plena com o *seu* corpo. Desse modo, se não há *nunca* casa, como se pode pensar no papel do *hospedeiro*, de *convidado* ou de *visitante*, já que estão um em relação ao outro? Quem dita as regras? Talvez a margem de manobra esteja na constante troca de papéis, que não permite que ninguém assuma um papel em definitivo e que parece esvaziar os lugares criados por André, como a casa, o quarto e o corpo – mas que continuam sendo necessários ao narrador. Mesmo na fazenda, onde a figura de autoridade é o pai (ou, pelo menos, é assim que André o descreve), o narrador também busca esses espaços, onde pode buscar por seu corpo: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia” (p. 11); “que feno era esse que fazia cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida?” (p. 48); “me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura” (p. 91). De toda forma, se o quarto da pensão não era casa nem de André nem de Pedro e ambos ditaram regras ali, a única saída plausível parece ser seu abandono – e é o que acontece, já que André volta à

fazenda: “O estranho pode entrar, mas não pode ficar. A ele não são dados os direitos de um residente”.⁴⁸

IV.

Se a economia que faz mudar de lugar a autoridade que pode dizer quais são as regras do quarto de pensão provoca giros incessantes, o retorno à fazenda só deixa a questão mais explícita: André continua regendo sua fala por suas premissas, as que ele dita no começo da narração, não permitindo que o pai o entenda no único momento em que tentam dialogar no romance. Tanto as premissas da fazenda são outras que até a estrutura do capítulo muda, contando, primeiro, com uma sequência de pontos que parecem marcar a alteração do regimento, como se houvesse um acontecimento que separa, entre antes e depois dele, os eventos, configurando-se como um marco. Depois, com a presença de travessões que materializam a troca de papéis do sujeito que fala e do que escuta – o que, tradicionalmente, define o diálogo, contudo o diálogo *efetivo* não acontece, uma vez que há um movimento de *resistência* à abertura ao outro por parte de André que, a todo momento, fala em sua própria língua, a qual não é compartilhada com o pai e, em momento algum, ele tenta se comunicar, mesmo em seu estrangeirismo, e tampouco tenta se colocar num frente a frente com o estrangeirismo paterno – impossibilita a *interação*:

.....
– Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
– A prodigalidade também existia em nossa casa.
– Como, meu filho? (p. 156)

Desde a primeira fala do pai no diálogo, ele já expõe o que está em primeiro plano nas regras da casa: o comedimento. André teve que sair da fazenda para levar uma vida pródiga, ou seja, uma vida de excessos.⁴⁹ Se foi necessário abandonar a fazenda para tal vida ter lugar, é porque, lá *dentro*, ela não era possível, mas André logo rebate a ideia do pai, dizendo que a prodigalidade já estava ali entre eles,⁵⁰ e o patriarca demonstra seu primeiro movimento de quem não entende o que o filho diz: “Como, meu filho?” (idem).

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. “Hospitality”. In: **Angelaki**, p. 16, nota 11. “*The stranger can pass through but cannot stay. He is not given the rights of a resident*”.

⁴⁹ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=pr%25C3%25B3digo>>. Acesso em 20/10/2015.

⁵⁰ Ao fugir, André afirma que sempre estamos indo para casa e, agora, ele trata a fazenda como se fosse casa dele também, ao usar o possessivo “nossa”: “A prodigalidade sempre existiu em nossa casa”. Tratam-se de casas diferentes? Ou, se sempre estamos indo para a casa, isso também pode apontar para a constante mudança de lugar desse não-lugar?

A pergunta que busca estabelecer comunicação entre os interlocutores demonstra a tentativa, ou o esboço de uma, do pai de compartilhar um terreno em comum em que a troca de informações seja *compreensível* – e, nesse caso, acredito que se trataria do saber que se apreende: parece-me que um dos movimentos éticos possíveis se configuraria a partir do pai com a consciência de que as marcas que André carrega no rosto são, justamente, as mudanças pelas quais ele passou nesse lugar de-fora (ou que o pai julga estar no de-fora, mas que está no de-dentro, segundo André) e que o transformaram de tal maneira que até a língua pela qual o filho se comunica já não é mais a mesma falada dentro da casa – na verdade, André talvez nunca tenha falado a mesma língua que sua família. Mas isso fica claro para o pai no momento potente da troca efetiva. Sabendo disso, o pai resguardaria essa distância entre eles, que não pode ser minimizada por uma tradução, porque o ato tradutório que busca – quer compreender o que o filho diz, mas isso só pode se realizar se André deixar sua língua de lado, que é justamente o que o constitui, e se submeter à língua do pai, achatando a distância ética que se põe entre eles. Contudo, não é esse o movimento que se faz em qualquer diálogo? Quero dizer: mesmo sabendo que uma mensagem sempre vem atravessada por ruídos, já que os pressupostos de um interlocutor são diferentes em relação aos de seu receptor (ou seus receptores), esses últimos, no limite, não traduzem a mensagem recebida de acordo com algumas ideias que já têm mais ou menos estabelecidas por conta do pano de fundo que a vivência de cada um proporcionou? Se esse movimento não for feito, a mensagem não seria possível.

Então, mais uma vez, há algo de *insolúvel* aqui: se houver tradução, André já não se diferencia do pai; não havendo, o diálogo é impossível. São essas duas forças que se apresentam, já que o pai insiste na compreensão e André se recusa a se submeter à tradução. São diversos os apelos do pai ao filho: “Você diz coisas estranhas, meu filho”, “Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho”, “Do que é que você está falando?”, “Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente” e o que ele encontra, do outro lado, são respostas como “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo”, “Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra”, “O senhor não me entendeu, pai” (p. 156-165). Antes de seu “suposto recuo na discussão” (p. 169), André constata – ou ainda, ele traduz – a amargura e a cólera na fala do pai e a veleidade em sua, também

suposta, eu diria, tentativa de dizer ao patriarca o que ele estava pensando: “Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento” (p. 167-168). Há que se dar atenção aqui a dois movimentos na fala do narrador. Primeiro, ele constata que é vão dividir com o pai o que ele pensava, de fato, ou seja, era uma vaidade, um mero capricho que ele tornasse *compreensível* sua fala – e, talvez por isso, desde o começo, fala em uma língua com a qual o pai não consegue interagir efetivamente; as falas de André estão na esfera do *dito* – ele disse. No entanto, o que ele *quis* dizer, se de antemão estaria, desde sempre, disponível apenas para ele (afinal, como saber o que qualquer pessoa quis dizer? Há, sempre, a interpretação do interlocutor. Mas, para que essa interpretação seja possível, é necessário o mínimo de interação pela qual, de novo, divide-se um terreno em comum que é a linguagem. Ao mesmo tempo, a interpretação também depende da ideia de que o outro quis dizer alguma coisa), permanece para sempre como uma incógnita para o pai – que, a todo o tempo, diz ao filho que não consegue entendê-lo. O segundo movimento é o que vem depois dessa constatação, quando André expõe seu “suposto recuo na discussão”. Mesmo sabendo que o pai não pode entender suas falas, ele recua apenas supostamente na discussão, inferindo que ele ainda estava discutindo com o pai depois de ter reconhecido a impossibilidade da comunicação. O narrador sabe que se trata de um diálogo impossível por ser inútil expor suas ideias ao pai e, ainda assim, ele continua na discussão – continuação essa que se dá só no momento da narração, que é quando ele pode dizer ao leitor que o recuo era falso; continuação essa que se dá só depois que o pai não pode lhe responder sobre o recuo de mentira; continuação essa que só pode se dar quando André é o único portador da voz da família dentro do romance. Para pensarmos sobre a complicação que os dois giros causam, recorro a Derrida:

a mentira não é um fato ou um estado, é um ato intencional, um mentir – não existe a mentira, há este dizer ou este querer-dizer que se chama mentir: mentir seria dirigir a outrem (pois não se mente senão ao outro, não se pode mentir a si mesmo, a não ser a si mesmo enquanto outro) um ou mais de um enunciado, uma série de enunciados (constativos ou performativos) cujo mentiroso sabe, em consciência, em consciência explícita, temática, atual, que eles formam asserções total ou parcialmente falsas (...). Tais atos intencionais são destinados ao outro, a outro ou outros, a fim de enganá-los, de levá-los a crer (a noção de crença é aqui irredutível, mesmo que permaneça obscura) naquilo que é dito, numa situação em que o mentiroso, seja por compromisso

explícito, por juramento ou promessa implícita, deu a entender que diz toda a verdade e somente a verdade.⁵¹

Valeria lembrar o que André diz ao pai antes da passagem sobre o recuo: “Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: (...) volto para casa humilde e submisso”, ao que o pai responde: “Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma luz nova sobre esta mesa, sinto meus olhos molhados de alegria” (p. 169). A afirmação de que volta submisso pode ser contestada pelo simples fato de que o narrador não abre, verdadeiramente, mão da discussão com o pai – e ele não volta humilde: admite que houve *veleidade* em sua (também suposta?) intenção de expor os pensamentos. O ponto importante é que o pai *acredita* no que ouve, crendo que o filho volta humilde e submisso às regras da casa. O ponto-chave para interpretar como mentiras as afirmações de André recaí, de novo, no vocábulo “suposto”, já que tem consciência de que ainda está em discussão. Ele faz o pai acreditar o contrário, mas ele tem consciência de que não é bem isso o que acontece. Essa série de enunciados, manipulados intencionalmente para driblar o pai, faz de André um mentiroso. Diante disso, o leitor pode se questionar: ainda é possível acreditar em André como narrador? Se ele manipulou sua narração em algum momento, seria necessário outro romance para ele dizer que intencionalmente enganou o leitor? Esses giros fazem com que tudo o que foi lido seja repensando e revisitado e que a leitura, desse ponto em diante, seja mais desconfiada.

Diante da fala de André, é possível apontar para o fato de que a questão não se resolve na narração, porque ele é o único que pôde dar continuidade a sua fala e abarcar, a seu modo, as falas dos outros membros da família e, então, pode mostrar ao leitor que, na verdade, o recuo diante do pai, que sinalizaria humildade e submissão, foi fajuto. Ele não se rendeu à tradução do pai, ou seja, ele não abriu mão de seus pressupostos após a conversa e os carrega para dentro da fazenda, misturando-os com o pregado comedimento. As cercas que limitavam o que pertencia ao dentro e o que pertencia ao fora foram quebradas, impossibilitando a totalização da questão, que se coloca, até, como aporética. Mesmo antes da saída de André, ele mesmo já fazia esse trânsito entre o dentro e o fora, contaminando ambos: o narrador conta a Pedro que, durante a noite, ia à cidade

---

⁵¹ DERRIDA, Jacques. “História da mentira”. In: **Estudos avançados**. Tradução por Jean Briant, v. 10, n. 27. São Paulo, 1996, p. 9. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8934/10486>>. Acesso em: 03/01/2017.

procurar prostitutas, que as pagava com as moedas de seu pai e que levava para a fazenda alguns ornamentos utilizados por elas:

e nossos [de André e de Pedro] olhos molhados, nossas contas de vidro, presos com afinco na caixa que eu virava de boca, virando com ela o tempo, me remetendo às noites sorrateiras em que minha sanha se esgueirava incendiada da fazenda, trocando a cama macia lá de casa por um chão duro de estrada que me levava até a vila (...) eu disse erguendo uma fita estreita de veludo roxo (...) ‘este trapo não é mais que o desdobramento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da prima prostituta que me deu (...) engorde os olhos nessa memória escusa (...) nessas quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai’. (p. 68-71)

Isto é, ainda que o pai não estivesse ciente disso, ele estava fora dos limites que ele mesmo tinha estabelecido e esse “fora”, que também estava presente na fazenda, consagrava o corpo (ou o profanava, dependendo de onde se lança o olhar), da mesma maneira que a representação e o prolongamento dessas regras que não eram as do comedimento.

Não seria arriscado dizer que tanto o pai quanto André têm algo de obsessivo pelos limites: aquele ao impô-los e esse ao recriá-los dentro de seu mundo impossível. É pertinente considerar que o recuo de André talvez se dê, porque ali, naquelas condições de fala, quem detinha o poder do discurso era o pai; André, de uma forma ou de outra, ainda que chame seu recuo de “suposto”, tem que abrir mão de seus pressupostos:

suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos (...). Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.⁵²

Dentro da organização que é a fazenda, o tipo de fala que André propunha ao pai – cheia de metáforas e que supunha um repertório que não era comum aos dois, no caso, o incesto – não foi bem-vinda, sendo interditada pelo patriarca, fazendo com que o filho, ainda que por um instante fugaz, colocasse sua fala sob as condições que regiam aquele ambiente. Ali, André não tinha o *direito* de dizer tudo, porque as *circunstâncias* eram

---

⁵² FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**, p. 9.

outras que não aquelas do quarto da pensão ou, até mesmo, do momento em que está com Ana na capela. Ele só pode dizer por outros meios e depois que o pai já não tem mais voz; como se ele herdasse do pai o direito de dizer; herda o poder da voz.

Tendo em vista o diálogo, pode-se pensar que os movimentos na fala do narrador têm diversas semelhanças com os sermões de seu pai, apesar de repudiá-los.⁵³ O primeiro movimento que se sobressai é o da unilateralidade: tanto nos sermões do pai quanto na narração de André, só eles têm direito à fala, deixando os interlocutores mudos. No caso do pai, o que se tem é uma doutrinação que se dá através da fala individual e da escuta silenciosa. Adicionado a isso, ainda há a diferença hierárquica e de poder dentro da própria casa, que se faz inclusive *visual* nos lugares que cada um tem à mesa:

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. (...) podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (p. 154-155)

O sermão está no mesmo patamar da refeição, que é “o ato ou efeito de refazer ou restaurar as forças, de alimentar-se” ou ainda “alimento que se toma diariamente em horas regulares”.⁵⁴ Isso quer dizer que o sermão tem quase uma função biológica na família, mantendo-os vivos para que possam plantar, colher, fazer os trabalhos de casa. O sermão, tanto quanto o pão – que também é feito na própria casa e exclusivamente com a colheita que se faz do plantio da própria fazenda –, supostamente, tem que ser deglutido e consumido pela família. Estando na cabeceira, o pai é quem os profere, juntando à reflexão sua posição à mesa, já que o sermão é “um discurso religioso pronunciado no púlpito por um predicador”.⁵⁵ O púlpito é, assim como a cabeceira, um lugar separado, alto, que distingue o orador de seus ouvintes, conferindo poder a este que tem permissão de pregar. Valendo-se de seu discurso proferido desde o púlpito, é conveniente frisar que a posição ocupada é tanto física, já que se destaca visualmente dos demais presentes, quanto social, por conta do poder que impõe através das palavras proferidas. Há, no sermão e no lugar à mesa, a visível relação de diferenciação entre aquele que fala e

---

⁵³ “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai (...)”; “(...) eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante (...)”. NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**, p. 41.

⁵⁴ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=refei%25C3%25A7%25C3%25A3o>>. Acesso em 24/10/2015.

⁵⁵ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=serm%25C3%25A3o>>. Acesso em 22/10/2015.

aqueles que escutam, sendo o pai o detentor do poder nos dois casos. André parece ter *herdado* tal poder, já que, depois da morte do pai,⁵⁶ ele é quem narra a história da família e quem *pode* colocar o patriarca, inclusive, entre aspas – e, em se tratando de hereditariedade, há que se considerar que, ao ser transmitido, do patriarca ao filho, o poder da fala é utilizado de forma distinta, não se tratando de uma repetição. Bem como o narrador explicita, como já apontado, a diferença entre os sermões do pai para as falas do avô, também está implícito que a narração de André se difere dos sermões do pai, ainda que (ou justamente porque?) ela esteja apoiada no próprio patriarca – ele não fala à mesa, por exemplo; não há mais mesa ou membros da família para se sentarem em torno e ouvi-lo. Outro suporte fez-se necessário – e é um suporte angustiado, uma vez que é difícil determinar se André fala ou se ele escreve, parecendo estar num meio do caminho entre um e outro, apesar de estarmos *lendo*. A pergunta que ronda é: lemos uma fala ou lemos um escrito?

Em *Lavoura*, só André se expressa, dando espaço aos outros da maneira que lhe convém, e essas expressões são organizadas e apresentadas ao leitor segundo uma seleção. Do mesmo modo que ele deglutiou os sermões do pai e a partir deles pôde emergir com sua própria narração, agora ele discursa e nós, leitores e ouvintes de sua palavra, podemos dar voz ao nosso discurso a partir das falas de André - afinal, assim como nós, André também se põe como leitor do discurso do patriarca.

V.

Se as premissas que regem a fala e o corpo de André mudam junto ao movimento de saída e retorno à fazenda, não podemos deixar de lado o movimento de consagração e profanação que acontece com o corpo de Ana – e que está diretamente relacionado com o modo segundo o qual o narrador colocava o próprio corpo em exercício antes da fuga. O corpo e o silêncio de Ana são sua linguagem, a forma pela qual ela se comunica. Já que não verbaliza uma só palavra, o que o narrador pode descrever ao leitor é, justamente, o que ele *vê* da irmã. Enquanto o pai e Pedro podem ganhar voz na narrativa, porque eles também são ativos discursivamente, Ana é a única que não é totalizada pela linguagem do irmão. Só ela não permite que a distância entre eles seja sucumbida por aquilo que ele domina e transforma nele mesmo, que é a fala; ele tem que se deslocar para *tentar* se

---

⁵⁶ Ele diz no último capítulo: “(Em memória de meu pai (...))”, sugerindo sua morte – não sabemos se a física ou se a discursiva.

comunicar, gesto que negou ao pai, e isso não acontece efetivamente, já que suas tentativas de totalizá-la frustram-se todas as vezes. Sendo a única personagem que não se coloca na posição de quem pode ter a fala colocada entre aspas, ela perturba não só André, mas também a mim: é a personagem mais difícil de ter um frente a frente para pensá-la junto às questões que o romance suscita. Ao mesmo tempo, é a mais intrigante, por ter tamanha força na formação de seu irmão (seu corpo e seu silêncio têm tanto impacto quanto os sermões do pai, eu ousaria afirmar): é por causa dela que ele foge da fazenda, é a fala dela que ele não compreende, é a dança dela que o faz enfiar os pés na terra.

Há quatro momentos imprescindíveis à análise, em se tratando do corpo e do silêncio: as duas festas na casa (sendo que a primeira acontece antes da fuga de André e a segunda comemora sua volta), o momento da relação incestuosa – violenta e abusiva – entre os irmãos e a verborrágica fala de André na capela, dirigindo-se a Ana após a relação. Tomemos esses dois pares para a organização da análise. As duas festas narradas são muito similares semanticamente, sendo as distinções marcadas pelos tempos verbais de cada uma e pelo desfecho:

Na cena do capítulo 5 é utilizado o [pretérito] imperfeito, mostrando que na verdade não se tratava de uma festa apenas, mas de uma festa que periodicamente se repetia. No capítulo 29 é utilizado o pretérito perfeito, o que pode significar tanto que essa festa é singular como que essas festas não mais se repetirão na família (*perfectus*, *-a*, *-um*: acabado, completo, inteiramente acabado).⁵⁷

Já de antemão, tem-se em vista que uma repetição está *sempre* fadada a não-realização. Além da mudança de contexto, de tempo e de espaço (a fazenda não é a mesma antes e depois da partida de André), as diferenças, ainda que sutis, estão formalmente marcadas pela mudança da utilização dos tempos verbais. Sendo indicada a diferença entre elas, supõe-se que o desenrolar de cada festa será, também, diferente. Um elemento comum às festas é o fato de esse tipo de comemoração suspender, temporariamente, os limites socialmente impostos, sendo permitidos os exageros e, com eles, configura-se aquilo que Georges Bataille denominou como “princípio da perda”:

A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e de conservação, e o consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à

---

⁵⁷ RODRIGUES, André Luis. “Ana e a última festa: o sacrifício se realiza”. In: **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 127.

conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelas despesas ditas improdutivas: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de despesa para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção. Ainda que sempre seja possível opor, umas às outras, as diversas formas enumeradas, elas constituem um conjunto caracterizado pelo fato de que em cada caso a ênfase é colocada na perda que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido.⁵⁸

As festas são despesas, seguem o princípio da perda, na medida em que há excesso de comida, excesso de bebida, excesso de manifestações corporais através da dança, excesso de gente dentro dos limites da fazenda. O regime provisório vai contra o princípio de comedimento que é exaustivamente lembrado pelo pai em seus sermões: “ninguém em nossa casa há de dar o passo mais largo que a perna”; “ninguém em nossa casa há de colocar o carro na frente dos bois”; “só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas, não bebendo do vinho quem esvazia num só gole a taça cheia; mas fica a salvo do malogro o livre da decepção quem alcançar aquele equilíbrio, é no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios” (p. 53). O excesso de comedimento presente nos sermões paternos é suspenso durante as comemorações, dando lugar aos outros excessos que geram a perda apontada por Bataille.

