UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ANA CAROLINA BELCHIOR DE JESUS

Literatura e Filosofia: Alteridade e dialogismo poético nas
obras *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*, de Raduan
Nassar

Versão Corrigida

v. 1

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Literatura e Filosofia: Alteridade e dialogismo poético nas obras
Lavoura Arcaica e Um copo de cólera, de Raduan Nassar

Ana Carolina Belchior de Jesus

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa do
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos
De Acordo

Versão Corrigida

v. 1

São Paulo
2011

Orientador

Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos

Dedico este lavorar aos que semeiam comigo desde sempre, meus pais, e para sempre, meu
marido.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade de São Paulo pelo acolhimento desde 2007 tornando meu ingresso no mestrado uma realidade possível.

Ao Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos que desde o primeiro encontro hospedou meu trabalho projetando-lhe um caráter auspicioso, o que fez com que ele se abrisse para uma perspectiva renovadora.

Também às suas esclarecedoras e ímpares orientações, às quais se revelaram a cada novo encontro uma diferente possibilidade de alternância dialógica.

Ao personagem André e o chacareiro que caminharam comigo *pari passu* nessa jornada colaborando com as descobertas autorreflexivas e por vezes de autorreconhecimento. Em suas companhias quase que diárias aprendi que quando olhamos para o outro, olhamos para alguém que nos modifica também se modificando, numa alternância múltipla e contínua, capaz de fazer do eu sempre um já outro.

À Profa. Dra. Tânia Pellegrini quem me apresentou as obras *Lavoura Arcaica* e *Um copo de Cólera* por primeira vez ainda na graduação na UFSCar.

Ao Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra cuja orientação e disposição em me auxiliar antes e durante o processo de escrita foram essenciais e decisivos.

À Profa. Dra. Mônica Simas quem me inseriu no pensamento filosófico de Emmanuel Lévinas através das análises literárias e discussões feitas em suas aulas.

Também à professora Mônica e ao Prof. Dr. Roberto Zular pelas arguições frutíferas feitas ao trabalho quando em sua qualificação.

Aos colegas de mestrado André Arneiro, João Couto e Letícia Villela pelas ricas trocas, tanto intelectual quanto pessoal, durante bons tempos de estudos na USP.

Agradeço, por fim, mas com igual importância aos amigos próximos e distantes que me acompanharam durante minha lavoura pelas palavras e conceitos. Aos meus pais, especialmente, que sempre me apoiaram em tudo incondicionalmente.

Aos meus irmãos e familiares que torceram por mim e ao meu marido que esteve ao meu lado até o último momento colocando minha dissertação como prioridade.

A todos meus caros e raros companheiros, muito obrigada e até a próxima!

Resumo

O estudo das obras de Raduan Nassar constitui-se de um trabalho a respeito da linguagem poética pautada no exercício dialógico entre as personagens. Segundo o pensamento de Emmanuel Lévinas uma relação pautada na ética exige um olhar para o rosto do outro e dessa relação tem-se a responsabilidade, uma apreensão da subjetividade exteriorizada e não mais contida no ser.

Nesse caminho analisam-se os personagens protagonistas das obras *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978) que estão durante toda narrativa em relação de descoberta e devir.

Vistos como personagens conceituais ou filosóficos, na concepção de Deleuze e Guattari, André, adolescente em busca de hospitalidade e alteridade na relação com o outro, traz em sua composição traços de impessoalidade, refletindo sua condição não recaindo sobre si, mas estendendo para um fora, o neutro de Blanchot que considera essa possibilidade de abertura como espaço para o um outro acontecimento.

O chacareiro, da segunda obra, também em exercício dialógico, porém não poético compõe de atos de enunciação que tratam de seu percurso histórico-social e pessoal. Diante de sua interlocutora trava um embate que permeia as leis da hospitalidade frente ao acolhimento e inabituação da morada, do lugar de pertença.

Abstract

The study of the works of Raduan Nassar is a work about the poetic exercise in guided dialogue among characters. According to the thought of Emmanuel Levinas, a relationship based in the Ethics requires a look at the face of the other and this relationship has a responsibility, an understanding of subjectivity and not externalized in being more restrained. In this way we analyze the characters of the protagonists works *Archaic Farming* (1975) and *a glass of Cholera* (1978) that are compared throughout the narrative of discovery and becoming. Viewed as a conceptual or philosophical characters in the design of Deleuze and Guattari.

André, a teenager in search of hospitality and otherness in relation to the other, brings in its composition traits of impersonality, reflecting their condition is not imposed on them, but extending to an outside the neutral Blanchot considers that the possibility of opening a space for another event.

The ranch-hands, the second work, also in dialogical exercise, but not composed of poetic speech acts that deal with their historical background and personal-social. In the face of his interlocutor hangs a struggle that permeates the laws of hospitality and welcoming front of the indwelling of the address, place of belonging.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
-----------------	----

I – Linguagem e escrita

1.1. Gênero e gênese: A construção do romance de Raduan Nassar.....	17
1.2. Projeto Narrativo (em diálogo)	29
1.3. Repertório de imagens: o <i>labor</i> da linguagem em <i>Lavoura Arcaica</i>	37
1.4. Violência verbal, veio áspero.....	57
1.5. Discurso e linguagem.....	64
1.6. <i>Um copo de cólera</i> : ‘O que vale é o meu e só o meu ponto de vista’.....	73

II – Filosofia e Literatura

2.1. Emmanuel Lévinas e o pensamento contemporâneo.....	82
2.2. Processos de alteridade.....	85
2.3. O acolhimento de Derrida à obra de Lévinas: elos literários.....	91
2.4. <i>Lavoura Arcaica</i> : André é hospedado pelo pensamento de Emmanuel Lévinas.....	102
2.5 O exercício da paciência: o outro lado ou o outro.....	108

III – Ética e Lei

3.1. O desenvolvimento ético nas relações entre os personagens.....	123
3.2. Dialogia literária: Blanchot recebe Lévinas.....	134
3.3. A lei dos discursos <i>nos personagens conceituais</i>	140
3.4. .Desdobramentos estéticos e dialogia da assunção nas obras.....	149

IV – Revisitando Raduan

4.1. <i>Lavoura Arcaica</i> e <i>Um copo de cólera</i> – adaptações cinematográficas.....	155
4.2 <i>Um copo de cólera</i> – o chacareiro é hóspede de Derrida.....	166
4.3 Raduan Nassar, autor da contemporaneidade	171

Bibliografia.....	176
-------------------	-----

INTRODUÇÃO

Uma análise seguir-se-á, como estudo de dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, a fim de pensar com a filosofia contemporânea uma análise crítica sobre duas obras da literatura nacional, sendo elas *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um Copo de Cólera* (1978), de Raduan Nassar.