Quando rememora a festa descrita no capítulo cinco, André já aponta que nesse momento de comunhão entre família e amigos, ele estava “recolhido junto a um tronco mais distante dos preparativos” (p. 27), já indicando seu lugar deslocado mesmo dentro da fazenda. Desde esse lugar afastado, ele percebe a irmã chegando à festa. No entanto, antes de lermos a passagem da entrada de Ana, vejamos como até o ambiente, na visão do narrador, se transforma com a vinda da irmã:

e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança. E elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas,

---

⁵⁸ BATAILLE, Georges. “A noção de despesa”. In: **A parte maldita**. Tradução por Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 30.

feito torneiras todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado. (p. 27-28)

Na passagem, nota-se o excesso figurado no tio que, ao mesmo tempo, é “velho” e tem “bochechas de uma criança” – transitando entre dois extremos. Depois, é tão visceral a relação com a flauta a ponto de beirar seu próprio desfazimento, quando de tão vermelho quase explode. Porém, ainda que a exacerbação da festa esteja contida no tio, a roda de dança é “dura e ritmada”, ou seja, ela segue uma ordem, está dentro de seus próprios limites, dialoga com a ideia de comedimento. Conforme o som da flauta acontecia, a roda também mudava seu ritmo:

e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas, reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana, impaciente e impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos. (p. 28)

Se havia uma ordem no movimento da roda, antes da entrada de Ana, isso muda: a roda que ensaiava “devagar a sua força” agora gira “célere”, podendo ir e vir na circunscrição de seu eixo, correndo o risco de perdê-lo na confusão que se põe como uma imagem muito forte ao leitor: é possível visualizar um amontoado de pessoas, cada uma indo para um lado, em ritmos diferentes e isso é enfatizado quando o que se tem de pontuação no texto são escassas vírgulas. Tanto para representar visualmente a cena a partir da descrição quanto para ler essa mesma descrição, é necessário algum esforço, é necessário sair do eixo que antes conhecíamos em que havia pontos finais e paragrafações mais aprazíveis aos olhos e entrar na roda de moinho junto com André. É preciso, ainda, que o novo ritmo seja reforçado corporalmente, através das mãos, quase como se saudassem Ana, que é colocada em um paralelo com a nova ordem: bem como a dança célere, Ana é “impaciente, impetuosa”, ao contrário de Schuda, dialogando com o que é violento, impulsivo, visceral, diferentemente de seu comportamento à mesa ouvindo o sermão do pai, por exemplo, onde todos têm seus lugares previamente delimitados e tudo o que devem fazer é ouvi-lo, em silêncio. Ele continua, comparando-a com duas figuras: “ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos

de *cigana* se deslocando no meio da roda (...), os braços erguidos acima da cabeça *serpenteando* lentamente ao trinado da flauta mais lento” (p. 29). Tanto a cigana quanto a serpente são representações marginais e remetem à questão da origem, que perturba André, a mim e a este texto. O povo cigano, por ter sido nômade, deixa, até hoje, como incerto o seu surgimento, além de serem ligados, por conta de seu caráter itinerante, a uma vida desordenada e trapaceira.⁵⁹

Assim como não é possível determinar a origem da primeira palavra dita da primeira fala que constituiu o primeiro discurso ou como não é possível para André estabelecer suas origens dentro da organização social que se instituiu pela família, tampouco se pode apontar a origem de Ana. Se, como a história do povo cigano, é incerto o momento de seu surgimento, a característica também aproxima a irmã do narrador da própria noção de discurso. Retomando a ideia foucaultiana de que sempre há uma voz que me antecede, pode-se pensar que as gerações anteriores da família⁶⁰ são o que formam a voz infinita que antecede os irmãos, colocando-os em algum ponto do *continuum* familiar. Por não responder André dentro da linguagem que ele entende, a fala verbalmente materializada, Ana pode ser pensada como a potência de desaparecimento da voz de André, já que a comunicação não lhe parece efetiva. O curioso, no entanto, é que essa potência de desaparecimento faça emergir justamente dentre outras possíveis tentativas de definição, a narrativa do não entendimento do silêncio de Ana, que é a própria narração de André – bem como o impossível alcance da origem da primeira palavra, do antecessor de Deus ou do povo cigano faz surgir não o impedimento de uma fala sobre tais assuntos, e sim diversas colocações que exploram a impossibilidade de se entrever a origem.

Ainda que tanto André quanto Ana sejam colocados, pelo narrador, na posição dos que se perderam na linhagem genealógica, nota-se que ele a coloca como possibilidade de estabelecer sua nova origem, ou melhor: como possibilidade de *ela* ser um lugar de origem. Não é secundário que enquanto na narração bíblica o homem Adão dá origem à mulher Eva, em *Lavoura* há a subversão da relação: é Ana, a mulher, que pode dar origem a uma espécie de André por-vir, já que esse André que está afastado do núcleo familiar na festa é órfão de raízes. Mais uma vez, e talvez infinitamente, a questão

---

⁵⁹ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cigano>>. Acesso em: 02/05/2016.

⁶⁰ Só temos acesso às duas gerações anteriores a André e Ana, ou seja, até o avô. No entanto, infere-se que antes do avô também já havia família e o problema da origem também está aí: qual foi o membro fundador da instituição? Se Adão foi o primeiro homem e foi gerado por Deus, Deus é cria de quem?

originária continua circulando na fala do narrador e, nesse caso, não se trata só de sua própria origem, mas também do que seria a origem do universo e de um lugar de enunciação que é tido como intocável, o bíblico, que é questionado por outro tipo de enunciação, também incontestável, a literatura. Como proceder ou de que lado ficar quando um deus questiona outro deus?

Sendo esse lugar originário, é produtiva a aproximação de Ana com a serpente, personagem presente no paraíso perdido e de suma importância em se tratando da relação natureza *versus* cultura. A passagem bíblica constata, depois da criação de Adão e Eva e do aviso de Deus sobre a proibição do consumo do fruto da árvore da ciência do bem e do mal:

¹A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos que o Senhor Deus tinha formado. Ela disse à mulher: ‘É verdade que Deus vos proibiu comer do fruto de toda árvore do jardim?’ ² A mulher respondeu-lhe: ‘Podemos comer do fruto das árvores do jardim.’ ³ Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais’ – ⁴ ‘Oh, não! – tornou a serpente – vós não morrereis!’ ⁵ Mas Deus bem sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão, e sereis como deuses, conhecedores do bem e do mal’ ⁶ A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente. ⁷ Então os seus olhos abriram-se; e vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueiras, ligaram-nas e fizeram cinturas para si. ⁸ E eis que ouviram o barulho (dos passos) do Senhor Deus que passeava no jardim, à hora da brisa da tarde. O homem e sua mulher esconderam-se da face do Senhor Deus, no meio das árvores do jardim. ⁹ Mas o Senhor Deus chamou o homem, e disse-lhe: ‘Onde estás?’ ¹⁰ E ele respondeu: ‘Ouvi o barulho de vossos passos no jardim; tive medo, porque estou nu; e ocultei-me.’ ¹¹ O Senhor Deus disse: ‘Quem te revelou que estavas nu? Teria tu porventura comido do fruto da árvore que eu te havia proibido de comer?’.⁶¹

Pode-se estabelecer que o consumo do fruto proibido é o marco que separa o mundo da natureza do mundo da cultura, criando uma origem dentro de um *continuum* que já tinha a sua própria impossibilidade de alcançar a origem primeira, que é o que está antes de Deus. A nova origem surge de Eva que desobedeceu a ordem divina: se antes ela era uma parte derivada do homem, agora ela se põe como potência de algo novo que ela mesma deu início. Afirmo que a divisão se faz entre mundo da natureza e mundo da cultura pelo fato de Adão e Eva se *perceberem* nus: antes não havia essa preocupação ou

---

⁶¹ Bíblia Sagrada. “A culpa original”. In: **Gênesis**, 3:1-11. São Paulo: Editora Ave Maria, 2000, p. 51.

essa vergonha que exige o ocultamento do corpo nu diante de outros olhos; eles eram como os animais que são nus e não se dão conta disso:

Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus. Eles não estariam nus porque eles são nus. Em princípio, excetuando-se o homem, nenhum animal jamais imaginou se vestir. O vestuário seria próprio do homem, um dos ‘próprios’ do homem. (...) O animal, portanto, não está nu porque ele é nu. Ele não tem o sentimento de sua nudez. Não há nudez ‘na natureza’. Existe apenas o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez. Por ele *ser* nu, sem *existir* na nudez, o animal não se sente nem se vê nu. Assim, ele não está nu.⁶²

Ao quebrar a regra que regia o mundo da natureza, os “próprios do homem” se estabelecem e, desse ponto em diante, eles se diferem dos animais também pelo estatuto de seus corpos: enquanto aqueles são nus e se integram à natureza por essa razão, estes se separam dela por não poderem mais existir fora do conceito.

Assim como Eva, Ana parece instituir uma nova origem no *continuum* da experiência de André: estar com a irmã numa relação entre os corpos possibilitaria o surgimento de sua própria linhagem – mas essa linhagem começaria e terminaria nos dois, pois já está, desde antes de se concretizar, fadada ao fracasso. André tem consciência da impossibilidade da continuação de uma árvore genealógica com Ana: “abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino” (p. 133-134). Há certo atrito na colocação do narrador, porque ao mesmo tempo em que ele parece querer se mostrar flexível ao abrir mão de algo, ele já retoma o tom impositivo e que coloca condições ao mundo em que ele e Ana viveriam.⁶³ É quase como se André se colocasse no lugar de Deus ao dar a sensação de liberdade a Adão e Eva, dizendo que poderiam comer de todos os frutos do jardim e logo já os condiciona: menos o da árvore da ciência do bem e do mal. E mais: a consequência da subversão da regra foi o sofrimento. Deus diz a Eva que ela sentirá dores ao parir e que seria submissa ao marido. Com o mesmo tom, André se dirige à irmã: “estou implorando, Ana, e te lembro que a família pode ser poupada” (p. 131) – como se a manutenção da salvação da instituição estivesse nas mãos dela. O quão violento é atribuir essa posição à Ana só para

---

⁶² DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. Tradução por Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 17.

⁶³ Além disso, ele também abre mão de algo que jamais poderia acontecer: abre mão dos filhos de um incesto, abre mão da prova materializada do incesto com a irmã. Sendo a relação possível apenas na clandestinidade, os filhos estão, desde sempre, fora de questão. Isso será melhor analisado no próximo bloco, quando a cena da capela será lida em detalhes.

que André possa ser eximido de qualquer responsabilidade de seus atos? Deus também tem *responsabilidade* diante de Eva ou só ela deve se responsabilizar por Ele, já que Ele ocupa um lugar de enunciação inquestionável?

No entanto, é a própria impossibilidade genealógica que quebra a noção de cultura e traz rastros do mundo da natureza para o lugar que André imagina para a irmã. Primeiramente, é notável que, durante a dança de Ana, ele está numa relação muito íntima e estreita com a terra:

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 e me cobrir inteiro de terra úmida. (p. 30)

Ao enfiar “os pés brancos e limpos” na terra é quase imediata a analogia com o ato sexual, indicando o desejo de André em relação à irmã. Há, porém, outra possibilidade de leitura do trecho que me parece produtiva: ao enfiar seus pés na terra e querer cavar o mais fundo que conseguir com o próprio corpo, o narrador pode, também, estar em busca de sua origem; origem esta que está dentro dos limites da fazenda, mas em um lugar afastado do centro da família – está na natureza a continuidade que André busca:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. (...). Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos. (...) Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.⁶⁴

A continuidade com a origem perdida parece ser promovida por alguns instantes por André, enquanto seus pés e a terra se misturam de tal forma que ele poderia se integrar à terra úmida. Em se tratando de sua continuidade com Ana, seria necessário voltar ao mundo antes da cultura, ou seja, ao mundo da natureza em que o homem também era a própria natureza. Isso é imprescindível ao considerarmos que a noção de incesto, que

---

⁶⁴ BATAILLE, Georges. “Introdução”. In: **O erotismo**. Tradução por Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 11-12.

tampouco tem sua origem bem definida, faz parte de um mundo já posterior à natureza – pelo contrário, a relação incestuosa também dialoga com a noção batailleana de despesa, uma vez que o ato sexual não teria como objetivo a perpetuação da espécie. O jogo parece estar na instabilidade de trânsito entre os mundos da natureza e da cultura que rondam André e sua querida relação com a irmã, que é potência de origem. É possível, então, considerar que André deseja Ana não só por conta das barreiras social e cultural em que o incesto está inserido, mas também pela da noção de despesa que ele traz? Isto é, seria demais levantar a hipótese que ele só deseja Ana porque ela é sua irmã e isso significa, necessariamente, colocar como potência o fim da instituição familiar que ele tanto ataca? O desejo de André passa pelo que é da ordem da transgressão – transgredir as relações, transgredir os limites da fazenda, transgredir a palavra do pai, transgressão das relações, transgressão das regras sociais. Estar numa relação de tal natureza com sua irmã é, sem dúvidas, uma transgressão social que ele consegue, inclusive, justificar, segundo sua economia de pensamento, se valendo das palavras do pai: “nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai” (p. 118).

Ao mesmo tempo que André enfia com tanto afinco os pés na terra em nome de uma origem, ela já se torna irredutível por um motivo muito mais pontual: quando surgimos como sujeitos, não somos “sujeitos cognoscitivos”, segundo Butler. Ainda com a pensadora, ela constata:

O ‘eu’ não pode contar a história de seu próprio surgimento, nem as condições de sua própria possibilidade, sem dar testemunho de um estado de coisas que ele poderia não ter presenciado, que é anterior ao seu próprio surgimento como sujeito cognoscitivo, e assim construir um conjunto de origens que só pode ser narrado à custa de um conhecimento confiável.⁶⁵

Aqui apontamos não só para a nossa impotência narrativa diante de nossa própria história, mas para um movimento que sinaliza que a totalidade do relato de si mesmo não pode existir como possibilidade, sendo a mesma impossibilidade de relatar a si mesmo em totalidade o que coloca o eu fora e dentro desse relato: ao mesmo tempo que um relato de mim mesmo exige que eu esteja aqui, relatando, eu não posso me relatar por completo, porque dizer a minha origem exigiria um testemunho impossível. Esse contar, para Butler, só pode ser ficcional: “Para ser mais precisa, eu teria de dizer que posso contar a história de minha origem e posso recontá-la diversas vezes, de diversas maneiras. Mas a história

---

⁶⁵ BUTLER, Judith. “Quem és?”. In: **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**, p. 52.

que conto de minha origem não é uma história pela qual me responsabilizo, e ela não pode estabelecer minha responsabilização”.⁶⁶ Isso me leva à fala de André em que ele quer fundar sua própria igreja e, então, fundar a si mesmo dentro de seus valores, que se diferem dos do pai: “eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo” (p. 87). É dentro da crença nessa igreja que, na capela, ele abusa de Ana – verbalmente, psicologicamente – como veremos adiante. Então, diante dessa origem que o funda, já sendo um sujeito cognoscitivo, ele não deve ter responsabilidade sobre a própria origem? Não havendo ficcionalização de origem, de ponto de partida, sendo ele verbalizado pelo narrador, não reside na fundação de sua igreja e na sua fundação como um novo sujeito que já não se reconhece dentro dos parâmetros estabelecidos pela instituição familiar o chamamento pela responsabilidade? Responsabilidade por poder contar, a partir da nova fundação, o seu relato de si sabendo, ainda assim, que não se atingirá a totalidade.

O narrador, estando distante da agitação da festa, é chamado por sua mãe para juntar-se aos irmãos, ao que ele responde: “‘me deixe, mãe, eu estou me divertindo’ mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim...” (p. 31). O abismo que separa o corpo de André do corpo que deseja o deixa amargurado; o fato de observar o corpo da irmã exposto e em movimento ao longe enfatiza a impossibilidade de uma união socialmente aceitável. A dança é descrita de maneira sensual e ela, inclusive, interage com outros homens que estão na festa: “as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância (...) e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão (...)” (p. 29). Ainda que haja esse movimento com o corpo que se move por entre as outras pessoas que também estão dançando e com elas interage, em nenhum momento Ana tem sua dança interrompida ou limitada. A desenvoltura é aceita nessa festa pelo fato de que tudo se passa dentro das cercas da fazenda, sem nenhuma invasão de elementos externos; tudo ocorre dentro das leis do pai, dentro dos excessos permitidos pela festa e pelo patriarca aceitos e mais: os que estão ali comemorando foram todos *convidados* pelo pai para estarem em sua casa.

---

⁶⁶ Idem.

VI.

Como já notado pela diferenciação dos tempos verbais, as festas dos capítulos cinco e vinte e nove não poderiam, nunca, serem iguais. Além das distinções entre os tempos cronológicos e verbais, as condições de uma e outra não são similares: na primeira, André ainda não tinha fugido de casa e, na segunda, ele retorna à instituição após a experiência da fuga, o que implica uma série de novas experiências – e de rastros – carregadas tanto nele quanto em todos os membros da família. Antes de analisarmos como o corpo de Ana é colocado na última festa, há uma fala de Pedro que já indica a retirada desse corpo da circulação da fazenda:

‘mas ninguém em casa mudou tanto como Ana’ ele [Pedro] disse ‘foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto’. (p. 37)

Ao se fechar “em preces na capela”, Ana muda o modo que seu corpo ocupava a instituição e, então, ela o *consagra*, lembrando que para Agamben isso significa tirar algo da utilização dos homens. Tanto ela retira o corpo do mundo dos homens, que recorre a um espaço que é tido como sagrado, ou seja, está na ordem daquilo que é divino e intocável. O primeiro movimento em direção à mudança do corpo de Ana está feito: antes de voltar à esfera humana, é necessário que o corpo seja consagrado. O estado de Ana é tão alterado com a partida de André que o seu silêncio, que parecia já ser recorrente antes mesmo de sua partida, agora é descrito patologicamente como mutismo, que se define como “estado de não reatividade e de imobilidade, com uma especial ausência de necessidade de falar e de impulso verbal”.⁶⁷ A saída do convívio social é notada visualmente em suas vestimentas, que cobrem a cabeça, de modo que uma parte de seu corpo já não é mais vista – colocando mais um limite a sua utilização. Além disso, ela é descrita como uma sonâmbula, como quem está em algum ponto entre a realidade e o sono, ou entre a atividade e a passividade; de qualquer forma, é um entre-lugar que está como uma passagem entre um patamar e outro e é num entre-caminho que Ana está, justamente.

---

⁶⁷ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=mutismo>>. Acesso em: 07/04/2016.

Porém, o relato de Pedro que se encontra no capítulo sete é ressignificado quando, no capítulo dezenove, André conta ao irmão sobre o incesto cometido. O giro acontece porque agora o leitor tem acesso ao que antecede o recolhimento do corpo de Ana: a quebra do tabu do incesto a partir da quebra do próprio limite imposto socialmente ao corpo que não é o da mulher e sim o da irmã. Isto é, não é o fato de André ter fugido de casa o que causa tamanha perturbação em Ana e que lhe exige, inclusive, a mudança das vestimentas, e sim a nova relação que foi estabelecida com o irmão e com o próprio corpo. Nota-se que o recolhimento já começa logo após o episódio:

houve medo e susto quando tateei a palha, abri os olhos, eram duas brasas, e meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida pra receber o demo: uma sanha de tihoso me tomou de assalto assim que dei pela falta dela, e me vi de repente, com alguma cautela, no corredor escuro, e perguntei com palavras claras ‘se você está na casa, me responda, Ana’ (...) mas ficando sem resposta eu passei, num ranger de tábuas e num furor crescente, a vasculhar todos os cômodos, peça por peça, canto por canto, sombra por sombra, e não encontrando vestígio dela corri então para a varanda, (...) abriu-se de repente um outro sítio e vi, nem sei se com espanto, lá onde era a capela, em arco, sua porta estreita aberta, alguém no seu interior acabava de acender velas; estanquei meu voo, foi só um instante, não tinha por que parar, eu não tinha o que pensar, por isso retomei minha corrida e, quando próximo, refreei minhas passadas atropeladas, eu não queria, esbaforido, alvoroçar sua prece: Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas; vendo seu perfil piedoso. (p. 114-116)

Observa-se que o modo pelo qual Pedro descreve Ana a André é similar ao que André a descreve, havendo alguns pontos de encontro, tais como estar em estado de prece, cabelos cobertos, um traço de piedade. A volta do narrador ao momento subsequente ao incesto aponta para o imediato recolhimento da irmã após o episódio. A volta à fala de Pedro é quase inevitável; é, ainda, um trabalho que demanda a construção de memórias do leitor diante do romance, bem como a narração de André demanda o seu retalho de recordações diante da própria narração e diante da conversa com o irmão mais velho. Tendo o corpo retirado de circulação por conta da quebra do tabu, analisemos como Ana o coloca de volta no mundo dos homens – já sabendo que, de acordo com Agamben e Selvino, a utilização que se fazia antes da retirada não é passível de repetição: o que se terá é uma nova relação. Para tal análise, é preciso voltar ao capítulo dezessete, que é

onde André inicia a narração do episódio do incesto. Depois disso, será possível ler mais a fundo a segunda dança de Ana e algumas das implicações trazidas por essa dança.

* * *

Se Ana incita tantas movimentações, primeiramente, em André e, depois, em toda a estrutura familiar, mesmo sem *dizer* uma só palavra, é necessário que nos atentemos ao seu modo de comunicação: o silêncio.⁶⁸ Tal silêncio se opõe à verborragia do narrador, que, como já apontado anteriormente, é o único que tem voz em *Lavoura* e, portanto, o único que pode dar voz às vozes do pai e de Pedro. Fica evidente, em diversos momentos, que André não aceita o modo de linguagem de Ana e sempre que tenta fazer com o silêncio dela o que faz com os sermões do pai – totalizá-los em seus termos e usá-los fora de contexto, dando a eles a significação que bem entende –, ele falha. Não sendo passível de apreensão, o silêncio da irmã lhe causa reações extremas, desembocando na exacerbação de sua fala e de seu corpo. Tratam-se, então, de silêncios que comunicam, que informam, que transmitem algum tipo de informação, ainda que o narrador se recuse a dialogar com eles. Eni Orlandi, em “Silêncio e sentido”, nota: “A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente”.⁶⁹ Há, ao menos, duas constatações a serem feitas. A primeira é a distinção entre linguagem e silêncio, como se a linguagem correspondesse, diretamente, à fala. Gosto da ideia de que dentro do conjunto linguagem há diversas maneiras de utilizá-la, desde a fala convencional até o uso do corpo, de cores, sons ou o próprio silêncio, por exemplo. Linguagem, então, como representações de expressividade e não apenas verbalização. Depois, concordo com a linguista que o silêncio move sentido e sujeito e é com essa ideia que trabalho desde antes desta seção. No entanto, a verborragia de André, por exemplo, que encontraria o que me parece ser definido como “linguagem” por Orlandi, também move: move Ana, move o próprio narrador, move seu irmão, move seu pai, move sua mãe, move Lula. As falas de André podem até objetivar a estabilização dos sermões do pai dentro de seu próprio contexto, no entanto, é necessário que a fala do patriarca também seja movida para que a estabilização seja potência. Um dos momentos

---

⁶⁸ Judith Butler afirma, sobre a complexidade de relatar a si mesmo: “Quanto mais eu narro, mais provo ser menos capaz de fazer um relato de mim mesma. O ‘eu’ arruína minha história, apesar de suas melhores intenções”. Diante disso, eu penso se é por saber-se incapaz de verbalizar a experiência traumática que Ana não *conta* sobre a relação incestuosa à família, mas dança, ou ainda se é por isso que ela não responde a André verbalmente, mas tem reações físicas na capela ou na casa velha. Ela já se coloca como corpo performativo, ou seja, transformando o corpo em linguagem que excede a verbal e em ação que transforma o contexto.

⁶⁹ ORLANDI, Eni. “Silêncio e sentido”. In: **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Editoria da Universidade de Campinas, 1993, p. 29.

em questão, em que André é perturbado pela falta de verbalização, que será o foco da seção, é a consumação do incesto.

Antes de lermos mais de perto tal momento, é produtivo fazermos algumas anotações acerca do capítulo dezessete, em que ele, estando do lado de dentro da casa velha, avista a irmã do lado de fora e pensa em como atraí-la para o seu lado. Para tal, o narrador a compara às pombas que caçava em sua infância:

eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (...); e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía [sobre a pomba] sorrateira em cima, e minhas mãos já eram um ninho, e era então um estremecimento que eu apertava entre elas enquanto corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha (...) e arrancava-lhe com decisão as penas das asas, cortando temporariamente seus largos voos, o tempo de surgirem novas penas e novas asas, e também uma afeição nova (...); ela [Ana] estava lá (...) e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurado pencas de romãs frescas nas janelas da fachada e ter feito uma guirlanda de flores, em cores vivas. (p. 95-96)

André se vale de uma linguagem cheia de construções que parecem zelosas para descrever sua violenta aproximação das pombas: o farfalhar das asas enfatizam o aprisionamento das aves e, para amenizar o gesto enclausurador, suas mãos não são postas como a fonte de sufocamento dos animais e sim como seu ninho – lugar em que os filhotes encontram abrigo dos perigos do mundo, do lá fora. Tendo a pomba na mão, ele se apropria dela, verbalmente, ao gritar “é minha”, e, fisicamente, ao cortar as penas de suas asas. Nesse momento, André as impede de fazerem o que lhes é natural, voar, sob a concessão de criar uma relação. A mesma ideia de movimentação é o que ele pretende em relação a Ana: atraí-la do jeito certo, ou seja, atraí-la de tal forma que lhe seja possível aprisioná-la. Mais uma vez, o gesto é ornado com elementos doces, como a uva e as romãs, e cheios de vida e cores, como a guirlanda de flores. Nota-se que a linguagem do narrador é, também, um ornamento que ele mesmo veste para que a violência de suas ações seja atenuada pelo uso que faz da linguagem.

Ao trazer Ana à casa velha, ele crê que a irmã terá o mesmo comportamento submisso das aves, que depois de dominá-la, uma relação afetiva será, certamente, estabelecida, porque Ana, por ter a impressão de que é livre, estará sempre por perto dele, como as aves. Quando ela adentra a casa, André já inicia suas tentativas de repetir o gesto infantil – já frustradas por se pretenderem repetições:

Foi este o instante: ela transpôs a soleira (...); não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim (...), mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte. (p. 100-101)

Num primeiro momento, o narrador fica imóvel, tentando perceber a movimentação da irmã e descreve seus passos como “dementes”. Tal adjetivação sugere algum tipo de ação incoerente e ignorante⁷⁰ que é enfatizada pelo adjetivo anterior, “indecisa”, e pelo verbo “perdendo-se”. As escolhas vocabulares sugerem que, na visão de André, Ana não sabe o que está fazendo, não esperando, então, o acontecimento que está por-vir – e que já havia sido *planejado* por ele, sujeito consciente na situação. Depois, com o fechar da porta, vem o tempo da ação e Ana continua sendo colocada, segundo a narração, no patamar da obrigatoriedade da sujeição, já que suas asas estão arriadas – impedindo-a de qualquer ato até que, assim como as pombas, suas penas cresçam de novo. É nesse meio tempo, entre as asas impedidas de voo e o surgimento das novas penas, que a relação desejada residiria. Ainda que André seja o sujeito da ação, ele parece querer se esquivar da responsabilidade que tem diante do incesto ao afirmar que o que esmagaria as asas de Ana – e, então, o que a forçaria a estar ali, naquele momento – seria “o peso de um destino forte”, colocando como inevitável o incesto, como calculado por uma providência acima de todos os homens e que lhes foge do controle.⁷¹ Aquilo que embasa o agir em direção ao incesto já está aludido no próprio vocabulário do narrador: há uma potência de irresponsabilidade e falta de ética que surge a partir do próprio *desejo* de encurralar a irmã, dominá-la e, mesmo assim, justificar estes atos como parte de um plano divino.

Ele continua: “ali mesmo, junto da porta, tirei os sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obsceno, surgiu, virulento, um osso da minha carne” (p. 101). O fato de André tirar os sapatos, estar com os pés nus em contato direto com o solo e, por conta disso, transformar seu corpo em objeto obsceno nos remete à posição dele durante as festas na fazenda, ou seja,

---

⁷⁰ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=demente>>. Acesso em: 08/04/2016.

⁷¹ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=destino>>. Acesso em: 08/04/2016.

há, aqui, a persistência da tentativa do estabelecimento de sua origem em Ana – origem que demanda o corpo e a obscenidade:

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra.⁷²

Se seguirmos com o conceito batailleano de continuidade, abordado anteriormente, resiste em André a ideia de tal viabilização pelo penetrar: na festa, enfiava seus pés na terra ao olhar o corpo de Ana em movimento, como se a terra, que é potência de fertilidade, representasse uma imagem do corpo da irmã. Agora, ainda com os pés nus, ele projeta a relação sexual propriamente dita. No entanto, em se pensando no desapossamento do corpo em face à tentativa de livrar-se de qualquer responsabilidade, a falta de controle sobre si mesmo pode, também, corroborar a força do destino citada pelo narrador: tanto quanto é inevitável a ida de Ana à casa velha, também o é a fusão entre seus corpos na busca de tal continuidade e isso, mais uma vez, foge de seu controle – André está desapossado de si. Ainda que André reitere o ato da *busca* de sua origem em Ana, é interessante que a noção de poder nunca é descartada: ele é quem age diante da procura pela própria linhagem, sendo aquele que é órfão de árvore genealógica, mas que pode fixar sua nova raiz. Contudo, ele também se coloca como fonte, pois é da carne dele que nasce um osso – bem como Eva foi feita a partir de Adão. André como, ao mesmo tempo, fonte e sedento por origem, dá força à hipótese de que ele é responsável pelo que está para ocorrer na casa velha, justamente pelo fato de ele não abrir mão, em momento algum, do *poder* de ação e de controle sobre a ação: é dele que nasce um osso – ou ainda: é a partir da interação com ele que Ana faz nascer uma nova faceta de si, essa que se retira do mundo dos homens.

* * *

Tendo em vista a violência do desejo de André, ele encontra a irmã “deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus

---

⁷² BATAILLE, Georges. “Introdução”. In: **O erotismo**, p. 15.

olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto” (p. 101) e o leitor pode notar que diferentemente das pombas, que mesmo sem poderem voar ainda tinham a possibilidade de criar afeto por André, segundo ele mesmo, Ana é comparada a um morto – sem vida, sem sensibilidade e, então, impedida de se relacionar. Ainda assim, ele insiste em sua tentativa de continuar-se nela:

mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos (...), e foi numa vertigem que me estirei 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. (p. 101-102)

Blindado pela concepção de *destino*, o narrador põe como inquestionável o seu agir: o comportamento cadavérico de Ana não evita que ele se masturbe e que inicie uma fala verborrágica tendo logo ao lado a morbidez de Ana (pode-se supor que se trata de masturbação por conta do vocabulário utilizado recorrentemente em tais situações. No primeiro capítulo, lembremo-nos de sua fala: “as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente” (p. 8); ou quando insinua a relação com Sudanesa, a cabra: “Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo” (p. 19)). Não se pode deixar de questionar que mesmo se valendo da ideia de destino, ainda é necessário suplicar a Deus. Talvez isso aconteça porque André já tenha entendido que o corpo cadavérico de Ana jamais poderia consentir com qualquer tipo de relação – do mesmo modo que Schuda, um animal, tampouco poderia ser paciente com seus impulsos sexuais –, que sua imobilidade é, inquestionavelmente, uma resposta que ele sabe que é negativa à sua ação, mas que ele não aceita. Para transformar o não de Ana em uma possibilidade, ele recorre a Deus. A um Deus que é previsto, previsível, tocável e que tem necessidades físicas. André recorre a um Deus que transita no mundo dos homens e, então, nunca poderia promover um milagre:

um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando (...), ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que Te fise um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus olhos; não me esquecerei

das Tuas sublimes narinas, deixando-as tão livres para que venhas a respirar sem saber que respiras; removerei também o pó corrupto que sufocou Tua cabeleira telúrica, catando zelosamente os piolhos que riscaram trilhas no Teu couro; limparei 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 me tardar, irei remendando a carne aberta no meio dos Teus dedos. (p. 102-103)

Em se tratando de um Deus que é, portanto, um homem, o que se tem aqui é o estabelecimento de moedas de troca: o consentimento de Ana – ou qualquer mínimo sinal, mesmo que fruto do delírio do narrador, que o fizesse crer no que o ajudasse a fantasiar com o respaldo do suposto consentimento – em troca dos cuidados ao corpo, pelos prazeres que ele poderia oferecer a esse corpo. Aqui é interessante retomar a ideia de Derrida sobre o convidado e o visitante para pensarmos o estatuto da chegada de Deus:

É na linguagem religiosa, na linguagem de Lévinas e em outros lugares da linguagem cristã onde falamos sobre a visita que é a chegada do outro, de Deus, quando ninguém O está esperando. E ninguém está lá para impor condições à Sua chegada. (...) A hospitalidade incondicional deve permanecer aberta, sem horizontes de expectativa, sem antecipação à qualquer visita surpresa.⁷³

Se Deus é aquele que chega sem nenhum aviso é, também, aquele que estaria livre das condições impostas pelo hospedeiro – aquele que é sempre a potência do exercício da hospitalidade incondicional/incondicionada, esse Deus a que André se refere já está sob diversas condições, está sob a economia da troca. Se ele está em tal cenário, o que pode promover é somente esse câmbio e não um milagre.

Se dermos continuidade à hipótese de que o Deus de André não pode promover milagres, há outro trecho em seguida que clama pelo reconhecimento do estupro de Ana. O narrador afirma em seu delírio, já depois de implorar pelo milagre:

que dubiedade, que ambiguidade já sinto nesta mão, alguma alma quem sabe pulsa neste gesso enfermo, algum fôlego, alguma cicatriz vindoura já rememora sua dor de agora (...) eu ainda suplicava em fogo quando senti assim de repente que a mão anêmica que eu apertava era um súbito coração de pássaro, pequeno e morno, um verbo vermelho e insano já se agitando na minha palma! cheio de tremuras, cegado de muros tão

---

⁷³ DERRIDA, Jacques. “Hospitality”. In: **Angelaki**, p. 17, nota 17. “*So it is in religious language, in Levinas’ language, and elsewhere in the Christian language in which one speaks of the visitation that is the arrival of the other, of God, when no one is waiting for Him. And no one is there to impose conditions on His coming. (...) Unconditional hospitality must remain open without horizon of expectation, without anticipation, to any surprise visitation*”.

caitados, esmaguei a água dos meus olhos e disse sempre em febre Deus existe e em Teu nome imolarei um animal para nos provermos de carne assada, e decantaremos numerosos vinhos capitosos, e nos embriagaremos depois como dois meninos, e subiremos escarpas de pés descalços (que tropel de anjos, que acordes de cítaras, já ouço cascos repicando sinos!) e, de mãos dadas, iremos juntos incendiar o mundo! (p. 104-106)

Depois de estabelecer todas essas possibilidades de trocas, André está seguro de que Deus intercedeu por ele e que a prova disso são movimentos mínimos da mão da irmã. Movimentos dúbios e ambíguos, gestos que são descritos como “enfermos” e que de tão pequenos poderiam se assemelhar ao coração de um pássaro. Isto é, movimentos que, mesmo dentro da própria narração, são passíveis de questionamentos – e não é por acaso que quando estão na capela, um pouco mais a frente, em dado momento André diz a Ana que um mínimo movimento, como o da ponta de um dedo ou do fio de um cabelo, já lhe diria que a irmã estava de acordo com a relação incestuosa. Diante das incertezas que baseiam a afirmação do narrador de que a irmã lhe correspondeu e ainda pensando no estatuto da intervenção divina, é possível constatar que não houve milagre e que tampouco houve o movimento que ele alega ter vindo da mão de Ana. Sendo assim, pode-se concluir que o delírio, a virulência e a obsessão de André são o que o fazem crer no consentimento da irmã e que portanto sua convicção pode ser, como tentei demonstrar, questionada. Além disso, se a relação entre André e Ana *estava escrita*,⁷⁴ como ele mesmo afirma ao se apropriar da fala do avô, qual seria a função do milagre diante de um evento que já se tem como certo?

Ainda assim, é interessante notar como a noção de fé de André se baseia no que pertence ao mundo dos homens. Ao mesmo tempo que pede um milagre, ou seja, uma intervenção divina, uma ação que chega à esfera do uso comum dos homens como algo extraordinário, oferece como contrapartida cuidados ao corpo de Deus: ele o limpará e o cuidará – do nariz, dos cabelos, dos olhos, da genitália. Isto é, para ter uma resposta do corpo de Ana, André se propõe a oferecer seus cuidados ao corpo de Deus; o giro aqui

---

⁷⁴ O narrador afirma: “afundei no corredor, pisando numa passadeira de perigo, um tremor benigno me sacudia por inteiro, mas nenhum ruído nos meus passos, nenhum estilhaço, nenhum gemido no assoalho, logo me detendo onde tinha de me deter, estava escrito: ela estava lá, deitada na palha (...)” (p. 101). Assim como André se apropria dos sermões do pai e os utiliza de modo descontextualizado, como se a significação que ele dá à fala fosse a pretendida pelo pai, também faz isso com o “arroto tosco” do avô. Parece que ele está na tentativa de justificar o que põe como destino, a todo momento, quebrando, já, com a própria ideia de destino. Não menos importante é considerar que se André se põe como não pertencendo à genealogia da família, como aquele que não tem origem, ainda assim ele se vale desta mesma história familiar para construir seu lugar *na* irmã.

talvez esteja na concepção que o narrador tem de Deus, que foi construída já em sua infância, quando sua mãe o acordava para ir à igreja: “assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão” (p. 25). Sua crença passa, necessariamente, pelo corpo, já que Deus, desde a infância, é palpável, está perto o suficiente para que ele sentisse fisicamente seus efeitos: “entrava na igreja feito balão”. Sendo uma crença que se faz através do corpo e se insistirmos na hipótese de que André ocupa outros corpos por não ter o próprio, devemos considerar que esse Deus se faz sempre fora dele, seja pelo terço ou pelo corpo que o narrador se propõe a cuidar. A fé de André, sendo física e corpórea, deve se personificar em corpos que não são o dele.

Estabelecendo-se a corporeidade da fé do narrador e, simultaneamente, considerando a fé justamente a crença naquilo que não se pode ter total acesso, interessa pensar na religiosidade que está implicada. Para pensarmos a questão, recorro ao filósofo Bruno Latour, que pensa não em religião, mas em um modo de fala religioso, ou seja, em um ato, em uma experiência, em uma vivência da palavra. De acordo com Latour, tal modo de fala não é caracterizado pelo simples transporte de informações. Trata-se de transformações que acontecem nos interlocutores, já que as falas são performances:

Quando aquelas palavras são proferidas, algo acontece. Um pequeno deslocamento na marcha ordinária das coisas. Uma diminuta mudança na cadência do tempo. A pessoa tem de se decidir, se envolver; talvez *comprometer-se irreversivelmente*. Não nos submetemos aqui apenas a uma experiência entre outras, mas a uma alteração da pulsação e do andamento da experiência (...).⁷⁵

Ao pedir que Deus interceda por ele, implorando pelo milagre de o corpo de Ana se reavivasse como ele desejava e esperava, estaria André falando de um modo religioso com esse Deus? De que forma ele se transforma nesse diálogo? Se acompanharmos sua narração, o que é proposto é a mudança do próprio estatuto de Deus, que passaria a um ser carnal, seu corpo ficando na esfera do uso comum, do uso dos homens, já que o narrador lhe prestaria cuidados. Se o milagre fosse atendido, Ana também seria atingida – ainda que não seja interlocutora nesta conversa: seu corpo responderia de outro modo, que não silenciosamente. Ela também viveria outra experiência diante do próprio corpo e

---

⁷⁵ LATOUR, Bruno. “Não congelarás a imagem, ou: como não desentender o debate ciência-religião”. In: **Revista Maná**. Tradução por Amir Geiger. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, 2004, p. 351.

do corpo do irmão. Ao que parece, o milagre, que se realizaria como um modo de fala religioso, que pede comprometimento diante das transformações que promove nos interlocutores e nos que os rodeiam, atingiria Deus e Ana, mas André permaneceria no mesmo estado. A primeira implicação ética da relação, para mim, é a de comprometer irreversivelmente o outro e não a si – desfazendo, então, a possibilidade de uma fala religiosa de André: se o milagre acontece, quem está comprometida é Ana e não ele. Se o milagre é concedido, é sobre o corpo de Ana, que não está lá como interlocutora, que ele agirá. É ético ou faz parte de uma fala religiosa atribuir responsabilidade ao corpo do outro? É ético que a transformação e a fala performática atinjam Ana e não André, que é quem implora a Deus?

Outro ponto relevante a ser levado em consideração é o fato de que André oferece os mesmos cuidados ao futuro corpo de Deus que ele já havia dado a Schuda: primeiro, limpa o corpo em questão; depois, coloca-o na esfera de seu desejo infantil – de menino – para, finalmente, chegar ao ato sexual. Há, na violação do corpo do outro, passos a serem seguidos, como em um ritual. Não me parece, nessas ações similares, que haja a tentativa da repetição das ações elas mesmas, mas a tentativa de repetir o contexto de uma justificativa anterior, principalmente quando se fala em “cabra de menino”, “penugem de criança” e “cabeça de menino” (p. 103-104), em se tratando do corpo de Deus, a ausência da violência na violação. Transportam-se para a esfera da infância tais atos, como se o contexto que cerca a zoofilia ou o incesto – afinal, o corpo que ele toma não é o corpo de Deus, que permanece num eterno por-vir, mas o de Ana, que está ali, presente – não existisse, como se André ainda fosse o menino acordado pela mãe em sua infância, ou, de modo mais explícito: como se não fosse ele o violador, mas o violado, como nas recordações de sua infância. Assim, penso no que Latour chama de “comunicação de duplo-clique”, que implica não na transformação dos participantes da interação, mas na crença na possibilidade de simples transporte de informação, sem deformação. Ao trazer à tona o que me arrisco de chamar de *modus operandi* de André, que insistentemente traz contextos de situações passadas, como sermões do pai, os cuidados com os corpos de outros e até mesmo a aura infantil que pode camuflar a violência de suas ações, para o que ele vivencia em um tempo presente, o que há é a tentativa isolá-los das transformações que necessariamente sofrerão com o passar do tempo. Não é possível desconsiderar o que forma o tempo presente – e o que o distingue do tempo passado – e encaixá-lo numa justificativa exaustivamente utilizada. Quero dizer: não se pode excluir a importância do que se faz *presente* na ação. A comunicação de duplo-clique “quer que

acreditemos que é factível transportar, sem a menor deformação, uma informação precisa qualquer sobre situações e coisas que não estão presentes aqui”.⁷⁶ Colocar tanto Schuda quanto o dito corpo de Deus sob o manto de sua infância já potencializa, ainda mais, a irresponsabilidade do narrador diante do corpo do outro – é uma violência que ele não quer tomar para si como responsabilidade; joga-se para um tempo que já não existe, senão pela presentificação através da fala e da escrita. Tendo isso em vista, o pedido pelo milagre torna-se, também, irresponsável, distanciando-se do modo de fala religioso, uma vez que ele não traz nada para perto, mas joga todo o contexto para longe, de modo a se esquivar, de não se tornar responsável pelo que faz: “os modos de ‘falar religião’ devem trazer o ouvinte e também o falante à mesma proximidade e ao mesmo sentido renovado de presença”.⁷⁷ Portanto, apesar de ser um corpo que se poderia tocar, limpar, ornar e até alimentar, ele continua distante, inclusive, em uma linguagem que se percebe situada na infância, em um tempo remoto, e, talvez, o mais relevante: esse corpo não modifica André e, por isso, não pode ser considerado como a performance promovida por uma fala religiosa.⁷⁸

* * *

Ainda no âmbito da ética, e em se tratando da relação de André com o corpo de Ana, não posso deixar de levantar dois pontos muito relevantes que aparecem no pedido por um milagre. O primeiro diz respeito à ética que pode ou não existir em um ritual de sacrifício e o segundo é se, no romance, há, efetivamente, a configuração da estrutura sacrificial.⁷⁹

---

⁷⁶ Idem, p. 355

⁷⁷ Idem, p. 355.