Como premissa, a investigação centra-se nos temas alteridade e dialogismo poético apontados como leitura das obras mediadas pelo pensamento e teoria dos filósofos Emmanuel Lévinas e Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem. O diálogo entre filosofia e literatura ramifica-se da linha comparativista pouco presente nos estudos dessa área no Brasil. Lévinas, como abordagem filosófica na literatura brasileira, ganha destaque a partir da intersecção de sua concepção de *outridade* aplicada às relações estabelecidas entre as personagens da narrativa. Já Bakhtin estará presente nas análises ideológicas de época em Raduan Nassar, pois algumas marcas sociais de suas narrativas exibem pontos que dialogam com um contexto.

Em *Lavoura Arcaica*, o narrador-protagonista André, é um adolescente em devir, isto é, em busca de sua maturidade através da compreensão das relações. A alteridade como tema se insinua na análise quando ao apresentar em Nassar o real por meio da discursividade.

A linguagem de Nassar traz a marca do poético em sua elaboração, o que acaba por insuflar o olhar para aquilo que é nascente, aquilo que está em devir. O filho adolescente vai para uma outra ordem ao revelar um olhar de insurgência contra a figura social do patriarcalismo.

Por meio da voz do pai, observa-se a força da palavra nas relações. Trata-se de personagens que estão a todo o momento referendando na oralidade uma manifestação ansiosa de traduzir o indizível. O processo rítmico encontrado na narrativa põe em destaque o próprio projeto narrativo de Nassar. O verbo ou a linguagem como tentativa de transposição do pensamento para a fala levam os narradores-personagens à exaustão do ato do encontro.

Nassar aposta no exercício intenso da linguagem. Ao laçar sua narrativa à intertextualidade poética, busca em Jorge de Lima, Walt Whitman, Rimbaud, Lautréamont entre outros uma criação com elementos modernos, porém já promovendo a passagem para o momento contemporâneo. O autor, então, sai do registro de época para construir suas narrativas sobre artifícios de posições intertextuais.

Alguns temas são basilares na obra de Nassar, como o telurismo, a alteridade e a discursividade, pois o fazer poético está no atrito com o outro e a explosão do ato de enunciar se dá por meio do embate. Devido a estes elementos, presentes na construção dos textos, as personagens se encontram sempre em relação, se autoanalizando, atuando no contexto que as circunscrevem, e em sua maioria, buscando na linguagem exaltada as angustias e desejos que compartilham com seus interlocutores – sendo eles próprios ouvintes de si mesmos – durante toda a narrativa. Vide exemplos do chacareiro elaborando sua próxima fala para sua interlocutora ou mesmo André articulando-se na análise do irmão enquanto enuncia seu pensamento.

A correspondência artística com o texto poético de Jorge de Lima desperta para a concepção de antropofagia do épico, a partir da intertextualidade semântica verificada especialmente em *Lavoura Arcaica*.

Na literatura vislumbramos condições elementares para manter a escrita como forma artística da enunciação, uma delas está pautada no valor estético capaz de transformar um texto em clássico. Tal tratamento se mostra contemporâneo ao analisarmos textos da década de 70, que apesar de serem as únicas produções romanescas do escritor, tornaram-se parte da história literária do país, ou seja, elevadas à solene definição de clássico.

Há nestas literaturas aspectos formais inovadores para a década de 70, provavelmente a linguagem e a leitura do contexto apontam traços distintos de outras obras produzidas no mesmo período. Raduan Nassar incorpora aos seus textos leituras de outros clássicos universais tais como, as escrituras sagradas (Bíblia e Alcorão), *O livro das mil e uma noites*, linguagens poéticas como *Folhas na relva*, de Walt Whitman, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, Thomas Mann, Almeida Faria, André Gide, Novalis dentre outros¹.

O escritor é tomado no estudo como pertencente a uma vertente poética que se realiza satisfatoriamente, através do artifício do diálogo com uma proposta na imagem, visual, captura primordial para a abordagem de análise.

Com base nas correspondências abre-se para a análise marcadamente o projeto literário embasado numa concepção que explora recursos da escrita, dada sua composição híbrida, por exemplo, dos gêneros épico, lírico e a prosa moderna-contemporânea. A leitura das relações entre

¹ Destaca-se no prefácio de Sabrina Sedlmayer. *Ao lado esquerdo do pai*, as palavras de Mauricio Salles Vasconcelos a respeito do trabalho com a linguagem presente em *Lavoura Arcaica*. A escrita romanesca de Nassar entronca-se também, segundo Sabrina Sedlmayer, no veio de lapidação verbal e essencialidade crítica no que se refere à apreensão do meio rural brasileiro e seus circuitos de poder, dos ditames da lavoura à casa patriarcal, desbravado por Graciliano Ramos. (Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 15).

as personagens, através de imagens e metáforas míticas, ressalta o lugar da alteridade entre os textos considerando a mediação da linguagem o caminho para a realização dos enunciados (atos) das personagens em relação.

Para Bakhtin(1929), “a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados”. Objetiva-se, deste modo, tratar a alteridade não apenas como uma condição para a presença do outro, mas como a situação necessária para que haja manifestação das partes envolvidas no discurso. Situações estas que presentificam a cada nova interlocução o projeto narrativo das obras.

Alteridade e discursividade assumem-se como propostas investigativas, a fim de confirmar o encontro dialógico entre a literatura e a filosofia. Tanto em Bakhtin como em Lévinas a ideia de infinito está marcada pelos dados indissociáveis da relação entre eu e o outro. É no contato com o outro que se irrompe todo sentido. Diante do rosto do outro, o sujeito se descobre responsável e lhe vem à ideia o infinito

Para Lévinas (1972), em sua fundamentação e reflexão do pensamento filosófico, a relação que o exterior exprime no Eu(moi) o modifica, assim como o outro é modificado pelo eu, sendo já o eu um outro. Ainda assim, questiona se haverá mesmo a certeza de que a experiência de se colocar no lugar desse estrangeiro significará servidão, alienação ou traição de si? . O inacabamento de qualquer verdade centraliza no sujeito um sistema de pensamento: o infinito se faz no compasso do finito. Na presença do outro, a relação acaba se dando pelo devir da própria relação.

Nos romances de Nassar a linguagem referenda-se através do diálogo, este tomado como centro da ação, não apenas como processo do reconhecimento de si e do outro para si, mas também como fim para a ação “*Quando termina o diálogo, tudo termina*”(Bakhtin, 1997, p.257)². Como no caso do chacareiro e a mulher ao final do capítulo “O Esporro”, ou mesmo no diálogo com o pai, no qual André cessa a ação com o recuo no diálogo.