⁷⁸ É interessante notar que o suposto corpo de Deus existe na nudez, retomando Derrida. É um corpo que veio, também, depois que homem e mulher se percebem nus e se diferem dos animais. Isto é, o corpo de Deus faz parte dos “próprios do homem” e não daquilo a que chamei de mundo da natureza. Será por isso, por pertencer ao mundo dos homens, que André pode tocá-lo de modo sexualizado e por isso que Deus precisaria de roupas? Ou ainda: por isso que André afirma que fará com que a “Tua [a de Deus] fome obscena seja revitalizada” (p. 105)? Afinal, a obscenidade é uma construção do homem, ou seja, é outro “próprio do homem”, ainda com Derrida.

⁷⁹ Em se pensando a estrutura sacrificial, há três partes importantes para a sua constituição, de acordo com Mauss e Hubert, em *Sobre o sacrifício*: o fiel, a vítima e o sacrificante. Constatam os autores, na página 17: “O fiel que forneceu a vítima, objeto da consagração, não é no final da operação o que era no começo. (...) Chamamos ‘sacrificante o sujeito que recolhe os benefícios do sacrifício ou se submete a seus efeitos’. É necessário fazer duas ressalvas, antes de pensarmos a estrutura sacrificial em *Lavoura*: a primeira é que a minha hipótese, como se verá nas próximas páginas, é a de que não há fiel que forneça a vítima, ou seja, Ana é a vítima que se auto-conduz ao próprio sacrifício. Sendo assim, não há, tampouco, sacrificante que recolha os benefícios do sacrifício. Há, sim, como tento demonstrar, um rito de sacrifício que se concretiza ao final do romance e que é específico à trama e ao seu desenrolar. MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.

O narrador, ao apelar à intervenção divina, oferece a Deus algo em troca: “em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste” (p. 104-105). Ao pedir por um milagre que intercederia por ele mesmo, André promete a Deus uma ovelha do rebanho do pai: ele pede por um benefício que o agraciará e não oferece nada *seu* em contrapartida; o animal é oferecido sem o conhecimento do patriarca. A implicação ética que surge é: como é possível comprometer o outro, responsabilizar alguém que não a mim mesmo, ao inseri-lo no ritual do sacrifício sem seu consentimento? E mais: será que se tem aqui a estrutura que o ritual pede? Segundo Mauss e Hubert:

em todo sacrifício um objeto passa do domínio comum ao domínio religioso – ele é consagrado. (...) No sacrifício, (...) a consagração irradia-se para além da coisa consagrada, atingindo, entre outras coisas, a pessoal moral que se encarrega da cerimônia. O fiel que forneceu a vítima, objeto da consagração, não é no final da operação o que era no começo.⁸⁰

Primeiramente, é preciso sublinhar, mais uma vez, que André não é atingido enquanto *sacrificante*, termo que no uso de Mauss e Hubert significa “o sujeito que recolhe os benefícios do sacrifício ou se submete a seus efeitos”⁸¹. Seu estado permanece intacto, como já foi apontado e, então, além de não falar religiosamente, ele também não se coloca de fato dentro do ritual do sacrifício, já o desconfigurando. Depois, é necessário que o leitor se pergunte: quem oferece a vítima? É André, na virulência de seu discurso, ou é o pai, proprietário do rebanho? Se for aquele, volta-se para o fato de que ele não é atingido e não se modifica durante o processo. Se considerarmos que o pai é quem oferece a vítima, há mais um giro a ser desenvolvido: poderia ser Ana a vítima, que, oferecida em sacrifício em nome do pai, é imolada por ele e, assim, promove a transformação do patriarca ao final do rito?

Para prosseguirmos com essa hipótese, é imprescindível analisar o que acontece com Ana, a vítima que deveria passar de um estado a outro, desde o episódio da casa velha, no capítulo dezenove, até sua morte pelas mãos do pai. A principal mudança que acontece com Ana, aquela que permite que ela seja a vítima do ritual, é a mudança do estado de seu corpo: se no modo religioso de falar a mudança que marca os interlocutores

---

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

e os insere nessa economia é aproximar quem estava longe, no sacrifício a marca mais importante que configura o ritual é a da mudança de estado dos elementos que o compõe:

Ora, antes da cerimônia, em geral, nem o sacrificante, nem o sacrificador, nem o lugar, nem os instrumentos, nem a vítima têm esse caráter no grau que convém. Assim, a primeira fase do sacrifício tem por objeto conferir-lhes esse caráter. Eles são profanos, e é preciso que mudem de estado. Para tanto, são necessários ritos que os introduzam no mundo sagrado e ali os comprometam mais ou menos profundamente, conforme a importância do papel que desempenharão a seguir. É isso que constitui, segundo a expressão mesma dos textos sânscritos, *a entrada no sacrifício*.⁸²

O que nos interessa agora é pensar, portanto, em como a primeira fase do sacrifício acontece para Ana. No capítulo em que André consuma o incesto com a irmã, que acabamos de explorar, tudo o que se tem sobre Ana é seu estado cadavérico, através da descrição de seu corpo, que leva o narrador a pedir por um milagre. É esse o corpo que é violado por André, ou seja, é esse o corpo de Ana antes de ser estuprada pelo irmão – já que o fervor dele, a virulência e a ação sexual parecem acontecer, justamente, no tempo de sua prece, concomitantemente ao seu pedido por um milagre.

No capítulo vinte, o leitor é informado que André dorme após a relação incestuosa e que, agora, está acordando, sendo nesse momento que o narrador se dá conta da ausência de Ana: “uma sanha de tihoso me tomou de assalto quando dei pela falta dela, e me vi de repente, com alguma cautela, no corredor escuro, e perguntei com palavras claras ‘se você está na casa, me responda, Ana’” (p. 114). Antes do episódio, Ana tinha acesso a um direito sobre seu corpo que a permitia, por exemplo, dançar nas festas da família sem ser censurada; ela compunha a mesa da família no momento dos sermões e das refeições e ajudava a mãe e as irmãs no trabalho doméstico. Momentos antes do incesto, seu corpo já não é esse: está morto. Agora, após a violência que sofreu, o corpo de Ana precisa se ausentar da presença do irmão – e isso o deixa furioso. No início do capítulo, André faz uma distinção entre o tempo que transcorre dentro da casa velha e o tempo “lá fora” (p. 111): “o quarto estava escuro, era talvez a hora em que as mães embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias; mas lá fora ainda era dia, era um fim de tarde cheio de brandura” (idem). E mais: ele ainda se sente como parte integrante da natureza, sente-se dentro de uma continuidade – retomando Bataille – e utiliza vocábulos que remetem a tal harmonia entre o mundo e ele – e, não por acaso, um vocabulário que denota infância e

---

⁸² Idem, p. 27-28, grifos do autor.

relação maternal: “a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino no seu regaço; cuidaria de mim cheia de zelo dos meus medos” (p. 112). Ao se dar conta de que o corpo da irmã já não está mais ao seu lado, o impacto em André se dá, também, semanticamente: “uma sanha de tihoso me tomou de assalto assim que dei pela falta dela”; “não encontrando vestígio dela corri então para a varanda, gelando minha medula o recolhimento dessa noite escura: os arbustos do antigo jardim, destroçados pelas trepadeiras bravas que os cobriam, tinham se transformado em blocos fantasmagóricos”; “arrebentei com meus pulmões, berrei o nome de Ana com todos os meus foles”; “pensei em arranhar o rosto, cravar-me as próprias unhas, sangrar meu corpo, que desamparo!” (p. 114-115). Além de ser tomado pela fúria que se manifesta através de sua fala, André rompe com a natureza: “que indiferença, que natureza imunda, nenhum aceno pros meus apelos, que sentimento de impotência!” (p. 115). Isto é, se ele não faz mais parte da natureza, volta ao seu estado anterior de quem não consegue integrar-se à família. Se antes de se dar conta da ausência de Ana ele afirma “nós éramos terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro” (p. 113), agora não existe mais tal congruência – ele tem, inclusive, vontade de mutilar o próprio corpo diante dessa natureza.

Tendo em mente que é esse o ânimo de André ao perceber que o corpo de Ana é ausente para ele, quando ele a encontra na capela, rezando, ele não hesita em interromper a *entrada no ritual* da irmã. Através de sua descrição, é dado ao leitor que Ana se cercava de objetos que remetem ao sagrado. Estava na capela “diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos nas imagens do alto iluminada entre duas velas” (p. 116). Para iniciar a mudança de estado, novamente, em seu corpo, Ana o tira de circulação, como diria Agamben, uma vez que o leva à capela, lugar tradicionalmente sagrado por ser intermédio entre o mundo dos homens e o mundo divino. É interessante pensar, assim, que Ana é, ao mesmo tempo, a vítima que será sacrificada e a pessoa que conduz sua própria consagração para que seja possível colocar-se em estado sacrificial. Quero dizer: ela é a sacrificada e quem se oferece em sacrifício. Não é André nem o pai que a colocam em tal posição: Ana, ainda que não diga uma palavra durante todo o romance, é tão ativa que *pode* oferecer-se em sacrifício, sendo quem prepara o próprio corpo para o ritual que a tornará sacrificada – como se retomasse seu corpo e o colocasse em uma estrutura sacrificial pensada e executada por ela mesma.

O narrador não desiste de ter o corpo da irmã e se sente autorizado a lhe interromper com sua fala virulenta: “‘te amo, Ana’ ‘te amo, Ana’ ‘te amo, Ana’ eu fui dizendo num incêndio alucinado (...); mas era inútil minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso” (p. 117). Há, aqui, um paralelo entre Ana estendida na palha como uma morta sendo violada pelo irmão e Ana rezando imóvel, com seu “corpo de madeira” (p. 124) – e mais: “nem sei se respirava” (idem) – sendo, mais uma vez, violada pelo irmão. Na primeira situação, seu corpo é invadido e, agora, sua preparação para o ritual de seu sacrifício, sua prece, sua crença, sua reza são atacados. André, de fato, não faz parte do rito: enquanto Ana passa por uma transformação, que é o que permite e o que configura tanto o modo religioso de se falar quanto o sacrifício, ele continua, ainda, o mesmo. Isso implica, portanto, que o milagre que ele pediu não foi atendido: ele não vive uma “paixão singular” (p. 102), o corpo de Ana não se torna vivo para ele e, então, o que se comprova pela permanência desse mesmo estado é o estupro. Tanto é que anteriormente Pedro classifica o silêncio da irmã como “mutismo”, ou seja, como uma doença, como uma das possíveis consequências de quem viveu um trauma. Não é impertinente afirmar, então, que na capela a violência persiste: Ana ainda está sendo estuprada. Essa constatação já desbanca o que o narrador diz um pouco a frente à irmã: “foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã (...), sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história (...)” (p. 118).

* * *

Todo o discurso de André, na capela, é baseado em mudanças: ele diz, incessantemente, a ponto de começar afirmando que “as coisas vão mudar daqui pra frente” (p. 119), jogando toda a possibilidade de real transformação para o tempo do impossível, o tempo que nunca chega, o tempo apocalíptico que é o futuro. As mudanças elencadas pelo narrador são, em sua maior parte, acerca de sua participação nos trabalhos da fazenda. Se antes, no capítulo dois, as tardes na fazenda eram vadias (p. 11), agora o que se tem são páginas cheias de falas de André em que ele se compromete a trabalhar na lavoura, na colheita, a estar presente na vida familiar, ser um bom filho. Tudo isso se realizaria diante de uma contrapartida: “farei tudo isso com alegria, mas pra isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã” (p. 124) e mais à frente: “Ana, ainda é tempo, não me libere com a tua recusa, não deixe tanto à minha escolha, não quero ser tão livre, não me obrigue a me perder na dimensão amarga deste espaço imenso (...)! Ana, e te lembro que a família pode ser poupada” (p. 131). O

que André propõe é uma troca – ele participa da vida familiar e Ana lhe dá seu corpo em troca. Para essa análise, recorri primeiro ao texto “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”, de Derrida, para argumentar que as promessas – pois era isso que eu achava que André fazia – são sempre assombradas pela possibilidade que elas mesmas carregam de não se cumprirem. Mas, nessa releitura do texto, achei algo muito mais precioso, algo de que eu não me lembrava, sobre a proximidade da promessa e da ameaça, de acordo com o filósofo:

Os teóricos sérios dos *speech acts* consideram que uma promessa deve sempre prometer algo bom. (...) A promessa implica sempre a promessa do bem, uma promessa benéfica, benevolente. Se se fingisse prometer o mal, isso seria uma ameaça disfarçada de promessa. Quando uma mãe diz a seu filho “se você fizer isso, eu prometo uma palmada”, isso não é uma promessa, é uma ameaça. É a teoria clássica dos *speech acts*: a promessa não é a ameaça. O que eu ousaria afirmar é que uma promessa deve sempre poder [sic] ser assombrada pela ameaça, por seu tornar-se-ameaça, sem o que ela não é uma promessa. Se eu estou certo que o que eu prometo é uma boa coisa, que o bom não pode se transformar em mau, que o presente prometido não pode se transformar em veneno, segundo a velha lógica da inversão do gift-gift, do dom em veneno, do presente benéfico em presente maléfico, se estivesse certo que a promessa seria boa e não poderia se inverter em mau, isso não seria uma promessa.⁸³

Impossível, nesses termos, saber se André promete ou ameaça e é justamente aí que mora o que há de violento no discurso: como agir diante de uma fala que é tão febril e virulenta e que se coloca como possibilidade de ameaça? Como saber o que André pode fazer caso ela não faça o que o irmão exige? É no não-saber que também está a violência, na sombra que ronda a promessa. Se todo o monólogo pode se tornar ação, o que Ana pode esperar do irmão que a estuprou? Seria possível pensar em termos de uma promessa de ameaça, como: eu prometo continuar te ameaçando até que seu corpo seja ocupado por mim?

Chegando a esse ponto, é pertinente pensar, mais uma vez, na imobilidade de Ana diante das exigências de resposta por André. Ele começa pedindo a ela que apenas lhe escute: ““Ana, me escute, é só o que te peço”” (p. 117) e há uma progressão que cresce junto à verborragia e à virulência discursiva. Depois, o segundo pedido é “me estenda tua mão, é tudo o que te peço” (p. 128), seguido por

---

⁸³ DERRIDA, Jacques. “Uma certa impossibilidade impossível de dizer o acontecimento”. In: **Cerrados**. Tradução por Piero Eyben. Brasília, v. 21, n. 33, 2012, p. 248-249.

me estenda tua mão, Ana, me responda alguma coisa, me diga uma palavra, uma única palavra, faça pelo menos um gesto reticente, me basta um aceno leve da cabeça, um sinal na ponta dos teus ombros, um movimento na sobra dos cabelos, ou, na sola dos teus pés, uma ligeira contração em suas dobras, mas Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia (p. 130)

Ele ainda insiste: “tenha pena de mim, Ana” (p. 130). Se o narrador inicia pedindo a escuta da irmã, ele acaba por exigir, mais uma vez, uma *resposta* de seu corpo: que ela reaja física e emocionalmente. O interessante é que André está ciente da inutilidade de sua fala – por já saber, talvez, que a irmã não se moverá em sua direção, que ela está e continuará tão imóvel quanto na casa velha. Ele não consegue se dar conta de que Ana está ouvindo todos esses apelos e que sua resposta é, exatamente, esse corpo que se põe duro feito madeira. Se, ao final, o mínimo sinal bastaria, ela reage com a total imobilidade do corpo. Essa é a resposta com a qual o narrador não consegue dialogar, porque enquanto ele é a verborragia esvaziada – o milagre sem transformação, a fala que se diz religiosa, mas joga o interlocutor para longe – Ana é o corpo em performance – seu engessamento diz muito, mas André não consegue se colocar em diálogo com isso e exige uma resposta em sua língua.

Isso nos leva a outra interpretação possível: André entende a resposta de Ana. Se ele consegue se dar conta de que sua fala é inútil, isso implica que ele é capaz de interpretar o silêncio de sua irmã como recusa, e, no entanto, o que ele exige é outro tipo de reação; uma reação que lhe diga que Ana está consentindo com tudo o que aconteceu. Isto é, André é capaz de se colocar em diálogo com o silêncio de Ana, mas o recusa e só aceitaria uma resposta que lhe fosse complacente. Talvez por isso Ana continue fazendo o mais difícil nesse capítulo: manter-se paralisada.

Além de todas as violências praticadas a partir da invasão da capela pelo narrador, de sua fala que não cessa e do fato de que ele continua se masturbando dentro desse local, enquanto Ana se põe a rezar e a não se mover, existe ainda outro tipo de violência: André joga toda a responsabilidade de sua possibilidade de integração à família em Ana. Em diversos momentos, ele afirma que a harmonia da família depende exclusivamente dela – que, então, estaria rompida por conta do descontentamento dele, que se põe como centro de tudo, embora isento de responsabilidade. Isto é, a relação dele com a família não é de sua alçada. Da mesma forma que, nas “tardes vadias na fazenda” (p. 11), ele ficava deitado no bosque enquanto todos da família executavam alguma tarefa na fazenda, agora ele continua se colocando como um apêndice da instituição familiar, esperando que outros

tomem ação. E mais: além de exigir ações de Ana que são completamente opostas à ação dela no momento da capela – onde se coloca em estado imóvel –, ele ainda oferece em troca um discurso esvaziado, que nunca poderia tornar-se ação de sua parte. O discurso é esvaziado porque ele diz à irmã: “de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino”. Ora, se o amor é clandestino deve ser vivido secretamente, deve acontecer de modo acobertado – como a troca de carícias com a mãe ou o incesto com Lula, mais à frente. Além disso, a relação incestuosa é, por si só, uma transgressão às regras sociais e não suporta a ideia de deixar vestígios para que seja descoberta, como seriam os filhos. Lévi-Strauss afirma em “A família”:

A proibição universal do incesto proclama que os indivíduos, nas relações de pais e filhos ou de irmãos e irmãs, não podem ter relações sexuais e ainda menos casar-se. (...) a proibição do incesto institui uma dependência mútua entre as famílias biológicas e força-as a engendrar novas famílias, por cujos ofícios, somente, o grupo social conseguirá perpetuar-se. (...) em todas as sociedades humanas, a criação de uma nova família tem como condição absoluta a existência prévia de duas famílias, prontas a fornecerem, uma, um homem, outra uma mulher, de cujo casamento nascerá uma terceira família, e assim indefinidamente.⁸⁴

Desde que, culturalmente, instituiu-se o incesto como algo a não ser feito, como algo a ser repudiado socialmente, são necessárias duas famílias para que se crie outra, são necessárias duas famílias para que a relação amorosa entre um casal possa ser vivida abertamente. Portanto, quando André diz que “abre mão inclusive dos filhos” ele não está, verdadeiramente, abdicando de nada. André e Ana, ainda que Ana o correspondesse de qualquer forma, não poderiam ter filhos para que a clandestinidade dessa relação – que é base constitutiva da relação incestuosa – fosse mantida. Mais uma vez, o narrador não toma qualquer ação, já que seu discurso se coloca de modo esvaziado. Ele faz diversas exigências que, potencialmente, acabam com todo o poder de ação de Ana – já que tais exigências o beneficiam e a colocam em uma posição de submissão a ele: ela estaria ali na casa velha, com seu corpo, para satisfazê-lo.

Tanto André quer se livrar de qualquer responsabilidade que ele culpa a mãe e seus “afagos desmedidos” pelo estupro incestuoso que cometeu:

---

⁸⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude “A família”. In: **O olhar distanciado**. Tradução por Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 87-88.

‘entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nosso pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossa pele, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; *que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?* que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?’ (p. 129, grifos meus)

Neste trecho, aparece a epígrafe que abre a primeira parte do romance – a parte grifada extraída do poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Assim como André se apropria das falas do pai para tentar convencer Ana de que a relação entre eles é viável, valendo-se delas, deturpadas, e colocando-as de modo a darem a entender que o pai corroborava a ideia do incesto, o narrador também se vale desse trecho de Jorge de Lima para se livrar da responsabilidade do incesto. É como se desde antes de a narração ter início no capítulo um, André já estivesse se justificando e se esquivando através da epígrafe – se continuarmos acreditando na ideia de que a impressão que se tem é que ele é tanto narrador quanto autor e personagem de *Lavoura*.

VII.

Mesmo diante de tamanhas violências, Ana não sucumbe às promessas de ameaça do irmão, que buscam podar sua performance. Ana prossegue em seu ritual de consagração do corpo e mantém o corpo rijo: “sua [a de Ana] vontade era forte, Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação!” (p. 130). Se Mauss e Hubert constatarem: “o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral ou de certos objetos pelos quais essa se interessa”,⁸⁵ aqui estamos acompanhando a transformação do corpo de Ana e nesse momento o que ela faz é purificar seu corpo, libertá-lo dos abusos do irmão – André é a lepra de Ana. Essa é a primeira transformação em direção ao sacrifício. (Mais à frente, veremos como Ana transforma seu corpo visualmente e, então, pode se oferecer, por fim, ao sacrifício.)

Enquanto ela permanece em silêncio, a fúria de André só aumenta: “‘tenha pena de mim, Ana, tenha pena de mim enquanto é tempo’ (...) ‘é a minha advertência, vai no

---

⁸⁵ MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. “Definição e unidade do sistema sacrificial”. In: **Sobre o sacrifício**, p. 21.

meu apelo, eu te asseguro a clarividência de um presságio escuro: na quebra desta paixão, não serei piedoso” (idem). E, um pouco adiante, é quando responsabiliza Ana pela preservação da família⁸⁶: “a família pode ser poupada” (p. 131). Mesmo em meio a tanta virulência, André tem consciência de que a imobilidade da irmã é sua resposta e tanto ele a entende muito bem que pode afirmar: “como último recurso, querida Ana, te chamo à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão” (p. 134) ou ainda “estou banhado em fel, Ana, mas sei como enfrentar tua rejeição” (p. 136). Afirmações como essas nos fazem inferir que ele já sabe qual a resposta da irmã – corroborando ainda mais a ideia de que quando, na casa velha, ele sugere que a mão de Ana mexeu como num gesto de aprovação ao ato sexual, André ou delirava ou ignorava o que Ana lhe dizia, também pela imobilidade – e é exatamente a negativa de Ana que o enfurece.

Ao fim do capítulo, a única reação possível que resta a Ana é sair correndo da igreja, uma vez que qualquer movimento de sua parte poderia colocá-la, novamente, no cenário do incesto. Mesmo assim, ainda que tenha agido de forma brusca, violenta e impulsiva, segundo o narrador, o que ele interpretará é que Ana o ama: “fui bruscamente interrompido, Ana ergueu-se num impulso violento (...): vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim” (p. 139). O movimento recorrente do narrador é transformar a rejeição de Ana em consentimento ou em amor, o que talvez aconteça porque André não consegue manipular a fala de Ana, como faz com o pai e com Pedro.

* * *

Nessa nova relação consigo, o corpo de Ana não pode ter a mesma utilização porque, depois do incesto, talvez ela não possa mais se reconhecer no lugar onde estava antes do ocorrido:

sou invariavelmente transformada pelos encontros que vivencio; o reconhecimento se torna o processo pelo qual eu me torno outro diferente do que fui e assim deixo de ser capaz de retornar ao que eu era. Desse modo, há uma perda constitutiva no processo de reconhecimento, uma vez que o “eu” é transformado pelo ato de reconhecimento. (...) O reconhecimento é um ato em que o “retorno a si-mesmo” torna-se impossível também por outra razão. O encontro

---

⁸⁶ Notável que, para André, a preservação da família está naquilo que pode destruí-la: o incesto é potencialmente o que assombra o fim da estrutura familiar – e da formação de outras famílias, lembrando Lévi-Strauss.

com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno.⁸⁷

Não se reconhecendo mais como aquela que era, Ana se transforma – e transforma sua linguagem: o corpo já não é o mesmo. Por isso, é necessário passar pelo processo de mudança: vai à capela, cobre-se com a toalha de mesa – que também não é a mesma, já que agora serve de véu – e reza. Tudo o que há à sua volta também é transformado; todas as relações devem se transformar, se ela já não é a mesma – e na festa que celebra a volta do irmão, isso é exposto aos interlocutores justamente através do corpo, que agora se coloca como corpo a ser sacrificado. Já sabendo, a partir da já citada fala de Pedro, que mesmo depois da partida de André, ela continua na capela, não é de se estranhar que, quando ele retorna, ela estivesse *ainda* ou *de novo* lá: “Não tinha visto Ana quando me recolhi (era fácil compreender que ela tivesse se refugiado na capela ao saber do meu retorno)” (p. 173). Se a violência contra Ana, o incesto, a fala e a própria presença de André clamavam pela transformação, sua volta incitaria outras transformações. A primeira, como já analisamos, é a transferência do desejo de ocupação do corpo de Ana para o de Lula, por parte do narrador. Depois, o desenrolar da festa: se na primeira festa o que se descreve são comemorações regulares, dominicais e que se abriam aos excessos, na festa do capítulo vinte e nove, comemora-se um evento muito específico, que é a volta de André e alguns excessos, especificamente os que dizem respeito ao corpo de Ana, não serão tolerados. Não é infundado afirmar, portanto, que o que se tem descrito nesse capítulo é a parte final do rito sacrificial de Ana.

Os primeiros trechos da descrição da segunda festa são semanticamente similares à primeira, com a diferença no tempo verbal:

e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, *puxou* do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se *pôs* então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas *inflaram* tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda *começou*, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado. (p. 185, grifos meus)

Como na primeira festa, aqui a dança segue um ritmo mais controlado e ensaiado por todos os participantes e logo em seguida, antes da entrada de Ana na roda, o ritmo

---

⁸⁷ BUTLER, Judith. “Quem és?”. In: **Relatar a si mesmo: crítica sobre a violência ética**, p. 51.

muda para recebê-la. Se, no capítulo cinco, Ana “não tardava” a aparecer, se ela chegava dentro do tempo em que era esperada a sua aparição, aqui ela chega de forma inesperada: “e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada” (p. 186). Nota-se que André continua tentando, apesar de todas as mudanças que já aconteceram desde sua saída da fazenda, abafar Ana e colocá-la em uma posição que é a que ele gostaria que ela estivesse: ao inserir parênteses entre “que todos julgavam sempre na capela”, pode-se implicar que ele tenta minimizar a relação entre Ana e a capela, como se o fato de que ela esteve lá por algum tempo, presumidamente sofrendo pela partida do irmão, fizesse disso um acontecimento normal, um comportamento já esperado – impressão confirmada por Pedro, inclusive. Isso ocorre porque ninguém além de André sabia da violência que Ana sofrera do irmão, antes da fuga, e só ele poderia reconhecê-la como mulher violentada física e psicologicamente e reconhecer-se a si como o agressor. É por isso que, ao estancar tal comentário entre parênteses, André se mostra tão ou mais egoísta e irresponsável que antes.

A partir daí, começamos a notar no próprio corpo as mudanças de Ana. Se antes “a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos” (p. 28), agora “os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora)” (p. 186). Na primeira descrição, há o uso da comparação – “feito um coalho” – indicando que o que prendia os cabelos era, na verdade, uma flor. Já na segunda, não há a partícula comparativa, dando a entender que é o próprio coalho de sangue que orna os cabelos de Ana, que agora, também, espalham lavas. A imagem construída é arrebatadora, de alguém que chega de modo visceral. E poderia ser de outro jeito, tendo vivido todas as violências impostas por André, eu me questiono? Nesse mesmo trecho, o narrador, mais uma vez, se vale dos parênteses, como se tentasse conter na escrita todo o espalhamento da irmã, denunciando, ao constatar sobre a assimetria, que ele também já estava ciente de que se tratavam de festas distintas e que, então, sua irmã tampouco era a mesma.

Ele continua:

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 da 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. (p. 186)

No capítulo cinco, não há nenhuma descrição similar a essa, o que nos faz entender um pouco mais sobre a importância da percepção do corpo de Ana nesse momento. As partes descritas são, geralmente, partes fetichizadas do corpo – boca, colo, seios – e partes que estão muito presentes na dança – braços e pernas. Uma nota de sensualidade é dada aos movimentos de Ana, conferindo-lhes uma nova percepção. Se sua dança foi alguma vez vista como um excesso componente da festa, agora é vista desde outro lugar: “assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito” (idem). Talvez esse espanto tenha sua origem no impacto visual que se atrela à dança, porque os movimentos descritos tanto em um capítulo quanto em outro, são os mesmos. A maior diferença parece estar na maquiagem e nos adornos – não por acaso trazidos de fora para dentro da fazenda, como se as próprias prostitutas tivessem invadido a festa.⁸⁸ Outra pergunta importante para o estudo: é Ana quem invade a festa de André ou é ele quem invade o ritual de Ana?

Não nos esqueçamos que se as mudanças já se fazem visuais, isso quer dizer que o estado do corpo de Ana já passou do profano para o sagrado – o corpo que se mostra à família e aos convidados e que usa ornamentos e maquiagem é o sagrado. Por não saberem do processo que levou Ana até o lugar em que ela está, todos ficam espantados – enquanto André permanece afastado. Talvez o giro máximo da diferença entre a aparição de Ana na primeira festa e na última seja, junto com a consagração de seu corpo,

---

⁸⁸ Apetrechos esses que ganham outra utilidade, bem como o pano de mesa na capela: se antes eram lembranças de prostitutas, agora eles compõem a presença de Ana. André Rodrigues aponta, em “Ana e a última festa: o sacrifício se realiza”, para a mudança de um estado passivo ao ativo por parte de Ana: “(...) pela passividade (pelo menos é assim que André parecia crer e querer fazer-nos acreditar) transformada inteiramente em ação. E isso até mesmo antes da festa, já que André, ao descrevê-la vestida com as suas quinquilharias, sugere que fora ela quem retirara esses objetos da caixa fechada em seu quarto. E parece ter sido exatamente esse tomar das iniciativas o responsável pelo rompimento das barreiras que faziam com que Pedro ainda não tivesse revelado ao pai o que André lhe confessara” (p. 129). Há, pelo menos, duas questões na colocação que me parecem relevantes à discussão. A primeira diz respeito à transição do ser passiva ao ser ativa: Ana, desde o início da narração, é aquela que *move* André; é ela quem o tira de seu lugar de dominador e manipulador de falas e o perturba. O silêncio de Ana é devastador para o narrador, porque ele não consegue se apropriar desse tipo de comunicação, justamente por não ser a linguagem pela qual ele se comunica e por não ter as respostas que deseja. Por ser a silenciosa presença que exige de André posturas que ele resiste, não seria arriscado demais considerar que, desde o começo do romance, Ana é uma figura ativa. A questão é: ela é ativa desde uma linguagem que se difere radicalmente da querida por André, que tenta totalizar a irmã nos moldes em que faz isso com o pai, por exemplo. No entanto, o gesto não tem sucesso por conta da diferença no modo do uso do aparato comunicacional. O segundo ponto retoma a ideia de que tudo pode ser dito na literatura e no diálogo com a fala de Derrida sobre tal questão. Não me parece óbvio supor que Pedro conta ao pai o que André lhe confessou: nem André, que é a voz que controla o romance, pôde verbalizar o que o irmão disse ao pai. É certo que, dada a sequência dos eventos, o que Pedro conta ao pai tem relação com Ana, pois logo em seguida o assassinato ocorre. No entanto, está tão na ordem do indizível a conversa entre os dois que nem o narrador consegue reproduzir a fala do irmão. Talvez, para que o leitor tenha dimensão da força da fala de Pedro, é necessário que ela esteja sempre na esfera do segredo – e, se seu caráter é secreto, sempre haverá algo irrevelável, ainda que seja plausível supor que isso se relacione a Ana.

o acolhimento, através do novo corpo, dos elementos que pertencem ao fora da fazenda e que, acoplados a ela, que pertence à fazenda, quebram os limites antes instaurados pelo pai. Há, portanto, a suspensão do comedimento por conta da própria festa que desemboca no princípio da perda somado à quebra de limites, ou seja, à quebra das leis paternas: ao consagrar seu corpo, Ana movimenta todo o contexto que a cerca. Se a utilização não pode ser a mesma, tampouco o contexto pode se repetir – o ambiente, a dança, o comportamento das pessoas e a própria narração de André necessariamente sofrerão alterações.

Tendo em vista que os limites foram quebrados e que a noção de excessos permitidos durante as festas também já não é mais um parâmetro estabelecido e compartilhado, se antes Ana entrava na roda de dança para interagir fisicamente com os convidados e isso não era condenado, agora é tido como um gesto exacerbado:

varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida. (p. 186-187)

Nota-se que já quando está dançando, ela caminha para seu sacrifício e se coloca diante dele de forma impetuosa e ousada, causando espanto naqueles que a cercavam por conta de seu novo modo de *estar* no mundo dos homens. Mesmo com tais mudanças, há um rastro que permanece: Ana continua sendo e estando num entre-lugar, caminhando para seu fim e dominando a todos por conta de sua vivacidade – primeiro, como uma sonâmbula, e, agora, como alguém que caminha cheia de vida para efetivar a própria morte.⁸⁹ A personagem continua a causar espanto e dá um passo a mais, em relação a outra festa: rouba não só o lenço branco, mas também o vinho da mão de um convidado:

Ana sempre mais ousada e petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil) roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia (p. 188).

---

⁸⁹ Rodrigues, no mesmo capítulo, comenta a utilização maximizada das imagens dos movimentos dos líquidos como antecipação do desfecho trágico de Ana, tal como o sangue que será jorrado. Creio que a escolha do vocabulário do narrador André, além da construção das imagens citadas por Rodrigues, também caminhe nessa direção: há o prenúncio da impossibilidade de outro desfecho que não o trágico e isso já está imbricado na própria forma de narrar a festa: “esse desfecho, sendo trágico, é mostrado como inelutável” (p. 127), aponta o autor.

De novo, André se vale do uso dos parênteses e, dessa vez, ele compara a irmã ao demônio. Tal comparação continua embasando a hipótese de que ele, de fato, não aceita a negativa de Ana e, para se reafirmar como dono da festa, como o legítimo filho pródigo, como quem detinha os ornamentos que ela utiliza, vê-se no direito de demonizá-la; para isso, utiliza vocábulos que a deterioram, como “decadência”, “assombrando”, “deboche”. Se, na primeira festa, nada disso constava, é porque o incesto ainda não tinha acontecido e, portanto, ela ainda não tinha resistido à vontade do irmão. Além disso, ao introduzir um novo gesto à festa, faz-se necessário que, mais uma vez, o ritmo da dança seja repensado e o que se tem como resposta da flauta é o “retrocesso lânguido”, apontando ao mesmo tempo para trás, para o presente e para frente: ao retroceder, o som da flauta pode, de alguma maneira, apontar para as outras festividades que antecederam a última; desloca-se para trás, em direção, talvez, da origem do som da flauta – do mesmo modo que André busca sua origem em Ana, o som do instrumento busca a sua em outras festas. Tal volta é adjetivada como “lânguida”, ou seja, “característica do que é doente, mórbido”, ao mesmo tempo que denota aquilo que é “voluptuoso, sensual”.⁹⁰ A cada linha, Ana vai em direção à sua inevitável morte, que aqui se anuncia pela morbidez que há no lânguido retrocesso, mas ela é, ao mesmo tempo, sensual em sua dança, voluptuosa no novo uso de seu corpo. Dessa forma, o gesto condensa diferentes temporalidades, como se Ana se espalhasse por todas elas: na narração de André, Ana é o elemento que sempre esteve presente, mesmo nas entrelinhas e antes de ele dizer ao irmão sobre o incesto: é, desde sempre, Ana quem move a fala de André e, se considerarmos que a fala dele se inicia, assim como esta dissertação, em um tempo anterior ao da primeira palavra escrita, não se pode estabelecer quando Ana começa a ter tal participação na vida do irmão – até pelo fato de que o que se tem no romance é um recorte e não a narração de uma vida toda, mesmo porque essa é a busca do narrador: sua própria origem.

Postas algumas das diferenças entre a utilização do corpo de Ana, fica maximizada a ideia de que os finais das duas festas não poderiam, em cenário algum, serem os mesmos. Masé Lemos, em “Lavoura arcaica ou o trabalho da origem”, constata:

Este desejo de retorno [na escrita de Orfeu] é o que incita a escrita. Novalis, em *Heinrich von Ofterdingen*, formula a questão e resposta que se tornaram célebres: ‘para onde estamos indo?’ ‘estamos indo sempre para casa’; este estar indo é em si o retorno à origem, mas

---

⁹⁰ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=l%25C3%25A2nguido>>. Acesso em: 17/03/2016.

também é um ato que se paralisa nesta volta; como Orfeu, que retornando para ver Eurídice, termina por petrificar e impossibilitar o retorno da amada, assim como no romance de Nassar, Ana é perdida.⁹¹

O retorno de André à casa, que é o espaço em que sua origem se perdeu dele e também onde ela potencialmente reside, não poderia nunca significar que se teria a mesma festa ou a mesma relação com o pai, com Ana, com Pedro, com a mãe ou com Lula. Retornar não significa voltar ao lugar de onde se saiu, porque não se volta a um lugar que existia previamente: André volta para outro lugar, um lugar em que Ana já não é a mesma, em que Lula pensa em fugir de casa, em que o pai tenta um diálogo ao invés de dar um sermão no filho que regressa da fuga. A nova forma de estar do corpo exige novas formas daqueles que a cercam: Pedro sai de seu prévio silêncio, o pai mata a filha, a mãe – pela primeira vez – *grita* no romance, Lula volta a ser criança e rola no chão, as outras irmãs – com participação tão sutil na narração – gemem desamparadas. A mudança de toda a estrutura familiar continua apontando para o caráter ativo de Ana, que até o final não se manifesta, uma só vez, verbalmente e que, ainda assim, é capaz de promover transformações tão significativas na instituição.

* * *

É importante destacar que ao converter o estado de seu corpo do profano ao sagrado, Ana está apta a se oferecer em sacrifício e o ambiente em que ela o faz também está pronto para abrigar o acontecimento. Pensando de forma mais abrangente, foi na capela da casa e, portanto, na casa e dentro dos limites da fazenda que sua sagração teve lugar:

Não basta que o sacrificante e o sacerdote sejam santificados para que o sacrifício propriamente dito possa começar. Este não pode se realizar em qualquer lugar ou circunstância. (...) O próprio local da cena deve ser sagrado: fora de um local santo a imolação não é mais que um assassinato.⁹²

Há, nessa passagem, alguns estímulos para continuarmos pensando no sacrifício de Ana. O primeiro que me faz considerar que, talvez, ocorra simultaneamente um sacrifício e um assassinato, é a sacralidade do lugar. Ana, em seu silêncio e em seu mutismo, sabe de sua transição e de como o espaço que a cerca está transformado e pronto para receber a cena, pois houve um processo, um ritual, que não só a preparou para o

---

⁹¹ LEMOS, Masé Lemos. “Lavoura arcaica ou o trabalho da origem”. In: **Literatura brasileira em foco V**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2012, p. 189-190.

⁹² MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. “Definição e unidade do sistema sacrificial”. In: **Sobre o sacrifício**, p. 33.

sacrifício, mas também o local. É importante frisar, de novo, que ela é simultaneamente quem se coloca em sacrifício e a sacrificada – ela executa e é executada, ou melhor: ela se coloca à execução e é executada pelo pai, que ao mesmo tempo fecha o rito sacrificial e se torna o assassino da própria filha. O pai, por outro lado, não tem ideia do estupro, do incesto, das motivações das rezas de Ana e de seu recolhimento na capela. Para ele, a fazenda havia mudado por outros motivos: pela dor da fuga do filho e pela alegria de sua volta. O patriarca não poderia saber do ritual de sacrifício que acontecia simultaneamente à festa – dentro da festa, apesar da festa, junto à festa, paralelamente à festa. Dessa forma, é possível afirmar que no mesmo momento em que há o sacrifício por parte de Ana, há o assassinato por parte do pai? As diferentes circunstâncias permitem que dois acontecimentos se desenvolvam ao mesmo *tempo* – e, por essa razão, haveria um “coro ao mesmo tempo sacro e profano” (p. 188)? Se considerarmos que a dança de Ana é a performance última que a conduz da igreja ao sacrifício e que, de alguma maneira, parece ser também essa movimentação com o corpo o que estimula Pedro a procurar seu pai e lhe contar um *segredo*,⁹³ a ambivalência da dança também entra em jogo: ao mesmo tempo é sagrada, por fazer parte do ritual, e é profana, por trazer para dentro dos limites da fazenda os pertences das prostitutas e dar ao corpo da filha e irmã uma sensualidade que antes não estava ali.

André se vê desmontado diante dessa versão de Ana: “me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (...), eu estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava” (p. 188-189). Mais uma vez, o narrador se põe como o centro de tudo, querendo crer que tudo o que Ana faz é por ele e para ele, em sua direção no sentido de que ela o está correspondendo. André, mesmo tendo presenciado a reza de Ana na capela, não quer se dar conta de que ele é na verdade um violador e que se Ana sente a necessidade da conversão, não é por causa dele e sim por causa de seu próprio corpo. Quando ela executa a performance através da dança,

---

⁹³ Aqui, mais uma vez e não sei se pela última, não posso deixar de destacar a insuperável condição de segredo da fala de Pedro ao pai e do que permanece desconhecido ao leitor na ligação entre a movimentação de Ana, o segredo contado e o ato final do pai, que é o assassinato. É sensato que se estabeleça uma relação entre esses três pontos, no entanto não podemos afirmar que Pedro conta sobre o incesto. É certo que conta algo relacionado a Ana, pela sucessão dos fatos, mas não se pode apontar o que. Até o fim, o segredo permanece como segredo – inclusive para André: “e eu vi de pé meu irmão [Pedro] mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma *sombria* revelação”. O vocábulo “sombria” aparece de forma ambígua, aqui. Pode designar que o teor do que se conta é desconsolador, assustador, triste e também implicar que o que Pedro diz fica na sombra, não pode ser sabido nem por André nem por nós.

é para que ela mesma atinja esse estado consagrado para poder terminar o rito. É tão egoísta e egocêntrica a visão do narrador, que, quando Pedro vai à procura do pai e toda a confusão que antecede o final da narração está tomando lugar, André está afastado da festa proporcionando prazer a si mesmo, vendo a dança de Ana e enfiando os pés na terra:

e eu, sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio, (...) fiquei imaginando de longe a pele fresca do seu rosto [de Ana] cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos (...) eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui 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 e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta mal percebi de início o que se passava. (p. 189)

O que sobressai na passagem é a descrição que o narrador dá de sua posição, de onde e como está sentado; posição que ele diz se encontrar diante da família: bem em cima de uma raiz exposta. Quero dizer, André está ali sentado na raiz exposta que se compõe de todas as questões que estamos analisando: sua necessidade de ocupar outros corpos, o não ter corpo próprio, o estupro, a relação com o pai. Tudo isso está muito visível e exposto, ao ponto de se poder ter contato físico com tais problemas. No entanto, tenta se abafar, tenta se esconder. Ou então: André não quer aceitar que há problemas, que há raiz exposta – por isso, talvez, por optar por ignorá-los, é que insiste em afirmações como as de que Ana tinha amor em seus olhos na capela ou dançava para ele na última festa.