Há nessa compreensão dialógica uma base dialética teorizada por Bakhtin(1929), próxima à proposta do contemporâneo. Bakhtin desmonta o conceito hegeliano de dialética para pautar-se sobre uma dialética dialógica, na qual a significação da enunciação está no efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do diálogo. *No processo de dialogia de Bakhtin, os sujeitos do diálogo se alteram em processo (devir). O diálogo é uma corrente inserida na cadeia*

² BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1997.

infinita de enunciados (atos) em que a dúvida leva a outro ato e este a outro, infinitamente (Geraldi, Anotações sobre Bakhtin ,2003).

O narrador de Nassar é o narrador que não se categoriza, pois a questão maior recai sobre a narratividade, sendo o objeto de estudo performático, isto é, acontece no processo ontológico da enunciação (como interagimos) o próximo passo da linguagem está a se realizar (devir). Assim, são construídos os narradores de Nassar.

A todo instante a obra está sendo construída pelo olhar do narrador-protagonista, assim como analisada. Entretanto, trata-se de um olhar sob jugo de outrem, cujas personificações se dão nas figuras dos membros da família, dos ancestrais, do peso da tradição patriarcal e do ato incestuoso. Leva-se a cabo o critério da *abertura ou intencionalidade da consciência*, segundo conceitos de Lévinas(1993).

Para o filósofo contemporâneo, pensar a abertura do ser através do contato com outrem é tão somente concebê-lo como ser em relação. A possibilidade de enclausuramento do ser ontológico para Lévinas é descartada a partir da exposição alterada pelo outro. Não há como pensar a subjetividade sem a abertura entendida em vários sentidos. Diz-se que *tudo está do lado de fora, ou tudo em mim é aberto*.³

O fator contemporâneo observado nas obras de Nassar não está apenas na construção da narrativa ou na proposta de um narrador que corta com a ordem, no caso de *Lavoura Arcaica* com a tradição e o patriarcalismo, e em *Um copo de cólera*, com as relações sociais de um mundo encerrado na chácara, e outro fora dela. Observa-se também uma alteridade que se deixa contaminar pelo domínio da linguagem poética, pela política das paixões, uma ideia de pensar a política das relações do cotidiano ou micropolítica familiar.

Em Nassar as referências modernas se metamorfoseiam em elementos contemporâneos, não por acaso o narrador em primeira pessoa de *Lavoura Arcaica* participa desta saga arcaico-contemporânea, na qual o cantar histórico da família não traduz exaltação, ao contrário, no decorrer narrativo “desmitifica” as personagens trazendo-as para a análise individual no formato de imagens indignadas e atormentadas. Considera-se, deste modo, uma ruptura com a tradição épica da narrativa no Brasil. Jorge de Lima, por exemplo, autor-chave da contemporaneidade, foi um dos poetas mais recepcionados por Mário Faustino e ambos traduzem o poético adotado por

³ LÉVINAS,E. *Subjetividade e vulnerabilidade* (In: Humanismo do outro homem) – Petrópolis: Vozes, 1993, p. 99

Nassar, a fim de tratar da questão telúrica mudando a maneira de conceber o espaço da terra no Brasil.

É próprio do espaço telúrico a territorialização dos limites que se encontra a personagem dentro da narrativa. Nas obras de Nassar observa-se nas imagens de limites a ligação com a terra próspera de ordenação e comportamento regrado, impostos em *Lavoura Arcaica* sempre pela palavra dura do pai re-projetada pelo narrador. “Mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros [...]” (NASSAR, 2005, p.50). A lavoura e a terra são temas nas duas obras e sugerem o mesmo encerramento no trabalho com o campo, nessa relação a proximidade torna-se sagrada e impenetrável.

Também em *Um copo de Cólera* vimos o chacareiro enfurecer-se com a quebra de seu espaço sacralizado “vendo uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, vendo uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso” (NASSAR, 1992, p.31).

Com relação à linguagem poética, proposta de contemporaneidade a partir da alteridade cultural, encontra-se via Orfeu (referência à questão telúrica posta em *Invenção de Orfeu*) a narrativa de *Lavoura Arcaica*, como transformação do discurso no Brasil daquele momento. André é o hóspede, aquele que está fora e se contrapõe aos acontecimentos por meio de uma palavra fundadora, preparando-se para a recriação, proposição que referenda a voz do narrador num tempo que, apesar de marcado, não encerra o texto num período.

O discurso agressivo do chacareiro de *Um copo de Cólera* também carrega no tom autoritário. O narrador se vê atacado pelos *torneios de raciocínios* de sua interlocutora, quando almeja definir os motivos de sua dificuldade em aceitar as divergências discursivas “*num mundo estapafúrdio – definitivamente fora de foco – cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista*” (NASSAR, 1992, p. 54) Defende, desta maneira, a prática dialógica como elemento fundamental para apresentação de valores, ideias e relações interssociais.

Filão dialógico centrado numa linguagem experimental tem-se como linhas centrais, por exemplo, a proposta de tensão interior nos personagens-narradores como ação de desvario, polifonia e consciência da voz do romance. Deste modo, originou-se a intenção de versar sobre os narradores-protagonistas das obras dois eixos principais de análise: um poético confirmando a

leitura palimpsestica⁴ aproximando outras narrativas da proposta contemporânea invocada por um eu – enunciativo que ao mesmo se renova como herói épico e eu-lírico intersubjetivo⁵.

Pois, que sejam os protagonistas compostos por outras vozes, por se dizerem polifônicos quando enunciam, basta para tratá-los como ícones do processo de construção do ser via alteridade, ou seja, a partir do encontro com outrem se tornam significativos no discurso.

Levanta-se como tema principal para análise das relações entre as personagens nas obras a alteridade pensada por Lévinas como proposição primeira do estabelecimento da ética. Assaz discutida na prática humana contemporânea em respeito a hospitalidade e recebimento que o outro tem para com o ser, desde que ambos estejam no encontro aptos a compartilhar vontades individuais que se realizam incorporando o social, coletivo. O espaço para a realização dessa prática se dá no diálogo como salienta Maurice Blanchot sobre Lévinas:

A relação de outrem que se produz no espaço iluminado das formas é totalmente fala (parole). Outrem se exprime e, nessa fala, ele se propõe como outro[...] Quando eu falo com outro, eu o invoco. Antes de tudo, a fala é essa interpelação, essa invocação na qual o invocado está fora de alcance que é, mesmo injuriado, respeitado, mesmo intimado a calar-se, chamado à presença da palavra, e não reduzido ao que eu digo dele, tema do discurso ou objeto da conversação⁶.