Depois, o que não pode passar despercebido é a ligação que, de fato, se rompeu entre André e a natureza. A partir do momento em que ele percebe, na casa velha, que Ana já não está mais deitada a seu lado, ele maldiz a natureza, classificando-a como “imunda” (p. 115). Tal desenlace é perceptível aqui, ainda, quando o que ele cava com as unhas é sua própria cova e, então, o húmus que encontra na terra não pode ser pensado como o adubo que a nutre, mas sim por sua outra face: a matéria já em processo de decomposição, denunciando que a terra com que André está em contato é uma terra que apodrece, é uma terra de mortos. É nessa terra que ele se isola dos eventos familiares a ponto de não perceber a confusão que se armava. Com ele nesse estado de afastamento e desligamento, é que os eventos nos serão narrados.

* * *

Colocando-se como um expectador e não um ator da ação, André continua narrando os acontecimentos que ele mesmo já afirmou que estavam confusos, de modo a, novamente, retirar de si responsabilidade por qualquer coisa que acontecesse. Ele coloca, recorrendo aos sermões do pai, o tempo como o orquestrador de tudo o que estava acontecendo. Recorre aos sermões do pai porque neles o tempo sempre teve grande importância e usualmente estava atrelado ao caminhar *natural* dos acontecimentos,⁹⁴ sem grandes interferências do homem, requerendo paciência – até para que tal natureza pudesse agir: havia o tempo do plantio e o tempo da colheita. Sendo interessante ao narrador se apoiar nos ensinamentos do pai em tal ocasião para não ter que tomar responsabilidade alguma, ele constata:

e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cáctus. (p. 190)

A trama do tempo é posta como algo a ser *cumprido*, como um dever, retomando a ideia de destino. Não podendo intervir, supostamente, no final do espetáculo ao qual assiste, André coloca-se como subordinado ao tempo, que é o elemento de poder e de ação da trama. Isto é, para que o tempo corrompa os padrões antes estabelecidos e mude a ordem que antes regia o patriarca e seus princípios, é o próprio tempo que precisa ser suspenso para apresentar seus efeitos. É interessante que os efeitos descritos por André estejam todos ligados à natureza: atmosfera, desfolhamento, árvores, campinas. É uma natureza corrompida e devastada a que se apresenta no momento imediatamente anterior ao assassinato – Ana está prestes a morrer e, portanto, à beira de sacrificar o corpo que um dia André corrompeu, e a natureza, pelos olhos do narrador, também está corrompida e devastada, tendo em vista que, de acordo com a perspectiva de André, a natureza não lhe foi favorável: não foi possível manter a relação incestuosa com Ana, não foi possível ser correspondido, não foi possível sentir-se parte integrante da família.

---

⁹⁴ “O tempo é o maior tesouro que o homem pode dispor (...), o tempo é o nosso melhor alimento”; “rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições”; “só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas”. NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**, p. 51-53.

Além disso, para que um assassinato aconteça (e mais: para que um pai mate a filha) a ordem natural deve, necessariamente, estar fora de seus eixos. Não é à toa que os espaços reservados para o plantio, no trecho supracitado, sejam prematuros e que o que se erguerá são cactos: a terra não foi trabalhada ainda, não recebeu o alimento e os cuidados necessários e não está pronta para conceber nenhum tipo de vida; mesmo assim será base para cactos, que são flores solitárias e que exalam cheiro de carne podre.⁹⁵ Penso, imediatamente, no corpo de Ana, no novo corpo que ela faz nascer com o único propósito de se colocar em sacrifício; é um corpo prematuro que nasce sozinho, já que ninguém soube do que aconteceu, e que logo se transformará em carne morta.

Quanto mais se aproxima o final do capítulo (e da dissertação), mais difícil é a tarefa de analisar o que acontece na narração de André. Parece-me que se torna pobre qualquer tentativa de reduzir, simplificar ou até mesmo a de traduzir o ato sacrificial e o assassinato descritos. Dificuldade que também se atrela ao fato de que o trabalho com a linguagem no momento de mostrar ao leitor a cena de um assassinato inominável também é mais árduo. É como se nós tivéssemos que cavar com as mãos as palavras de André até chegarmos em “meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental” (p. 190). Talvez esse seja o momento do romance que justifica tamanha verborragia que percorre todo o livro: seria possível falar de acontecimentos tão duros de forma direta, clara e objetiva? Como dizer que violentou a irmã e que isso se relaciona com o sacrifício em que ela se coloca? Como admitir que o assassinato cometido pelo pai também tem as mãos de André? Ou, melhor: seria possível afirmar que André também é responsável pela morte de Ana? Ponho aqui a pergunta e já aviso ao leitor que eu penso que sim: André é assassino de Ana junto ao pai, porque ele é o violentador dela, é o autor do crime cometido contra a própria irmã. Ao mesmo tempo, penso que fazer tal constatação sem problematizá-la logo em seguida é uma forma simplista de encarar a tensão que se coloca: Ana se oferece em sacrifício por conta da mulher ativa e empoderada que é durante todo o romance. Seu silêncio é resistência. Sua imobilidade é resistência. Ana resiste a um irmão que a estuprou e a violentou psicologicamente, com falas tão cruéis proferidas dentro de uma capela, lugar supostamente sagrado, enquanto ela se preparava para a sua ação – isto é, enquanto ela *já* agia. Agia para si mesma estando no mesmo ambiente com aquele que continuava a violentá-la. Isto é, ao mesmo tempo em que Ana é agente em sua escolha, essa escolha também é motivada pelas atitudes do irmão. Da mesma forma que

---

⁹⁵<<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cacto>>. Acesso em 01/06/2017.

não consigo me decidir entre o *status* de sacrifício e assassinato e me *indecido* pelos dois, algo semelhante acontece com a impossível decisão sobre a participação de André ou não na cena final como assassino. Talvez seja possível considerar que ele tenha responsabilidade no assassinato e não no sacrifício, que continua sendo ação tomada somente por Ana.

É muito complexo esse momento específico da análise da cena final. Ela é tão breve – não ocupa nem três páginas – e, ao mesmo tempo, condensa tensões fortíssimas, como a convivência de um sacrifício e de um assassinato, ou a pergunta sobre ser ou não André coautor de um crime.

André prossegue em sua narração e é muito relevante que seu horror pareça estar não no fato de que Ana está sendo assassinada, e sim no do pai estar contrariando os próprios preceitos: “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 (...), era a lei que se incendiava” (p. 191). Não é Ana o destaque do sacrifício e do assassinato, e sim o pai. É quase como uma obsessão para André apontar como o chefe da família também caía em contradição em relação aos sermões proferidos. Ele não se lamenta pela morte de Ana em momento algum, mas destaca as contradições nas ações de seu pai. Ainda continua: “essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa” (idem), indicando a passionalidade que toma conta do patriarca, que sempre a renegou em nome do comedimento. Ao que parece, André se interessa muito mais em exaltar a figura do pai como um homem corrompível, que gerou sofrimento à família, do que lamentar a morte da irmã. É quase como se o narrador conseguisse se vingar de seu pai através da narração, colocando como final trágico justamente a quebra da lei paterna pelo chefe da família – e não o assassinato e sua possível culpa nele. A descrição soa como a condenação do patriarca por suas falas, por seus sermões e por suas ações – e isso implica no assassinato, mas, ainda assim, não me convenço de que esse é o ápice para o narrador.

Depois que o pai quebrou suas leis, um novo tempo surge:

“e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como um parto, um vagido primitivo:

Pai!”

(idem).

Tudo o que aconteceu antes do gesto pertence a outro tempo e, a partir do gesto, o que se tem é um novo tempo que é parido. Sua instauração não é concretizada por uma palavra, mas por um vagido,⁹⁶ que é o choro do recém-nascido. Tanto é inédito o tempo que se vive depois do assassinato, que a *forma* da narração tem que mudar:

Visualmente a disposição tem que ser outra. Não se pode continuar a narrar da mesma forma depois que o patriarca feriu os princípios que ele mesmo havia estabelecido.

⁹⁶ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=vagido>>. Acesso em: 01/06/2017.

É exatamente por isso, pela nova forma que esse novo tempo demanda, que André pode tomar o lugar da narração, do orador, daquele que se põe no púlpito diante da plateia – ocupando o lugar esvaziado da cabeceira da mesa, embora agora já não tenha os membros da família para ouvi-lo. No momento em que o pai se torna assassino da filha, dentro de sua casa, sob suas regras e diante de toda a família e dos amigos, como ele poderia continuar encabeçando a mesa e proferindo os sermões, em tom de ensinamentos a serem apreendidos? É a partir desse momento, do novo tempo, com o pai enfraquecido, que o filho decide se tornar o narrador do episódio da história da família.⁹⁷ Ainda que um novo eixo temporal tenha se estabelecido, o primeiro choro da nova era se dirige e é traduzido como “Pai”. A figura paterna é a que encerra um ciclo e a que inicia outro, reafirmando sua importância como centralidade da família, como seu início e seu fim, mesmo sob o poder de narração de André, o pai continua sendo a figura principal da família – pelo menos pela perspectiva de André, que não se desgarra de seu pai.

* * *

Na instauração do novo tempo, ele é rodeado por sons que significam, mas não com frases construídas ou nem mesmo vocábulos. São mesmo da ordem do primitivo, no sentido de que a expressão está sendo construída ainda. A formação da linguagem a ser utilizada neste novo tempo está em processo de formação, como se fosse um filhote ou como se ainda estivesse em um estado animal – ou melhor: num estado natural, antes da cultura que insere a ideia de linguagem que nós, componentes do tempo pós-natureza, temos como estruturada; vê-se a palavra em sua ancestralidade: utiliza-se uivo, gemido, balido. A linguagem ainda não é capaz de se formar de modo mais sofisticado diante da morte de Ana.⁹⁸ Depois que o novo tempo se instaura, André pode se valer da verborragia para contar suas histórias.

A mãe, nesse cenário quase pós-apocalíptico, inaugura a própria língua:

---

⁹⁷ E essa história conta muitas histórias. Nota-se na simples pergunta: sobre o que é o romance? É muito difícil resumir o enredo. É sobre a história dos incestos na família, é sobre o assassinato de Ana, é sobre a fuga e a volta de André, é sobre a disputa pelo lugar do pai, é sobre a trajetória de declínio do pai. *Lavoura* parece conter livros dentro do livro e talvez seja por isso que sua estrutura e trabalho com a linguagem sejam tão distintos e cheguem de forma, inclusive, árdua e dura ao leitor – desde a pontuação, a paragrafação até os assuntos abordados. É possível que essa seja uma das causas da sensação de insuficiência eterna ao analisar o romance: nunca escrevo o minimamente necessário diante da dimensão do romance. Mas, quando é que alguém já o fez? Quando se pode afirmar que já se disse ou escreveu o bastante? As notas de rodapé estão aqui como provas de que o próprio texto não se basta a si.

⁹⁸ Ana continua ocupando o lugar do entre, o limbo. Ela está no vão que divide o tempo ido e o novo – ela se espalha.

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

e foram inúteis
todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles
grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros,
a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento
milénar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal,
tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto. (p. 192)

Se antes tudo acontecia embaixo dos lençóis e com cuidado para que ninguém ouvisse, agora o que primeiro se *descobre* é o corpo – descobrindo ao tirar de cima dele o pano que antes acobertava e se descobrindo como um novo corpo também. O corpo de uma mãe sem sua filha. O corpo de uma esposa cujo marido matou a filha. Ela vaga entre as pessoas como se vagasse entre escombros, isto é, como se vagasse entre as ruínas do tempo que já não existe mais, que ficou atrás do gesto que antecedeu o silêncio fúnebre. As dubiedades vocabulares continuam: carpir pode tanto se referir ao trabalho que se faz com o mato quanto ao ato de arrancar os cabelos em sinal de dor.⁹⁹ A mãe, agora, sente a dor em sua própria língua, porque em outra, que não essa que ela funda e que, então, se baseia justamente em seu sofrimento, não existe possibilidade de expressão. Tal sentimento é tão inaugural quanto a língua materna. Agora, já não se trata de murmúrios, e sim do *verbo* que sofre, uma vez que ele é doído, e que está sozinho, desabitado, isolado – por isso recusa socorros ou consolos.

VIII.

Como continuar narrando o romance depois de contar ao leitor sobre toda a violência exercida, por André, sobre a irmã? Como se pode prosseguir depois de descrever o assassinato de uma filha pelas mãos de seu pai? Como constatar qualquer outra coisa, se, nesse ponto, André também é um criminoso? Para o último capítulo, que sucede o ato final da festa, dois recursos são utilizados: os parênteses e a citação. De acordo com o dicionário Houaiss, os parênteses são empregados para “acrescentar informação adicional, mas não essencial, sem alterar a estrutura sintática original”.¹⁰⁰ Isto é, quando inserida entre parênteses, a informação não influenciará na relação entre as palavras do resto do texto que os cercam, tampouco seu significado. Já a citação é

⁹⁹<<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=carpir>>. Acesso em 01/06/2017.

¹⁰⁰<<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=parentese>>. Acesso em: 02/06/2017.

definida, pelo mesmo dicionário, como “transcrever, referir ou mencionar como autoridade ou exemplo ou em apoio do que se afirma”.¹⁰¹ Ao declarar: “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras (...))” (p. 193), André, aparentemente, coloca o pai como autoridade discursiva que encerra o romance, como aquele que é ainda capaz de falar mesmo depois de morto. Aqui, considero que o pai está morto justamente por conta do “Em memória de meu pai”. Não sei, no entanto, se a morte é física ou não: teria morrido o pai que existia antes de ter cometido o assassinato, o pai que proferiu as palavras transcritas? Ou seria, de fato, a morte biológica? A questão é: André se propõe a retomar as palavras exatas do pai e o faz para que seja lembrado. Importante notar que, ao fazer a citação, ele, inclusive, se vale das aspas – deixando evidente que aquelas não são palavras dele, e sim do patriarca, e que ele as está *reproduzindo*.

O trecho citado por André está, originalmente, no capítulo nove (p. 51-61) e faz parte de um sermão sobre a sabedoria intrínseca ao tempo e sobre o comedimento. Há passagens como as seguintes: “só chega a este resultado [a perfeição] aquele que não deixa que nenhum tremor maligno tome conta de suas mãos, e nem que esse tremor suba corrompendo a santa força dos braços, e nem circule e se estenda pelas áreas limpas do corpo, e nem intumescça de pestilências a cabeça” (p. 54); “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio” (idem); “ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá suas mãos cheias de sangue” (p. 55); “sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação” (p. 56). Ainda há, no mesmo sermão, remissão à memória do avô: “é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limbo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza” (p. 58). Nota-se que o contexto em que o trecho citado pelo narrador está inserido é o elogio do comedimento tão prezado pelo patriarca e, depois, quebrado por ele mesmo, como posto por André: ao matar Ana, tudo o que o pai pregou no sermão em questão é desbancado; o tremor maligno toma suas mãos, ele se põe em desequilíbrio, age de maneira tão passional que acaba por matar a filha e fica com seu sangue nas mãos. Ao constatar, no capítulo nove, que a base da família está na memória que eles têm do avô e ao colocá-lo como um homem sábio, que sobreviveu ao tempo (até mesmo ao tempo que sucede a morte) através de seus

---

¹⁰¹ <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=citacao>>. Acesso em: 02/06/2017.

ensinamentos que, agora, são passados para outra geração, o pai busca homenagear essa figura que ilustra o que a passagem do tempo representa em seu sermão. André, ao fazer a transcrição, também quer prestar uma homenagem ao patriarca, que parece ter ficado na velha era, aquela antecedente ao assassinato. Ou então quer, mais uma vez, mostrar ao leitor como o pai fugiu de seus ensinamentos, colocando-o como um hipócrita?

O capítulo trinta exige do leitor um trabalho que não é só o da memória, por precisar se lembrar do que já foi dito no romance, como já explorado anteriormente, mas muito mais o trabalho da desconfiança diante desse narrador que, a essa altura, já não deve ter a palavra como fonte de garantia. Não havendo a releitura do sermão de onde o trecho foi retirado, as sutilezas da escolha de André passam despercebidas e o significado da passagem eleita fica, até, inconclusivo. Ao relembrar o contexto em que foi proferido, o que primeiro se percebe são as colocações do pai, como as destacadas, que vão na direção contrária de seu último ato. Depois, o que antecede imediatamente o trecho citado é a frase proferida pelo pai de que André, na capela, se vale para tentar convencer Ana de que o incesto não estava fora das leis da casa: “na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (p. 60). O que quero apontar é que a prática de desconsiderar o contexto em que as falas paternas foram ditas é recorrente, como foi visto no verborrágico discurso da capela, e que, por isso, é imprescindível voltar ao capítulo nove. Fazendo isso, é possível notar que o intuito de André ao retomar a palavra do pai talvez não seja o de homenageá-lo, mas o de continuar a corroborar o fato de ter descumprido sua própria lei, tornando-o um fraco, desprovendo-o de sua autoridade como chefe da família. Ao reiterar, agora de maneira sutil e nas entrelinhas, a sua visão sobre o pai como assassino, André se vale do capítulo trinta como um apêndice, algo que é acessório e que não vai mudar o que veio antes dele, no sentido de que o pai continua, de qualquer forma, sendo essa figura debilitada para o narrador; porém, ao mesmo tempo, não basta encerrar a narração com o assassinato: é preciso reafirmar a postura do patriarca – corroborando a minha ideia de que o trecho final do capítulo vinte e nove é mais sobre a queda do pai que sobre a morte de Ana.

Imediatamente antes do trecho supostamente transcrito por André, o pai, no sermão, constata: “na união da família está o acabamento dos nossos princípios” e, então, profere o trecho em questão, com as mudanças já apontadas em relação ao que é citado no último capítulo. Dois pontos me chamam a atenção, aqui. O primeiro é mais uma ambiguidade que é sugerida quando se coloca “o acabamento dos nossos princípios”. Pode-se entender que a união da família é o que perfeição os princípios que regem o modo

de vida da família – e, então, os valores pregados pelo patriarca, como o comedimento, a paciência, o respeito pela passagem do tempo. Ou pode-se entender que a união da família vai acabar com esses princípios – e é o que acontece quando Ana é assassinada. É a partir dessas colocações ambíguas que o narrador se aproveita das falas do pai para dar força aos seus delírios, ficando cada vez mais claro o porquê de André eleger esse trecho para finalizar a narração: se na hora dos sermões, em que havia a união da família, o que se tinha eram os princípios queridos pelo pai diante de sua fala, já que “[o pai] fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos [os demais membros da família] em silêncio a majestade rústica e sua postura” (p. 60), na festa, foi na união da família que a interpretação mais nefasta da frase ocorreu e ainda desencadeou todos os outros excessos pontuados pelo pai – a família acaba junto aos princípios. A passagem citada no último capítulo, portanto, está fortemente conectada às crenças do patriarca, ao que ele tinha como base de sua casa. Tão forte são que ele termina o sermão apontando: “hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família” (idem), ou seja, a paciência diante dos acontecimentos, o não questionamento ao tempo e suas tramas e até mesmo algo como a resiliência, demandam a união da família, que um irmão esteja sempre disposto a ajudar o outro. Parece, então, que ao citar o pai, André está apontando que foram esses princípios disseminados à mesa que acabaram com a família.

Além de reinserir o contexto para conseguirmos inferir algumas interpretações, também se faz necessário conferir se, de fato, essas foram as palavras do pai. Ao fazê-lo, nota-se que há uma diferença quando André transcreve “que o gado sempre vai ao poço”, já que na fala do pai se tem: “que o gado sempre vai ao cocho”. Ainda que seja um vocábulo, é uma mudança e, então, o uso do termo “transcrição” e das aspas, que remetem às exatas palavras proferidas por alguém. Talvez esse seja o momento em que o narrador mostre o poder que detém discursivamente: ele pode manipular não só as falas do pai, mas também ao leitor, potencialmente. A partir da percepção da *mentira* de André, toda a narração pode ser resignificada: se o leitor, até aqui, por alguma razão, não desconfiava desse narrador, agora não seria demais afirmar que o narrador praticamente se declara como um fajuto – ao leitor mais atento. Adicionado a isso, a estrutura do capítulo também não condiz com seu tom, se acreditarmos na hipótese de que o pai está sendo acusado de ter aniquilado a família e não homenageado, pois se a releitura do sermão faz com que não só o capítulo seja todo resignificado, mas abre a possibilidade de dar outro sentido a muitas outras falas de André, ele não pode nunca ser um capítulo acessório que vem entre parênteses – além do uso indevido dos parênteses, que mencionamos. O capítulo

trinta, talvez, pudesse ser o capítulo zero que antecederia todo o livro. Ou ainda: ele potencialmente se torna um capítulo de abertura ao romance, mesmo que venha ao final.

Eu acreditava que André não poderia continuar narrando depois de descrever a queda do pai e o assassinato de Ana – pois o sacrifício de Ana ele não consegue ver. No entanto, chego ao fim do romance – e também sei que o final da dissertação se aproxima – pensando que o narrador poderia dizer muito mais e já fico imaginando: da próxima vez, será que André me dirá mais alguma coisa? Se ele não fosse capaz de narrar absolutamente mais nada, não seria esse o trecho escolhido. A partir desse momento, não consigo me livrar da ideia de que é, sim, mais uma provocação ao pai. Talvez seja aqui, nesse final apenas fictício, que André dê o desfecho que ele gostaria àquela conversa que teve com o pai quando regressou à casa, quando de maneira falaciosa recua na discussão – bem como ele dá outro desfecho à parábola do faminto. Se na conversa de seu regresso o pai não conseguia entender o que estava sendo colocado, porque ele não tinha acesso às mesmas informações que André e, então, ao contexto de sua fala, aqui André se vale, justamente, do acesso que o leitor tem ao contexto da fala do pai.

* * *

Eu fico me perguntando como seria a transição para a conclusão desta dissertação. Pensei que poderia fazer uma seção entre parênteses, mas não posso imaginar que o que eu tenho a dizer *por último* seja acessório ou, pior ainda, que seja abafado. Em algum momento considereirei me aproximar de André, quando eu ainda imaginava que ele se valia do capítulo trinta por sentir dificuldades em acabar de narrar; eu ainda considerava ser difícil para ele continuar depois do fim de sua família. Agora que considero o fim do livro muito bem manipulado pelo narrador, não posso mais afirmar que tanto quanto André, preciso de parênteses. Poderia, pela última vez, antes de imprimir e encadernar a dissertação, mudar de ideia e constatar: uma das maiores dificuldades em se começar a escrever, é ter que colocar o último ponto final – afinal, se esse momento não chegar, como vamos dialogar, eu e você? Depois de escrever mais de cem páginas, como se pode caminhar para o fim?

A dificuldade de encerrar o texto também se dá, em um movimento de autoanálise, por causa da complexidade que *Lavoura* traz: construir interpretações plausíveis e levantar hipóteses embasadas diante de um narrador tão verborrágico e lúcido na construção de sua história não é fácil. As duas sensações que majoritariamente permearam

tanto minha leitura quanto a escrita produzida por essa leitura¹⁰² foram as de insuficiência e ansiedade – uma sempre nutrindo a outra. A insuficiência se deu sempre, porque, diante de tanto o que havia sido descrito pelo narrador, eu só poderia pensar: o que mais eu posso dizer, além do que o próprio André já disse? Ao mesmo tempo, vinha-me à mente: não posso me entregar a essa sensação, porque eu estaria consentindo com a autoridade imposta por ele na manipulação de seu discurso. É claro, eu dizia a mim mesma, que há muito a ser dito sobre o que é exposto por André e sobre a forma pela qual ele faz isso. Eu não posso me deixar calar por ele. Então, nesse afã de explorar a construção dessa narração, eu senti, por vezes, que poderiam ser insuficientes as minhas interpretações diante de um texto tão complexo; senti que se tornavam rasas as tentativas de *traduzir* à minha linguagem o que eu inferia das falas do narrador. Não é demais afirmar que, talvez, eu tenha tornado a grandiosidade do romance em um monstro que, em algumas ocasiões, me paralisou diante dele. E é justamente nesse momento que a sensação de insuficiência nutriu a ansiedade: envolvida pelo desejo de me empoderar diante do narrador e resistir à manipulação de seu discurso, eu me vi, então, numa posição de quem tinha, sim, muito a dizer – talvez, até, na missão de reinterpretar e ressignificar a imagem de Ana e de compartilhar nesse texto o poder de agência que ela tem ao longo do livro – mas que se encontrava, também, imobilizada.

Nesse trecho de caminho que ainda temos até o final da dissertação, eu me permito – porque julgo urgente e inadiável – dizer, até de maneira um pouco egocêntrica, sobre a minha relação com o livro, pois ela é sempre o ponto de partida para essa escrita. Não é menos importante, num trabalho acadêmico, expor as dificuldades que não são da ordem da academia – e sim das emoções, ainda mais em se tratando de um romance que engloba assuntos tão impactantes e, ao mesmo tempo, delicados como incesto, assassinato, violência psicológica, estupro. E já aqui me pego questionando minha própria colocação:

---

¹⁰² Lembro do movimento de “ler levantando a cabeça”, descrito por Roland Barthes em “Escrever a leitura”: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*?” (in: **O rumor da língua**. Tradução por Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 21) Como num exercício matemático, fico tentando contar quantas vezes tive que levantar a cabeça, olhar para qualquer outra coisa que não o livro, desligar um pouco o olhar da página e voltar, para tentar apreender o que poderia estar sendo dito em algum trecho. Esses movimentos se davam não só por conta do teor do conteúdo das falas de André, mas também por causa da pontuação escassa ou dos longuíssimos parágrafos que quase não permitem que o leitor pare para um copo d’água no meio do capítulo. Em *Lavoura*, encontrei um texto que para poder produzir ecos em mim, também me exigiu um novo ritmo de respiração. Para poder *sentir* o texto que se formava a partir da leitura do romance, num processo necessariamente confuso, foi imprescindível deixar o livro de lado, em alguns momentos.

por que separei o que é da academia do que é da emoção? Os acadêmicos não sentem? Para escrever um texto, não é premissa que se sinta *alguma coisa*? Acredito que a separação que se faz quase imediatamente se dê, justamente, por causa da pregação da ideia de objetividade no texto. Lembro-me de quando uma acadêmica disse, em sala de aula, que era imprescindível cortar o maior número de “eu” do texto, pois só assim ele ganharia força. Eu percebo, em colocações como essa, que há uma necessidade de esconder o sujeito que argumenta e expõe suas ideias por trás de pronomes impessoais, como se o texto tivesse se escrito ele mesmo, deixando em segundo plano a relação primeira que possibilitou a própria ideia de, um dia, produzir um texto; a relação entre o objeto de estudo e *mim*.

* * *

Ainda não sei ao certo como quero terminar esta dissertação e muito menos como fazê-lo. Depois de tantas páginas escritas e de outras muitas que nem tiveram a oportunidade de estarem aqui, como é que se chega ao ponto final? Fico com a sensação de quem esqueceu alguma coisa, mas não sabe o quê.

É possível que tenhamos chegado ao fim.¹⁰³

---

¹⁰³ Não sei, ao certo, se aqui se trata, de fato, de uma nota de rodapé ou de um último parágrafo que se acovardou e veio se esconder no fim da página e em fonte menor. A dificuldade de dar por encerrada a dissertação é dolorida, tanto quanto foi dar início a ela. Por abordar questões como a totalidade, por exemplo, e acreditar que é impossível que André complete o movimento totalizante e totalitário em direção às falas do pai, do avô e do irmão e em direção ao silêncio de Ana, é quase instintivo que eu não pare nunca de pensar quais são as consequências de tais tentativas – como se a interrupção dessa parte do estudo desse margem a algum movimento de André que não tenha sido apontado. Isto é, um estudo que se põe contra a ideia de totalidade, mas que se pretende totalizador. Agamben aponta, em “O fim do poema”: “Se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso”. Segue-se aqui que o último potencial parágrafo desse estudo não é um parágrafo – e tampouco é um fim.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução por Sérgio Alcides In: **Revista Cacto**, s.v., s.n., agosto/2002. Disponível em: <http://www.alpharrabio.com.br/cacto%20revista%20liter%C3%A1ria.htm>. Acesso em 20/07/2017.

_____. **Profanações**. Tradução por Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AZEVEDO, Mail Marques. “Memória e Confissão em Lavoura Arcaica”. In: REICHMANN, B. T. (Org.). **Relendo Lavoura Arcaica**. Curitiba: Beatrice, 2007, p. 87-113.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução por Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BATAILLE, George. **A parte maldita**. Tradução por Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. **O erotismo**. Tradução por Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução por Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1988.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução por Frei João José Pedreira de Castro, O.F.M e pela equipe auxiliar da Editora. Edição Claretiana. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução por Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: RADUAN NASSAR. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Tradução por Fábio Landa com colaboração de Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “História da mentira”. Tradução por Jean Briant. In: **Estudos avançados.**, v. 10, n. 27, 1996, p. 7-39. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8934/10486> > Acesso em: 03/01/2017

_____. “Hospitality”. In: **Angelaki**, v. 15, n. 3, p. 3-18. Londres, 2000.

_____. **O animal que logo sou (A seguir)**. Tradução por São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. “This strange institution called literature”. Tradução por Geoffrey Bennington e Rachel Bowblye. In: ATTRIDGE, Derek (Ed.). **Acts of literature**. Nova Iorque: Routledge, 1992, p. 33-75.

_____. “Uma certa impossibilidade impossível de dizer o acontecimento”. Tradução por Piero Eyben. In: **Cerrados**, v. 21, n. 33, 2012, p. 230-251.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução por Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. “Polemics, Politics, Problematizations”. Tradução por Lygia Davis. In: RABINOW, Paul (Ed.). **Essential Works of Foucault**, v. 1. Nova Iorque: The New Press, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O método desviante”. In: **Revista Trópico**, s.v, s.n. Disponível em: < <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2807,1.shl> > Acesso em 05/06/2017.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução por Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de angústia**. Tradução por Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.

LATOUR, Bruno. “Não congelarás a imagem ou: como não desentender o debate ciência-religião”. Tradução por Amir Geiger. In: **Revista Mana**, v. 10, n. 2. Rio de Janeiro, 2004.

LEMOIS, Masé. “Lavoura Arcaica ou o trabalho da origem”. In: **Literatura brasileira em foco V**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2012.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Tradução por João Gama. Lisboa: Edições 70, 2000. NASSAR, Raduan. Lavoura Arcaica. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Totalidade e infinito**. Tradução por José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A família”. In: **O olhar distanciado**. Tradução por Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 69-98.

LUC-NANCY, Jean. **Corpus**. Tradução por Richard A. Rand. Nova Iorque: Fordham University Press, 2008.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.

NASSAR, Raduan. Entrevista concedida a Elvis Cesar Bonassa. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de março de 1995, Ilustrada, p. 1.

_____. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NATALI, Marcos. “O sacrifício da literatura”. In: **Alea**, v. 15, n. 1. Rio de Janeiro, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006.

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

SELIGMANN-SILVA. “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: **Revista Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext>. Acesso em: 01/10/2015.

ZELNYS, Geruza. **Como se pelos dedos escorresse... uma tese**. 21 de março de 2014. 260 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo.

_____. “Eu e a obra: hospitalidade no escuro”. In: **Revista Fronteiraz**, s.v., n. 8. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/Artigo-GeruzaZelnys-versaofinal.pdf>> Acesso em 01/10/2015.

_____. “Realidade e ficção, trauma e afeto: a *autopoiesis* nas oficinas de escrita curativa”. In: **História e Cultura**, v. 5, n. 2. Franca, 2016. Disponível em: <periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/download/1917/1741> Acesso em: 02/10/2016.

Consulta a verbetes:

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=bispo> > Acesso em 16/10/2015.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cacto> > Acesso em 01/06/2017

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=carpir> > Acesso em 01/06/2017.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=catedral> > Acesso em 16/10/2015.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=citacao> > Acesso em: 02/06/2017.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=demente> > Acesso em: 08/04/2016.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=destino> > Acesso em: 08/04/2016.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=fervor> > Acesso em 02/10/2016

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=inviolável>> Acesso em 16/10/2015.
< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=l%25C3%25A2nguido> > Acesso em: 17/03/2016.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=mundo> > Acesso em 16/10/2015.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=mutismo> > Acesso em: 07/04/2016.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=parentese> > Acesso em: 02/06/2017.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=refei%25C3%25A7%25C3%25A3o> > Acesso em 24/10/2015.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=serm%25C3%25A3o> > Acesso em 22/10/2015.

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=vagido> > Acesso em: 01/06/2017

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=violar> > Acesso em 16/10/2015.

Consultas on-line:

<<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/quem-sao-e-de-onde-vem-os-ciganos>>.
Acesso em: 17/02/2016.

<https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/30/politica/1464631347_909205.html>.
Acesso em 08/07/2017.

< <https://www.youtube.com/watch?v=Y7H8vbB-oh4> >. Acesso em 06/06/2017.

<<http://g1.globo.com/politica/videos/v/raduan-nassar-afirma-que-dilma-nao-cometeu-crime-de-responsabilidade/4923658/>>. Acesso em 06/06/2017.

<<https://www.cartacapital.com.br/cultura/raduan-nassar-vivemos-tempos-sombrios>>.
Acesso em 06/06/2017.

<<https://www.facebook.com/revistacult/videos/1475944012464431/>>. Acesso em 08/07/2017.

Anexo:

Projeto entregue ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada no segundo semestre de 2015

Tema: Desde que lugar de enunciação se coloca a voz que está em processo de ganhar corpo de projeto de pesquisa? Esta é a primeira inquietação que este texto apresenta: a problemática da origem nas ordens discursivas. Um discurso necessariamente se volta para outro, anterior, e produz, a partir de ecos de já-ditos, um novo, calcado em fundações anteriores. Essas fundações por sua vez também estão calcadas em discursos anteriores a elas e essa economia parece não ter começo nem fim, fazendo emergir a questão da inacessibilidade das origens. O processo que está em andamento é, portanto, o de constante rememoração e transformação de uma fala já existente, que constrói círculos de respostas entre discursos que se aproximam; seja por sua forma, por seu tema, por seus sujeitos. Sendo assim, o projeto de pesquisa pretende explorar alguns tipos de discursos que dialogam com e dentro de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1975). Se, originalmente, a obra está sob o rótulo daquilo que se chama literatura, o trabalho está em explorar alguns dos territórios discursivos com os quais ela dialoga e os ecos que produzem os novos ditos. A necessidade do recorte para o estudo exige começos (bem como finais) fictícios. Assim, as fundações anteriores com que o narrador André está dialogando serão selecionadas e nomeadas: aqui se trabalhará com os discursos relacionados à totalidade, à paternidade, à religião e ao sacrifício. A questão, já que não se tem acesso às origens, é: como estes outros discursos cruzam e são cruzados pelo literário, a partir da fala de André?

Delimitação dos problemas a serem investigados: Este estudo objetiva pensar na problematização dos cruzamentos dos conjuntos discursivos nomeados acima e quais as possíveis relações a serem estabelecidas entre esses encontros; não somente entre o literário e estes outros quatro, mas também entre eles mesmos. A fim de pensar tais ramificações discursivas, serão objetos de estudo o romance *Lavoura Arcaica* e alguns estudos de Bruno Latour, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida e Michel Foucault. Além disso, põe-se aqui também como objetivo reflexões acerca de meu lugar de fala de pesquisadora, afinal não são despropositadas minhas escolhas bibliográficas: quando penso em um projeto que se dedica a este romance e a esta base teórica específica, estou respondendo não só a estes autores, mas também a minha formação acadêmica, uma vez

que a seleção de um corpus responde necessariamente a questões que só puderam se construir porque em tal período de formação fui apresentada a determinadas leituras. Hoje resiste a preferência em dar continuidade ao diálogo com elas; visando novas possibilidades para estes lugares enunciativos.

Hipóteses: Se este estudo se propõe a explorar o cruzamento entre determinados tipos de discursos e Lavoura Arcaica e se os discursos já são, eles mesmos, diálogos com outros discursos, a delimitação dos problemas é indispensável para que o projeto não desapareça dentro do *continuum*. Para tal, dois pontos teóricos serão os limites, de forma que se tenha uma base criada e criadora (a ela respondo e a partir dela as hipóteses serão levantadas): a noção de diálogo na perspectiva de Foucault e a ideia de Outro na perspectiva de Lévinas.

Ao ser questionado sobre sua posição em relação às polêmicas, Michel Foucault diz ser adepto às discussões, às perguntas e respostas e aos diálogos, uma vez que um interlocutor está atrelado ao outro e que a diferença entre eles é o que instaura a relação de parceria:

I like discussions, and when I am asked questions, I try to answer them. It's true that I don't like to get involved in polemics. If I open a book and see that the author is accusing an adversary of "infantile leftism" I shut it again right away. That's not my way of doing things; I don't belong to the world of people who do things that way. I insist on this difference as something essential: a whole morality is at stake, the one that concerns the search for truth and the relation to the other. (1998: 381)

Isto é, a diferença entre o Mesmo e o Outro faz parte da possibilidade do jogo do diálogo e é a partir dela que esta relação poderá ser ética ou não, polêmica ou dialógica. Se eu opto por aniquilar meu parceiro ao me fixar em minha posição de sujeito discursivo e tirar-lhe o direito de resposta, o jogo não se faz nem como possibilidade, pois a forma do diálogo já é descartada e o que emerge é o cenário da solidificação dos posicionamentos dentro de um monólogo.¹⁰⁴

---

¹⁰⁴ É produtivo notar que em alguma medida talvez nem Foucault escape da aniquilação do Outro ao falar sobre diálogos: ele não quer lidar com quem, segundo ele, gosta de polêmicas; com quem não quer dialogar e, portanto, com quem não compactua com suas ideias. E ainda diz: a diferença é essencial. Se ela é, como Foucault pôde adotar esta posição? O que quero colocar em questão é a impossibilidade de fuga da renúncia diante do querer-dialogar: se há escolha, há renúncia. A questão está em ter a consciência da aporia que se estabelece desde antes da escolha e, talvez, a possibilidade de margem de manobra esteja em tomar tais responsabilidades para si na tentativa de agir da forma mais ética possível diante de cada situação em que este insolucionável cenário emergir.

A partir da fala de Foucault, nota-se que a compreensão do Outro é pressuposta pelo polemista; faz-se referência ao termo desde Lévinas, que o entende como a tentativa de transformar o Outro em Mesmo; desejando fazer desaparecer a intransponível distância ética que existe entre ambos. Segundo ele:

O conhecimento foi sempre interpretado como uma assimilação. Mesmo as descobertas mais surpreendentes acabaram por ser absolvidas, compreendidas, com o que há de ‘prender’ no ‘compreender’. O conhecimento mais audacioso e distante não nos põe em comunhão com o verdadeiramente outro. Não substitui a socialidade; é ainda e sempre uma solidão. (2000: 52-53)

Este que nega o Outro se sente autorizado a interditar e bloquear a fala alheia, apontando-a como sem embasamento, insana, sem credibilidade; assumindo que está autorizado a dizer (e desdizer o dito do outro) porque se põe em um lugar que não é passível de questionamentos. Ao adotarmos a posição que crê que o diálogo só pode se dar conjuntamente, a consequência para a polêmica e para o polemista não é somente a aniquilação do Outro, mas também do Mesmo: se um só pode existir em relação ao outro, ao apagá-lo está se apagando simultaneamente. Ainda assim, é pertinente questionar se este apagamento é realizável (ou até que ponto se faz) já que o Outro continua existindo como resquício: está presente na negação do Mesmo, por uma presença feita pelo suposto desejo da ausência e que permite que se resista à tentativa de aniquilação e sobreviva como rastro.

É importante frisar desde já (e talvez já seja sempre um pouco tarde) a impossibilidade de estabelecer diálogo com todas as vozes que se colocam atrás de mim. Primeiramente a tarefa não é realizável porque algumas delas permanecem (ainda?) como ruídos e eu não as consigo escutar por não reconhecê-las como as vozes ativas que são. Não havendo (re)conhecimento de todas elas (e volta-se ao problema de origem: como estar familiarizado com todas, desde a primeira palavra?), as que consigo considerar em meu repertório também passam por uma seleção que se vincula às escolhas baseadas, como já dito, em minha formação acadêmica, em minhas leituras, e no que acredito ser plausível estando diante deste projeto de Mestrado. Sendo assim, mesmo quando nos colocamos em um frente a frente com o Outro, esta posição que implica tanta responsabilidade, já estamos dando as costas para muitos outros outros. Se fosse possível, perguntaria a Foucault em que situação estaríamos totalmente livres da polêmica e se ela

não seria imprescindível para que diálogos efetivos fossem estabelecidos. De acordo com Natali:

Há sempre um número infinito de outros a quem sou responsável, e qualquer resposta ao chamado ou inclusive ao amor do outro envolve a decisão de sacrificar outros outros, condenando os conceitos de responsabilidade, decisão e dever necessariamente ao paradoxo, ao escândalo e à aporia; outros nomes para sacrifício, propõe Derrida. Minha responsabilidade além de qualquer cálculo e de toda comparação é simultaneamente e na mesma medida a todos, a cada um dos quais não tenho porque não dever fidelidade absoluta. (2013: 204-205)

Isto é, todo ato de responsabilidade implica outro de sacrifício; toda escolha de diálogo implica a não-escolha de outro diálogo que poderia ser estabelecido. É possível que em um tempo que não o agora, eu escute diferentes vozes que demandarão escolhas diferentes das feitas até aqui. Com este posicionamento, procuro deixar uma fresta aberta a outros que ainda não conheço, ao inesperado, ao que ainda não foi decidido, àqueles que não sei se vêm. Coloca-se também a tentativa de justificar a forma que escolho para pensar algumas questões que estão sendo levantadas (incluindo o que decidi deixar para trás) e que podem soar injustificáveis. Talvez eu queira dizer que possivelmente existem diversas maneiras de se negar o Outro.

Estabelecidos o diálogo e o lugar do Outro no discurso como limites para a investigação das questões a serem levantadas em *Lavoura Arcaica*, pode-se começar a vislumbrar de que forma procuro responder a tais questionamentos a partir destes pressupostos. Neste primeiro momento, tendo em vista a delimitação dos problemas a serem investigados, é produtivo pensar em algumas das características mais eminentes da narrativa de André. Talvez a mais óbvia seja o uso da primeira pessoa do singular: ao contar a história de sua família desde sua perspectiva, o narrador dá acesso a um dos ângulos sob o qual a história pode ser vista e mais: abarca as vozes de todos os seus familiares dentro de sua própria voz; e até mesmo a falta de voz, como é o caso de sua irmã Ana. É importante que isso seja frisado porque o que se estudará é muito mais a forma que André constrói sua história do que a história ela mesma; mesmo porque a história ela mesma nunca existiu, já que sempre houve múltiplos (e multiplicados) olhares voltados para uma série de eventos, fazendo com que eles estivessem sempre desde um ponto de vista. Se as vozes que encontramos no romance estão dentro da voz de André isto também implica que elas são responsabilidade do narrador, que pode arranjá-las a partir de sua perspectiva de filho, de quem conta sua história, de irmão, de amante.