Neste excerto, Maurice Blanchot condensa a ideia desenvolvida por Lévinas – de que o outro resiste à captura do “eu”, entregando tão somente à alteridade na arena do diálogo, donde se confessam as ideologias, a existência e a marca assimétrica da relação que, por assim conceber-se, permite aos sujeitos do discurso posicionarem-se frente à retidão, ao rosto.

Reconhecendo o encontro dialógico com outrem a base para o aprofundamento das relações entre as personagens, a consciência engendrada de que a reflexão sobre a atuação do “eu” é dada a partir da abertura para o outro, reafirma o processo de alteridade. Logo, quando André, isolado em seu quarto sombrio de pensão, abre as venezianas para entrada da luz, cria, através desta metáfora, a imagem da concessão à abertura para o passado personificado com a chegada do irmão Pedro para buscá-lo.

“as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela e fora

⁴ Entenda-se o termo como visto em Busatto, L. *Montagem em Invenção de Orfeu*. “A visão de palimpsesto a que se refere inúmeras vezes Jorge de Lima em IO é aquela que permite ver um texto estranho aparecendo em imagem apagada sob o texto presente”. (Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, 1978, p.20)

⁵ Intersubjetivo - relativo às relações entre os vários sujeitos humanos; acessível a ou passível de ser estabelecido para dois ou mais sujeitos. Definição do dicionário Houaiss *on line*, última visita em 09/02/2011

⁶ BLANCHOT, M. *A conversa infinita* - São Paulo: Escuta, 2001

tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito de um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto (NASSAR, 2005, p.14)

A partir deste ponto, as memórias e o fluxo narrativo na voz do narrador em 1ª pessoa passam a dominar a narrativa, avalizando seu enlace com a proposição ética na presença exigente do outro. Em sua obra *Da Hospitalidade*, Jacques Derrida(2003) é convidado a tratar do tema da relação entre hóspede e hospedeiro, na qual estão postas algumas atitudes que permeiam o território do individual e do outro que é completamente desconhecido – o estrangeiro que se submete às leis do local ao qual não pertence, porém se instala.

A figura do personagem errante que deambula atrás de um acolhimento está na literatura milenar, consta na Bíblia a saga do povo de Israel que guiados por Moisés vaguearam pelo deserto por 40 anos em busca de uma casa para habitar. Nesse sentido, a obra *Lavoura* também conhecida como *versão invertida da parábola do Filho Pródigo*, destaca-se pela imagem do ciclo da terra, da família e do retorno á casa.

A despeito de uma circularidade narrativa que poderia constituir *Um copo de Cólera*, verificamos que, em se tratando de seres de linguagem, o exercício dialógico prevê uma relação de hospitalidade sem fuga à própria lei da hospitalidade pensada por Derrida, em seu livro *Da Hospitalidade* (2003).

Como no trecho em que a mulher, ao final da narrativa, retorna ao seu recolhimento de familiaridade com o outro: “*eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto* (NASSAR”, *A Chegada*, 1992, p. 84).

Contudo, percebeu-se que as tensões existentes nos dois textos não são passíveis de resolução quando não há uma verdade definitiva e finalizadora nas obras. Ambas se permitem um estado de diálogo perene que fica sempre em suspenso de acordo com o movimento do outro. Assim se dá o dialogismo e a alteridade do fazer literário proposto.

O estudo ainda aprofunda outras análises a respeito dos desdobramentos estéticos encontrado nas obras. É central na investigação uma proposta de saída do eu em direção ao outro o que implica na responsabilidade em alternância. Para tanto a abordagem filosófica em diálogo com os atos de enunciação dos personagens, também filosófico porque conceituais corrobora na análise de uma literatura atualizada e também em devir por trazer a baile o tema da discursividade plural.

A alteridade se desdobra ao se apropriar de outras manifestações culturais, como a presença da análise do estrangeiro de Derrida, e daquele que em vigília está no momento do

acontecimento – *il y a* de Lévinas e sua tradição da família e do discurso autoritário, verificado em ambas as obras.

Considerou-se para análise a abordagem filosófica sob a ótica das temáticas alteridade, ética e hospitalidade pensadas por Lévinas e Derrida. Também o dialogismo como proposta para pensar o outro e a literatura quando a enunciação parte de um personagem-pensamento de Deleuze & Guattari. E por fim a possibilidade do devir literário em contínua alternância de desenraizamento e revelação trazidos como a segunda noite ou outra noite por Blanchot.

Por fim, os estudos pretendem se literário-filosóficos e culturais na medida em que avançam para uma proposta contemporânea de pensar o ser na literatura como uma voz que ao enunciar também transmite em seu discurso uma possibilidade de abertura.

O último conjunto da investigação atualiza os textos de Nassar, trabalha a literatura pensada sobre si mesma, sobre seus próprios personagens. Estes que não fecham com o juízo, mas repensam a razão como transição para um outro momento do diálogo, outra possibilidade. A linguagem tem uma força enunciativa muito grande e o dialogismo poético encontra fundamento na mito-poesis presente em *Lavoura Arcaica*. Já em, *Um copo de cólera*, esse eixo se dá pelo ato-pensamento baseado no acontecimento enunciativo.

1. GÊNERO E GÊNESE: A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE DE RADUAN NASSAR

A palavra gênese origina-se do grego [*gênesis*] que designa criação, nascimento, ou “o começo da descrição de alguma criação, os relatos sobre essa criação”. No dicionário gênese é conjunto de fatos ou elementos que contribuem para produzir algo⁷. Para Lalande (1999) a palavra “gênese” é uma transcrição do grego *devenir*; *a gênese de um objeto de estudo é a maneira pela qual ele se tornou aquilo que é no momento considerado*.⁸

Iniciamos a história da criação das obras do escritor Raduan Nassar, pretendendo traçar sua gênese literária e também, ampliando para sua formação estético-literária (contrariando a ideia que o autor faz dessa dita ‘formação’), a fim de esclarecer as análises de suas obras em questão: *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978).

“Saí inteiro daquele pega-pra-capá (dos anos 50) é que eu não era lá muito sociável era até um tanto rude. [...] Daí que ignorei ostensivamente aquelas teorias todas que eram usadas como instrumento de proselitismo, resvalando inclusive engraçado. Afinal, cruzadas literárias, por favor!”⁹

Seus dois romances publicados na década de 70 no Brasil se diferenciam do que vinha sendo produzido à época. Não se tratavam de romances-reportagem, tampouco de resistência. Não tinham mote político ou encabeçavam discussões ambíguas contra o regime militar instaurado desde 1964. Os romances pretendiam apenas ser criação de literatura. Como afirma o escritor “*O projeto era escrever, não ia além disso*”(CADERNOS, 1996, p. 24).

Considerando, para tanto, o fluxo acelerado das narrativas. Os personagens-protagonistas de suas duas obras mais importantes tendem a uma postura reflexiva e subjetiva diante das situações, concomitantemente, existindo a exposição ao outro e as relações de alteridade com os discursos culturais.

Narrados em primeira pessoa os dois romances se vinculam a sua época, na qual tratar de literatura mesmo desprovida de um discurso ideológico era situar textos dentro de um contexto

⁷ HOUAISS. **Dicionário da Língua Portuguesa** – Rio de Janeiro: Objetiva, 2004

⁸ PINHEIRO, Paulo. apud Lalande, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. In: **Origem genética da contabilidade** – www.congressoeac.locaweb.com.br/artigos12004/143.pdf
Última visita em 05 de nov. 09

⁹ RADUAN NASSAR – **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2. p. 32

violento e opressor. Guardada as devidas intenções, os textos de Nassar na instância discursiva, apresentam essa ‘violência’, ‘força’ e ‘opressão’ que sabemos da época, ao tratarem de temas como confrontos familiares, conflitos de posturas sociais, insurgência à tradição libanesa, paixões, perturbações ontológicas etc.

Em *Lavoura Arcaica* encontramos André – narrador-protagonista que nos conta suas memórias de infância e da época que vivia na fazenda com a família. Família esta, gerenciada pela *mão do pai* e de seus sermões, ou antes, pelo avô, *velho esguio que conduzia nosso veio ancestral*, ou seja, trata-se de uma família patriarcal. Na qual a opulência das palavras carregadas de ‘verdades’ ansiava domesticar seus membros.

Essa formação da família poderia se dar em qualquer época ou tempo da história literária, no entanto, no momento de sua publicação (1975), estavam em voga obras nas quais o apelo estético centrava-se no contorno à censura. Contudo, não é o caminho de texto de resistência que escolhe Nassar para compor suas obras. Principalmente *Lavoura Arcaica*.

Como comenta o escritor sobre a temática da família atualmente:

A família continua sendo um filão e tanto para um escritor de ficção. Não tem quem não se toque, não tem quem não blasfeme contra a família, não tem quem não chore de nostalgia. O que prova que todo mundo tem pelo menos um pezinho bem plantado nela e de onde concluo que a família é ainda um porto seguro (CADERNOS, 1996, p. 29).

Pode-se analisar essa questão pelo viés da tradição tanto cultural, devido à formação árabe de toda família, como pela tradição cristã encontrada na conduta do pai, ao tratar da educação dos filhos. Estes aspectos, porém, não localizam a obra num tempo específico, menos ainda a incorporam à sua época de publicação.

Entretanto, há indícios para tais referências dentro de *Lavoura Arcaica* que podem direcionar sua análise a um tempo histórico. Segundo Seldmayer (1997),

Esse arcaísmo anacrônico que *Lavoura* nos revela, talvez possa ser localizado espacialmente no corte efetuado no século IV da era cristã denominado de “divisão horizontal”, que perdura até os nossos dias. Antes dessa época, os países da bacia do Mediterrâneo eram pertencentes ao Império Romano. Porém, depois desse marco (bárbaros governando o norte, e o restante, Constantinopla), o Império se torna cristão não apenas por decreto oficial, mas também por conversões particulares.

Ao abordar as relações que se estabelecem entre membros de uma família de origem árabe e, claramente, seguidores da religião cristã, Nassar descentraliza o acesso à obra através da ótica convocada pelo contexto no qual passava o Brasil.

Sabe-se que na década de 70 o país estava sob domínio do regime militar. A ditadura, implantada pelo golpe de 1964 refletida nas artes, teve como principal fenômeno a censura. A literatura também sofreu restrições e como forma de combater os censores e denunciar medidas repressoras criou-se a literatura de resistência.¹⁰

A maioria dos textos produzidos nesta época, sobretudo nos anos 70, era de temáticas ideológicas ou a chamada *poética do compromisso*. O que se teve naqueles anos foi comprometimento com a história nacional por meio da história da literatura. Em 1978, com a abertura democrática e extinção do AI-5 por Geisel, as obras já estavam trazendo outras propostas. *O primeiro aspecto era a análise da violência nas relações humanas, o segundo tema recorrente foi o drama existencial da personagem intelectualizada.*¹¹

Nesse ano de 1978 chega ao público *Um copo de cólera* revelando um aspecto exacerbado de tratar a linguagem. Nele, o protagonista, um chacareiro reservado, num acesso de raiva causado pela insurreição das saúvas à sua cerca, avança em direção à sua interlocutora, a fim de chamá-la para um debate. A partir desse mote ocorre o estouro ou “O Esporro” (como se intitula o capítulo), no qual a relação homem-sociedade, homem-mulher e supostas ideologias são trabalhadas pela narrativa através do diálogo entre as personagens.

As construções poéticas, o lirismo (principalmente em *Lavoura*) e as palpitações ideológicas presentes nos textos de Raduan Nassar, apresentam traços discursivos bem diferentes do que se apresentava à época. Como se sabe, toda obra cultural era rigorosamente vigiada pelos órgãos censores. Data desse contexto a diferenciação temática utilizada pelo romancista, bem como o formato que incorpora às narrativas.

Sobre o período, acrescenta Leyla Perrone-Moisés em seu ensaio “Da cólera ao silêncio”¹²:

¹⁰FREITAS, Adriana M. A. de. Uma das marcas desse período – especialmente das décadas de 70 e 80 – foi a proliferação de obras que pretendiam resgatar a memória individual ou coletiva e preencher, via literatura, os imensos vazios de uma sociedade que durante muito tempo se viu privada de informação.

Nas décadas citadas, há uma profusão de memórias políticas (Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis entre outros); de narrativas autobiográficas (Marcelo Rubens Paiva e Eliane Maciel) e de romances de cunho jornalístico (José Louzeiro). Essas obras atingiram estrondoso sucesso de público. Certamente isso se deu em função de uma necessidade de conhecer “a verdade”, de fazer justiça, há muito sufocada por um regime autoritário (SÜSSEKIND, 1984; HELENA, 1985). Hospedado em <http://www.espacoacademico.com.br/075/75freitas.htm> Última visita em 28/04/2010

¹¹ Idem, p.118

¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Da cólera ao silêncio**. In cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar, São Paulo, IMS, nº 2 1996 p 61-77

Se considerarmos as datas de publicação dos textos, critério defensável tanto pelo respeito à decisão autoral de comunicação ao público, quanto pela rejeição do princípio duvidoso de origem ou gênese, o que vem se acentuando, na obra de Raduan Nassar, é o desgosto pelo *status quo*, pelo mundo em geral. (CADERNOS, 1996, p.73)

Seus dois romances diferem-se também devido às temáticas trazidas. *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera* exibem estruturas e teor textual contrários entre si. No primeiro, o lirismo se manifesta exacerbado, a narrativa utiliza-se de recursos da poesia para enriquecer o que seria apenas memória de um narrador-protagonista. No entanto, como salienta Perrone-Moiséis o texto não apresenta intenções formais simplesmente pautadas no rebuscamento linguístico, *o lirismo é sem pieguices e também sem receio de se avizinhar do sublime*¹³.