Estes traços notáveis compõem o conjunto que se faz entre forma e conteúdo: a maneira como André se coloca enquanto narrador implica tanto naquela como neste, uma vez que o efeito quase epilético de sua fala se dá principalmente pela escassa pontuação e pela utilização de um só parágrafo em cada capítulo; ou ainda, utilizando o termo de André Luis Rodrigues, o narrador “jorra” seu discurso epilético (2006: 63).

Além disso, a base de seu narrar está nos sermões do pai, tantas vezes parafraseados por um filho que, ao mesmo tempo em que diz negar a autoridade que o patriarca supostamente plantava através da palavra, também se utiliza dela; até mesmo para poder negá-la. E é exatamente esta a manipulação a que faço referência quando afirmo que André é a única voz ativa da obra.

O livro é dividido em duas partes, “A partida” e “O retorno”. Na primeira há pelo menos dois eixos de tempo e espaço estabelecidos por uma voz que fala de um ponto futuro em relação aos fatos narrados: há o quarto de pensão que abriga o encontro dos irmãos depois da fuga de André e a vida na fazenda antes de tal acontecimento. Na segunda parte há outros dois eixos, sendo um desde o retorno à fazenda até o assassinato e o que poderia ser considerado como o tempo-agora, de onde André narra e que se põe em um tempo-depois dos fatos que estão sendo contados no romance, só podendo acontecer depois da morte de seu pai; como se o romance fosse resposta aos episódios ocorridos. No último capítulo o narrador constata: “Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras” (Nassar, 2012: 193). Pensando que André relata sua história só depois da morte do pai, seria possível afirmar que ele herdou o tão desejado lugar à cabeceira da mesa onde senta aquele que tem voz e poder para dizer? Também está implicada aqui a passagem deste lugar e desta tradição do dizer juntamente com todo o período que o costume está dentro do círculo familiar e esse acúmulo de tempo é também um dos fatores que atribui valorização ao bem; aqui o discursar do pai, que se baseia nos já ditos do avô, é matéria-prima para André, e, então, o narrador também herdaria toda a história da palavra do pai: a impossibilidade de origem.

Não se pode ignorar as diferentes perspectivas sobre o tempo que convivem na obra, porque todas elas são o que constitui a voz a que temos acesso: “Alternam-se, na mente de André, os três tempos que, segundo [Santo] Agostinho, só podem ser encontrados na mente do narrador: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e expectativa presente das coisas futuras” (Azevedo, 2007: 96). Isto é, se sempre estamos no meio do *continuum* discursivo, estamos, também, na eterna instauração de um tempo presente que ora olha para trás em busca de materiais

memorativos, ora olha para o vazio que se põe em sua frente; o futuro sendo o tempo impossível, se considerarmos a eterna instauração do presente.

O atravessamento de diversos prismas discursivos na fala de André conta com as também diversas maneiras do narrador perceber o tempo. Sendo assim, de que maneira isso, que à primeira vista pode parecer um delírio, contribui para o tecer da narração que costura vozes não só de diferentes representações de André, mas também de Pedro, do pai, da mãe, de Ana (ainda que sua fala seja através do corpo)? Ou seja, qual a contribuição disso que chamamos de problemática da origem para a abertura ou para a negação do outro dentro de Lavoura Arcaica? As hipóteses iniciais se fazem a partir daqui. Os tipos de discursos dentro dos quais a fala de André se volta, como o diálogo e o Outro, não se separam: estão imbricados. A totalidade da narrativa de André, que só pode sê-la quando fajuta, está diretamente conectada com os sermões proferidos por seu pai ; que agora são reproduzidos por seu irmão Pedro; este é ouvido pelo narrador quase de maneira religiosa, como quem escuta uma prece, e dentro desta santidade André sacrifica a si mesmo e a seu contar, ou simula seu sacrifício: quase não fala diante de Pedro e do pai, ficando sempre no tempo do “poderia ter dito”, “quase disse”, “me contive”, “continuei calado” Pela necessidade de começos totalmente fingidos, iniciemos aqui pela questão da totalidade.

Ao partirmos da ideia de que os discursos são sempre meio por estarmos inseridos em um *continuum* infinito, a totalidade discursiva também é absolutamente fictícia e virtual. Estabelece-se uma economia de pertencimento ao discurso que se baseia no não-pertencimento do sujeito. Isto é, não se pode dar boas-vindas a ninguém quando se está instaurando discursivamente:

Para ter a audácia de dizer boas-vindas, insinua-se talvez que se está na própria casa, que se sabe o que isto quer dizer, estar em casa, e que em casa se recebe, convida ou oferece hospitalidade, apropriando-se assim de um lugar para acolher o outro, ou pior ainda, acolhendo aí o outro para apropriar-se de um lugar e falar então a linguagem da hospitalidade. (Derrida, 2008: 33)

Ou seja, a pergunta aqui também pode ser: quando estamos em casa, uma vez que as relações parecem se basear na troca discursiva, na aceitação da participação nos

discursos de outros e de outros em nossos ilusórios discursos? Sempre somos estrangeiros.¹⁰⁵

Isto implica nossa condição de visitantes dentro da ordem: pode-se falar desde este lugar movediço, mas já sabendo de antemão que se terá que sair dali em algum momento justamente porque ali não é sua pátria¹⁰⁶. Entra-se já sabendo que a saída está no horizonte; deve-se sair de onde está para que outro, muitas vezes fora de nossas expectativas, ocupe provisoriamente o não-lugar (desde outro não-lugar). E não poderia ser esse gesto o que mais se aproximaria de uma ética para com a literatura? Em outras palavras, já não estaria implicado, desde o começo, que para que o discurso tenha a possibilidade de ser discurso, enclausurá-lo em um nome ou em uma área de conhecimento não é a maneira mais produtiva ou ética de pensá-lo? Quero dizer: apesar de não ser dona de meu discurso, já que ele é também remendo e eco de outras vozes, ele está sempre sob minha responsabilidade uma vez que a voz que o assume é a minha e, portanto, ele também poderá ser remendo e eco para tantas outras vozes por-vir.

Dessa forma, para que seja possível abordar a impossível totalidade de qualquer fala, não se pode perder de vista o caráter de recorte artificial que se executa. O primeiro recorte de totalidade que se põe diante do leitor é a forma tradicional e consagrada do livro. Há duas fronteiras físicas, capa e contracapa, que estabelecem certos limites ao que se dirá no romance. Estão aí exemplos de começos e finais absolutos e necessários; de que outro modo a narração poderia existir? Esta primeira questão, que diz respeito à forma, se faz mais produtiva quando adicionamos à reflexão os movimentos que acontecem dentro do livro: a totalidade da narrativa já é colocada em xeque quando o autor escolhe para ser epígrafe os dizeres de outro autor; fazendo o uso de aspas, que ao

---

¹⁰⁵ Talvez por isso estejamos sempre indo para casa, como diz André no romance? Em seu artigo “Lavoura Arcaica ou o trabalho da origem”, Masé Lemos escreve: “(...) estar indo é em si o retorno à origem, mas também é um ato que se paralisa nessa volta: como Orfeu, que retornando para ver Eurídice, termina por petrificar e impossibilitar o retorno da amada, assim como no romance de Nassar, Ana é perdida” (2012: 190). Ou seja, quando André volta para a fazenda seu retorno nunca poderia significar que a vida em família seria a mesma; se fosse, ele teria que fugir e, já que não é, a consequência é outra relação incestuosa, desta vez com Lula, e a morte de Ana. Talvez estejamos sempre indo para casa pela nossa condição primeira de eternos estrangeiros. Sendo assim, o retorno à origem é sempre a infinita busca, como a primeira palavra.

¹⁰⁶ Isso parece estar implicado desde o início. A primeira descrição que André nos dá é a do funcionamento do quarto de pensão em que está hospedado, já deixando claro que naquele espaço o que se consagra é o corpo; ele pode, supostamente, ditar as ordens ali e mais: estabelece o quarto como “mundo inviolável”. Porém, logo em seguida, tal mundo é violado por Pedro que interfere na ordem que acabou de ser estabelecida: ele não só adentra no quarto, mas também interrompe a masturbação de André e ainda lhe dá uma ordem: “Abotoe a camisa, André”. Ou seja, tanto André quanto Pedro são visitantes dentro da ordem do de pensão; ali não é pátria de ninguém e um não tem o direito de estabelecer regras para que o outro cumpra; mais a frente André continua bebendo vinho, mesmo sem o consentimento de Pedro, por exemplo. André só está ali há mais tempo que seu irmão, mas isso não torna nem um nem outro hospedeiro/hospitaleiro ou hóspede.

mesmo tempo insere visualmente o outro em um discurso que eu trato como meu e delimita esta presença; as aspas se fecham. O narrador do romance também se utiliza constantemente deste recurso e de maneira massiva em relação aos sermões paternos:

Caberia, então, perguntarmos de que modo a rebelião contra a palavra do pai revela meandros da construção do texto em *Lavoura Arcaica*, e com que função, apesar de ser essa lei paterna colocada em xeque, ela aparece sem cortes, inteira, no discurso do filho. A despeito de ser André o narrador, quem toma a palavra durante quase toda a narrativa é o pai que inunda sua fala e suas reminiscências. (Sedlmayer, 1997: 75)

Se for necessário traçar a genealogia discursiva de André, não seria fictício demais colocar como origem o próprio pai, como se antes dele não houvesse Palavra. Aparentemente o outro imediato de André é seu irmão; no frente a frente no quarto de pensão; que também tem em seus dizeres as palavras do pai, embora de outra forma: como a tentativa da impossível reprodução sem distorções, sem mudanças. Pedro também quer ocupar o lugar do patriarca inclusive discursivamente, como André, o que implicaria a não mudança de sujeito historicamente marcado que carrega certo contexto. No entanto, tal imediaticidade pode ser repensada diante da inundação paterna apontada por Sedlmayer, na medida em que Pedro é quem está fisicamente diante de André e acima de ambos está o poder do discurso do pai – que é “presença-ausência”:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que (...) o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (Agamben, 2007: 59)

É possível pensar a presença-ausência do pai tanto em relação a André quanto a Pedro. Em ambos os casos ele se instaura como a voz que possibilita a expressão dos irmãos (eles se calcam no que já foi dito) e, ao mesmo tempo, ainda que reproduzam inteiramente os sermões proferidos à mesa, já estão transformando, deglutindo e corrompendo; até por Pedro, que deseja a reprodução; e, portanto, é e não é a fala do patriarca. Ainda segundo Sedlmayer:

André se metamorfoseia nessa espécie de tradutor alucinado, anjo

Portador de luz, e tenta ‘trans-significar’, em outra língua (a da epilepsia, do jorro virulento, da impaciência, da baba pestilenta), os signos paternos e a hierarquia postulada pelo patriarcado. Interrompe o ciclo paterno e, através de sua memória, do seu amor incestuoso, mescla e confunde a terra, o trigo, o pão, a mesa, o amor, a família... (1997: 83)

Isto é, desde seu não-lugar na instituição familiar, André olha para trás e responde ao pai a partir dos próprios sermões do pai, no entanto já transformados em sua narração. A proposta, no que se refere ao discurso da totalidade, é analisar de que maneira (e se) André se abre ao infinito discursivo e qual a relação entre esta suposta e fictícia origem nas falas do patriarca.

As hipóteses acima apontadas estão entrelaçadas com as considerações sobre os sermões do pai; que aqui funcionam quase como a possibilidade da volta à Palavra primeira, que se coloca visualmente no romance no capítulo vinte e cinco, quando André está de volta à fazenda e tem a primeira conversa com seu pai depois da fuga:

.....
- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho. Essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga. (Nassar, 2012: 156)

Dois elementos visuais são de suma importância para a observação da instauração do pai como precursor dentro da perspectiva de André: os sinais gráficos, ao desenharem uma linha, separam sua fala de tudo o que veio antes; é a instauração de um novo começo absoluto que se faz e, apesar disso, esse capítulo é o primeiro que representa o diálogo graficamente, com travessões, mostrando a alternância de sujeitos discursivos. Aqui há uma tentativa do pai de perfurar a barreira discursiva criada por André, que a todo o momento se utiliza excessivamente de metáforas para expor seu sentimento de estrangeiro na família, a sua condição de irmão incestuoso e apaixonado, de filho desgarrado. Isto é, ele traz para a conversa um contexto que não é comum a todos os interlocutores que dela participam e isso compromete a efetividade da comunicação. O pai, em diversos momentos, pede ao filho que ele seja mais claro para que possam dialogar: “ – Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho”; “ – Do que é que você está falando?”; “ – Como posso te entender, meu filho? Existe obstinação na tua recusa (...)”; “Já baste de extravagâncias (...) ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra” (Nassar, 2012: 158-166). A recusa em participar do jogo e em ser *parceiro* de seu pai se traveste de concessão: “ – Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão,

reconheço que não me diz entender (...). E logo em seguida: “E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa (...)” (Idem: 168-169).

Se a questão da não ultrapassagem dos limites da casa está presente nos sermões proferidos à mesa, isso ecoa nas falas de André: ele também não se permite sair do mundo que constrói com sua narração; que é, de fato, um mundo à parte do mundo da família, já que apesar de todos o comporem, ninguém participa ativamente porque André tampouco permite que elementos externos invadam sua história¹⁰⁷. O movimento que se nota é a tentativa da construção da própria igreja, a do corpo, através da imposição de sua própria Palavra como a primeira. De tão cercada, a narração é tomada como pátria e André, como quem pode oferecer hospitalidade e ditar as regras, parece estabelecer uma só: não se passará dos limites da casa.

Se há enclausuramento promovido pelo pai por conta da autoridade de seus sermões, o leitor também pode notar que a disposição da narração de André sugere que o patriarca também não aceita invasões e apropriações de sua palavra. Se nos é apontado que em um de seus sermões sobre o tempo ele diz “(...) ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue” (Idem: 55), ao fim, depois da mudança da postura de Ana na festa que torna sua dança ofensiva para aquele círculo familiar, o narrador constata que o pai estava “ferido nos próprios preceitos” (Idem: 191) ao assassinar a filha.

Este último ato se caracteriza por sua natureza sacrificial e quase imediatamente nos põe em um frente a frente com a passagem bíblica do sacrifício de Abraão, levando à análise da presença do sacrifício e da religião no romance. Faz-se imprescindível destacar que penso especificamente junto a Bruno Latour no que diz respeito à religião e ao que ele chama de “falar de modo religioso”. Este modo de falar pressupõe a transformação dos interlocutores mais do que o simples transporte de informação, uma vez que elas são sempre mediadas pelos falantes em questão (2004: 355). Isto é, falar religiosamente é trazer para perto, de tal forma que uma experiência seja vivenciada:

Assim como as sentenças amorosas devem transformar os ouvintes, tornando-os próximos e presentes, sob pena de serem nulas, os modos de ‘falar religião’ devem trazer o ouvinte e também o falante à mesma

---

¹⁰⁷ É produtivo considerar que é a voz de André que dá voz às vozes da família: é só por causa de sua narração que sabemos sobre os discursos do pai, sobre a postura da mãe, a busca do irmão mais velho, a revolta incipiente de Lula e até os silêncios de Ana. Isso indica a impossibilidade da total in violação no discurso do outro: ele não quer dialogar com o pai e não consegue responder a Pedro, contudo é sob a sua voz ; e, então, sob sua responsabilidade ; que estão todas essas outras vozes, já incorporadas em seu narrar.

proximidade e ao mesmo sentido renovado de presença — sob pena de serem menos que insignificantes. Se vocês são atraídos pelo distante, em assuntos religiosos, pelo que é longínquo, cifrado e misterioso, então estão perdidos, vocês literalmente se foram, não estão comigo, permanecem ausentes em espírito. (Idem)

A minha primeira pergunta é: quem fala religiosamente em Lavoura? Quem se transforma como interlocutor e vive, de fato, este modo religioso de discursar? Para seguirmos com a análise, é interessante trazer para o diálogo a armadilha discursiva que Latour chama de “comunicação de duplo-clique”:

ela quer que acreditemos que é factível transportar, sem a menor deformação, uma informação precisa qualquer sobre situações e coisas que não estão presentes aqui. Nos casos mais ordinários, quando as pessoas perguntam “isso é verdade?”, “isso corresponde a alguma situação de fato?”, o que têm em mente é uma espécie de ato ou comando como o duplo-clique, que permita acesso imediato à informação; e é nisso que se dão mal, porque é assim também que se falseiam os modos de falar que nos são mais caros (...) Transporte de informação sem deformação não é, não é de modo algum uma das condições de felicidade do discurso religioso. (Idem: 355-356)

Não seria arriscado demais dizer que André se transforma como interlocutor ao ouvir os sermões de seu pai: ele os transforma em sua própria narração e, muitas vezes, recorre às falas do patriarca, recontextualizando-as, para dar força a sua própria palavra; o mais gritante é o momento que está na capela com Ana e diz que “foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai (...)” (Nassar, 2012: 118). Ou seja, o que ouviu de seu pai foi também gatilho para que André se transformasse dentro de sua casa: não quer mais o lugar à mesa como filho e irmão e sim como filho e amante.

Ao mesmo tempo também é produtivo pensar que Ana se transforma, inclusive fisicamente, depois de ouvir André na capela; ela pinta os olhos e a boca, dança de forma sensual e agressiva; o que não ocorreu na primeira festa, que antecedeu o incesto e esse diálogo às avessas entre eles. Apesar de não proferir uma só palavra, Ana reage às do irmão através de seu corpo, causando, também, a transformação do pai e de Pedro, em certa medida: não se sabe o que Pedro disse ao pai, mas é esse secreto¹⁰⁸ dizer que faz

---

¹⁰⁸ Interessante pensar, neste ponto, sobre o caráter que é dado à literatura como o lugar em que tudo é dizível. Aparentemente, não é. Dentro da própria obra há algo da ordem do inacessível e do inviolável até para o narrador que se dirige ao leitor em primeira pessoa. Jacques Derrida afirma em “*This strange institution called literature*” (1992: 37-38): “*What we call literature (not belle-lettres or poetry) implies that license is given to the writer to say everything he wants to or everything he can, while remaining shielded, safe from all censorship, be it religious or political. (...) The freedom to say everything is a very*

com que Ana seja assassinada. E se Pedro tem algo a dizer é porque não só a dança de Ana o transformou, mas também; e, talvez, principalmente; por conta da conversa com André no quarto de pensão. Em todos os casos houve o tempo da transformação, já que uma semente parece ter sido plantada em cada um dos interlocutores em questão, cada uma em seu contexto específico, e a partir da interação entre eles é que puderam se transformar e serem transformados a seu modo.

Diante das primeiras hipóteses que apresento neste projeto, é possível vislumbrar alguns movimentos que, desde aqui, pretendo desenvolver: partindo da minha leitura da narração de André que se pretende cercada, mas que, como demonstrado, é desde sempre atravessada por outras falas, há postura ética permeando as falas no romance; diante do discurso do Outro, por exemplo? Se sim, desde onde e de que modo a abertura ao Outro e ao diálogo são promovidas? Ou ainda, em outras palavras: quais as possibilidades de relações entre ética e literatura?

Justificativa: O projeto justifica-se, primeiramente, pela originalidade e viabilidade dos diálogos propostos em que o discurso literário, que aqui se faz representar pelo romance de Raduan Nassar, é penetrado e penetra outros discursos. Além disso, os movimentos propostos desde aqui também pensam o próprio fazer do projeto, que de modo algum deve ficar em segundo plano: olhar criticamente para os lugares desde onde eu falo também me parece ser um gesto ético a ser buscado dentro da academia. Busca-se, talvez ficcionalmente, ler a própria leitura, de modo que se possa criar “Olhões” e “Livrões” (Cadernos de Literatura Brasileira, 1996: 27) – tomo emprestados os termos do próprio Raduan quando se refere à “vida acontecendo fora dos livros” (Idem). A tentativa de me colocar eticamente diante desta obra de memórias me joga para fora dela no momento em que eu, como sujeito discursivo, também tenho que rememorar-me, como na tentativa da ética da expulsão:

O que é uma tese sobre a literatura senão a impossibilidade de abandonar o livro na última página, de deixar a hospitalidade daquele leitor, obrigando-nos a ruminar seus significantes e significados, armar uma teia de ligações e sentidos, compará-lo com outras obras, fetichizá-lo? E nesse fazer tornamos a própria tese uma ficção que caminha paralela à ficção que analisa. Ou, muito pior, um arremedo do texto

---

powerful political weapon, but one which might immediately let itself be neutralized as fiction. This revolutionary power can become very conservative”. Ou seja, a partir do momento que se pode dizer absolutamente tudo dentro da instituição literária, não se está lidando com o que dá liberdade, tendo em vista que o outro lado dessa moeda é, justamente, o enclausuramento discursivo, porque se cria uma barreira que não permite sua violação; assim como André tenta blindar sua narração e é imediatamente invadido pelo irmão no quarto de pensão. Ou seja, essa cerca que alguns criam para proteger a literatura ao estabelecerem que é este o lugar onde tudo pode ser dito não passa de uma perigosa ilusão que já é quebrada no momento em que é estabelecida.

literário, tentativa de explicar o inexplicável, esgotar seu sentido, desvelar seu segredo, dissecar seu corpus de palavras até seu último suspiro. Com medo de seguir seu próprio caminho, de construir um trajeto pessoal, de virar uma esquina e ser atropelado pela vida, a tese se pensa segura se de mãos atadas ao texto, à leitura do texto e à leitura da leitura do texto. (Zelnys, 2014: 181)

É desde essa fragilidade, que é matéria imbricada e pressuposta de análise, que este projeto também se justifica. Estou, desde já, dentro de uma ordem da qual não sei se é possível sair ou se só se pode dar voltas; não sei qual sua origem; mas a ética diante da escrita também me pede que os meus gestos diante do romance de Outro também sejam pensados.