Já em *Um copo de cólera*, a força está no diálogo entre o homem e a mulher que frente-a-frente desencadeiam um turbilhão de discursos. Ambos percorrem instâncias distintas, há muito armazenadas em cada um, a fim de promover no debate mostras de poder e posições, crenças e defesas de suas verdades.

Conforme Perrone-Moiséis:

como metáfora musical aqui se trata de uma peça moderna, feita de dissonâncias e estridências. O tema não é mais arcaico e mítico, mas atual e corriqueiro. [...] Nessa novela, revelam-se todos os antagonismos: machão contra feminista, anarquista contra reformista, individualista contra populista etc. Nenhum dos antagonistas tem a última palavra. (CADERNOS, 1996, p. 67)

Nassar em suas obras trabalha muito o dialogismo não-dado nas personagens. Está presente nos diálogos e até mesmo nos monólogos de André um processo discursivo responsável pelo acontecimento da narrativa, visto que, os diálogos são elementos essenciais para a constituição da linguagem. Como afirmar que várias vozes podem constituir um monólogo? Pois a multiplicidade de vozes que encontramos nas personagens nassarianas pode discursivamente responder a esta questão.

O filósofo russo Mikhail Bakhtin, em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), debruçou-se sobre a questão polifônica, ou a multiplicidade de formação de vozes das personagens nas obras de Dostoiévski. A compreensão das particularidades de suas personagens é vista por Bakhtin como dialogismo polifônico, no qual as vozes existentes nos diálogos advêm de ideias e reflexões, muitas vezes, filosóficas acerca de um problema que assola a personagem.

¹³ Idem, p. 67

Bakhtin faz referências a vários críticos russos que também analisaram em ângulos distintos as obras de Dostoiévski, e encaminha sua visão refletindo sobre a ação das vozes que compõem as personagens. O espaço dialógico, no qual se movimentam as personagens, diz do extraordinário trabalho artístico de seu autor. Assim, afirma o filósofo sobre a formação do texto de Dostoiévski:

Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogarem com seus duplos, com o diabo, com seu *alter ego* e com sua caricatura (Ivan e o diabo, Ivan e Smerdiakov, Raskólnikov e Svidrigáilov, etc.). (BAKHTIN, 1997, p. 28-29)

Para Bakhtin o sujeito dialógico constitui-se a partir da interação com outro sujeito, nesse movimento não se encontra mais um “eu” enunciativo único, mas a pluralidade de vozes constituintes da voz que enuncia. Conforme afirma a professora Maria Celeste Said Marques (2004), em seu artigo “Bakhtin: Apontamentos Temáticos”¹⁴:

O sujeito dialógico bakhtiniano abala a concepção clássica do sujeito cartesiano, circunscrito em uma identidade permanente. O sujeito bakhtiniano é solidário das alteridades de seu discurso ao ser concebido numa partição de vozes concorrentes. Dessa forma, a idéia de sujeito de Bakhtin é uma negação do sujeito pensante de Descartes, ao mesmo tempo, que é o oposto do sujeito lacano-althusseriano da AD francesa, já que “a ‘palavra do outro’ se transforma, dialogicamente, para tornar-se ‘palavra pessoal-alheia’ com ajuda de outras ‘palavras do outro’, e depois, palavra pessoal (com, poder-se-ia dizer, a perda das aspas). A palavra já tem, então, um caráter criativo” (Bakhtin apud Marques, 2004, p.04).

Não por acaso Dostoiévski está entre os grandes clássicos universais da história literária. Mostra todo o valor de uma história empreendendo marcas que ainda vigoram no tempo, geram estudos e pesquisas devido a excelência estética e profundidade artístico-filosófica das obras. Apontamos o escritor paulista, Raduan Nassar, com apenas três obras publicadas, sendo dois romances e um livro de contos como marca do contemporâneo que se apresenta para a história da literatura, sobretudo nacional.

Em seus dois romances encontramos a característica do dialogismo discursivo apontado por Bakhtin. Em *Lavoura Arcaica*, o protagonista e ao mesmo tempo narrador detém a força

¹⁴ MARQUES, Maria Celeste Said. Bakhtin: **Apontamentos temáticos**. *Revista Primeira Mão*, v XI, n. 161, p. 02-07, 2004

dialógica da obra através do retorno às memórias. Com o irmão Pedro num quarto de pensão, André narra de maneira sentimental e reflexiva as vivências/experiências com a família.

A respeito da construção das personagens de Dostoievski, Bakhtin cita Engelgardt¹⁵:

O herói dostoievskiano, intelectual *raznotchínietz*¹⁶ que se desligou da tradição cultural, do solo e da terra, é o porta-voz de um “povo fortuito”. Ele contrai relações especiais com uma ideia: é indefeso diante dela e ante o seu poder, pois não criou raízes na existência e carece de tradição cultural. Converte-se em “homem de ideia”, obsedado pela ideia. Nele a ideia se converte em ideia-força, que prepotentemente lhe determina e lhe deformam a consciência e a vida. (1997:22)

Encontramos nas personagens-protagonistas de Nassar algumas semelhanças de construção com as de Dostoievski. As obras em estudo relatam em comum, reverberações de narradores em situações levadas aos limites do (in) consciente, sublevados pelas próprias características que os definem e/ou articulam suas atitudes. A ideia de consciência é uma busca das personagens.

Ocorre também uma polifonia a partir do ponto de vista dos narradores, de acordo com a história que carregam. Há nas personagens um comprometimento com a percepção das atitudes dos outros que recaem sobre eles no momento da exposição verbal. Bakhtin define que em Dostoievski os vínculos entre as personagens *permanecem nos limites de consciências isoladas*¹⁷, mas que mesmo aí há um movimento de antinomia para os heróis.

O universo dostoievskiano é profundamente personalista. Ele adota e interpreta todo pensamento como posição do homem, razão pela qual, mesmo nos limites de consciências particulares, a série dialética ou antinômica é apenas um momento inseparavelmente entrelaçado com outros momentos de uma consciência concreta integral. Através dessa consciência concreta materializada, na voz viva do homem integral a série lógica se incorpora à unidade do acontecimento a ser representado (BAKHTIN, 1997, p.7-8).

Em seu pensamento sobre a filosofia da linguagem, Bakhtin define como duas categorias essenciais para a discursividade, a alteridade e o dialogismo, nas quais haverá um centramento na relação responsável com o outro, de modo que, como descreveu Geraldi (2003) *No processo de dialogia de Bakhtin, os sujeitos do diálogo se alternam em processo (devir)*¹⁸. A responsabilidade

¹⁵ [B.M. Engelgardt apud M. Bakhtin]. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 22

¹⁶ Intelectual que não pertencia à nobreza na Rússia dos séculos XVIII e XIX.

¹⁷ BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p.7

¹⁸ GERALDI, João Wanderley. **Anotações sobre Bakhtin: verbetes do curso “Tópicos de Linguística V”**, julho e novembro de 2003.

vem da própria abertura ao diálogo, pois uma construção direcionada ao outro pede retorno criando-se, assim, uma corrente infinita de enunciados (atos), no qual se confrontam valores e visões.

Posto deste modo verificamos que toda força narrativa das obras reunir-se-á no plano discursivo, o qual servirá de arena para os embates-atos das personagens. Ambas as obras de Nassar trazem consigo o desenrolar acalorado das ideias e o afã inesgotável de traduzir em linguagem, na discussão reflexiva das percepções de uma ordem, a verdadeira orientação para a problemática da própria existência.

Não se trata aqui de um questionamento ontológico, pois em ambos os protagonistas (André e o chacareiro) o desejo apaixonado pelo exercício dialógico exaustivo tende ao infinito. Daí, o ajuste à alteridade proposto pelos projetos narrativos.

Trata-se de abordar as obras pelo papel enunciativo, discursivo que as constituem e não pelo enredo que apresentam. O enraizamento da personagem com a narrativa, atualiza a todo o momento para o leitor em tom dialógico a necessidade de tornar o discurso algo vivo tanto na memória (André) como na formação político-social (o chacareiro).

Ambos os protagonistas no plano monológico confrontam e conflitam com as personagens coadjuvantes. Entretanto, constituem-se de várias vozes seus discursos, no caso de André o resgate à memória torna-o um personagem-refletindo-sobre-sua-condição, ao que se pode admitir que se trata de *personagem conceitual* na concepção de Deleuze e Guattari (1992)¹⁹, ou seja, personagens-pensadores alocados numa unidade de acontecimentos imiscíveis.

Há um lugar na relação entre o eu e o outro, bem como na narrativa que se presentifica por meio de um dialogismo em processo, ou o que fica para o devir. Bakhtin (1997), diz que *a consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica*²⁰. De modo que, considerando a coexistência destes dois parâmetros, a linguagem e seu devir, em Nassar, observamos evolução dos acontecimentos, devido ao alicerçamento do uso dos recursos comunicativos, não mais monológicos, porém múltiplos se verificarmos o jogo que se estabelece entre as personagens principais. André e Pedro; o chacareiro e a mulher.

André, de *Lavoura*, em determinado momento, assume para o irmão a responsabilidade e o peso de carregar as intimidades da família numa compaixão com as miudezas mundanas de

¹⁹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* - Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 93 -96.

²⁰ Idem, p.5

seus membros “*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 [...]*” (NASSAR, 2005, p. 43).

Ao mesmo tempo trata da orientação dos membros destinando a responsabilidade ao pai, cuja influência da palavra sempre regeu as posturas da família. “*É através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões, mas ninguém no seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha;*” (NASSAR, 2005, p. 56) Os sermões do pai sempre a mesa é uma recorrência no cotidiano familiar.

Este narrador opta por tecer as memórias do tempo na fazenda reconstituindo a participação dos pais em sua formação, através dos costumes. Para ele os sermões por muito tempo orientavam os passos de cada um da casa. Ademais, a presença forte do avô quem dava *a direção dos nossos passos em conjunto, sempre ele* (NASSAR, 2005, p.44) e da palavra do pai, representa a tradição e a cultura patriarcal na família.

“Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraindo tanto como os sinos graves marcando as horas:” (NASSAR, 2005, p. 51).

Contudo, é, principalmente, na oposição de afeto entre a criação *dura e severa* do pai e as manifestações exageradas da mãe *pela carga de afeto*, que o narrador encontra a dissonância de vozes na casa e se utiliza dessa polifonia domiciliar, por assim denominar, para justificar seu discurso de revolta.

No diálogo com o irmão André expõe seu ponto de vista com relação aos comportamentos da família. O protagonista clama por compreensão que é de direito daqueles que se abrem para a problemática do outro, algo que não se realiza com nenhum membro da família durante toda a narrativa. Verifica-se na obra uma atividade responsiva alheia ao enunciador, discursos que vão de encontro com a proposta do protagonista de esclarecer o que aconteceu, mas que não se efetiva a exemplo tem-se o diálogo entre Pedro e André:

Pedro - Só na hora de deitar, quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família[...]

André - “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fê me crescia virulenta na infância [...]” (NASSAR, 2005, p. 24).

Esse ponto apresenta a relação do narrador- protagonista com seus pares nas obras, alteridade e compreensão do entorno; engloba o resgate da formação/origem através da memória e do diálogo, o telurismo mais adiante analisado, a criatividade poética do autor com a cultura e tradição libanesa e o dialogismo que perpassa toda a análise.

As personagens de Nassar estão em constante busca de si mesmas ou talvez de uma consciência que as componha. Em *Lavoura Arcaica* o protagonista questiona o funcionamento da família em suas instâncias, educativa, moralizante, religiosa, tradicional e afetiva, desta reflexão emergem diferentes pontos de vista sobre as relações entre os membros da família e sobre si mesmo.

Em *Um copo de cólera* o chacareiro não está buscando aspectos de sua família ou origem, contudo reaviva na forma dialógica as contradições que o atormentam. Nos dois romances podemos fazer aproximações e análises isoladas de estrutura, discursos, estilo e proposta da narrativa. O contato com o social e com a terra, são exemplos de temas que aparecem nas narrativas, cuja linguagem denota o campo semântico telúrico de ambas. Sendo o telurismo uma inserção narrativa que não apenas está presente na construção das personagens, como dá um tom peculiar ao trabalho artístico de Nassar.

O trabalho com a linguagem está contido na força poética das obras, principalmente em *Lavoura Arcaica*, que expõe um diálogo intertextual com a poesia de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*. Texto, que por sua vez, se alia imageticamente a outras obras universais como *Eneida*, de Virgílio e *Os Lusíadas*, de Camões.

O intertexto chave é com a poesia de Jorge de Lima, cuja recepção épica está aclimatada pelo experimental de *Lavoura Arcaica*. No início da obra nos deparamos com a epígrafe que abre a primeira parte intitulada “A Partida”. *Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, seu viço e constância*²¹, a citação é extraída da poesia de Jorge de Lima, Canto Primeiro, poema XXII. Assim como a ideia para o título de *Um copo de cólera* foi retirado dos dois últimos versos do poema II (...) *há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Nassar revigora a fonte donde bebe e contempla suas narrativas com metáforas de apropriação, uma espécie de resgate poético recriado.

Mas não é só de citações ou referências diretas que se procede a escrita. Num olhar aprofundado encontramos uma presentificação de *Invenção de Orfeu* em algumas questões que

²¹ NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*, 2005

pesam aos personagens nassarianos, tais como as desbravações mitopoéticas, o telúrico influenciando na construção das imagens e na vida dos personagens, e, sobretudo, na questão subjetiva a qual trataremos mais adiante.

Ao dar destaque à forma do gênero Nassar rompe com a escrita de ficção de sua época (década de 70) e mostra-se eficaz ao valorizar os recursos poéticos e as questões do sujeito no plano enunciativo. *Lavoura Arcaica*, por exemplo, caracteriza-se completamente atemporal por tratar-se de uma narrativa, que de tão peculiar beira ao mítico (como um *mythos*). Sem significação espacial, sua sustentação destina-se a trazer a tensão interior do narrador, seus desvarios e a voz do romance.

Enquanto a poesia de Jorge de Lima ganhava espaço na história da criação e formação literária, outras obras modernas matizavam o processo de construção de uma identidade nacional literária. Passando por períodos de mudanças no contexto social e político a arte da escrita imiscuía-se sempre entre os parâmetros do exterior e um toque personalístico da nação brasileira com a intenção de mostrar uma face mais criativa.

Nesse meio aparecem escritores com afã de pensar a linguagem poética, principalmente, como montagem híbrida e relacioná-la a outras influências textuais. É o caso de Raduan Nassar, trazendo ao público em 1975 sua aterradora obra *Lavoura Arcaica*, que mistura tradição com fúria amorosa, a paixão do incesto com a insanidade do desejo, linguagem poética e cortes sinestésicos como se o leitor pudesse desfrutar da imagem descrita como quem assiste a uma cena de Pasolini.

Uma narrativa criada para manifestar as relações de alteridade e desejos. Inserida numa época em que a escrita era arma de resistência ao regime ditatorial, *Lavoura*²² se desprende do momento e rompe com as propostas. Talvez não completamente o que se verificará mais adiante no capítulo “Literatura de Nassar – apontamentos contemporâneos”.

Em prefácio ao ensaio *Ao lado esquerdo do pai*, dedicado à novelística de Nassar, Mauricio Salles Vasconcelos (1997) denomina esta perspectiva como um *corte*:

Ao dar destaque às rupturas de Graciliano e Raduan como o primado do naturalismo em suas respectivas épocas, o ensaio de Sabrina Sedlmayer mostra-se eficaz em valorizar esta via de corte na escrita de ficção. Pois demonstra como Nassar desfaz o discurso identitário (noção de eu e de lugar), dissolvendo a busca originária do nome em voz narrativa impulsionada pelo ritmo/música da fala²³.

²² Os títulos das obras de Raduan Nassar passarão a serem grafados apenas com a primeira parte do título.

²³ VASCONCELOS, Mauricio Salles. Prefácio (In: SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**) – Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 15

Dessa maneira, surge para o cenário literário um escritor de origem libanesa que descreve sua cultura nas linhas de seus personagens, trata a terra como seio fértil para falar da criação em diversas instâncias. Raduan Nassar faz de seus personagens expoentes encarregados de atravessar uma vida em diálogos com outros personagens, ou seja, narradores que em poucas horas descarregam em seus interlocutores a história da formação das relações entre indivíduos, que na maioria das vezes sofreram com a escolha de isolamento que fizeram. Personagens que se posicionam frente à vida com um tom melodramático relativizando os absurdos aos ouvidos de outros, a fim de defender um ponto de vista, por vezes exclusivista e revoltado.

A voz do narrador em ambas as obras aprimoram os sentimentos de desvario e culpa que eles assumem ao tomarem consciências de seus próprios atos, dada a multiplicidade de encontros não com personagens e sim com a própria origem ou reflexão. Dialogicamente, as personagens formam uma trajetória em busca de si mesmos e de afirmações ontológicas, porém o fazem sempre com o excedente de visão que advém do outro, ou seja, a presença da alteridade e das relações dialógicas é fundamental para a exteriorização da subjetividade.

Na presença do outro acompanhamos o desdobrar dos discursos enunciados por um e incorporados por outro gerando, desta maneira, uma realocação tanto das ideias quanto da sintaxe na fala, ou melhor, no diálogo. O chacareiro de *Um copo* titubeia ao responder a sua interlocutora conforme suas “ofensivas” o atingem. As alterações variam mais ou menos de acordo com sua expectativa de dominação enunciativa... *E desencaminhando o que eu dizia, seu sarcasmo forjou também um sutil desdobramento, sugerindo, ao me incluir na geração cinzenta, que isso me aporrinhava tremendamente* (NASSAR, 1992, p.53). Atrelados ao próprio jogo dialógico que o esporro lhes impinge, ao narrador cabe apelar para o monólogo interior.

O discurso interno que encontramos nesse narrador se compara ao monólogo do herói Raskólnikov em *Crime e Castigo*, 1951. Na obra de Dostoievski, afirma Bakhtin (1997), *pensar no objeto implica apelar para ele. Ele (o narrador) não pensa nos fatos, conversa com eles*²⁴, chegando mesmo a tratar-se por “tu”. Com o narrador chacareiro acontece algo semelhante, entretanto, aqui o narrador relata o pensamento ao próprio leitor e não dialoga consigo mesmo, está em terceira pessoa, seguro do que pretende e não refletindo sobre algum ponto incerto. A dinâmica dialógica da narrativa permite, deste modo, afirmar à mesma uma formação pré-

²⁴ *Idem.*, p. 241

definida e uma intenção engendrada no próprio discurso e no debate. Trata-se de uma ação premeditada que ganha força com o exercício da oralidade.

Eis um protótipo desse diálogo com o leitor: *eu só sei que dei a volta por cima, soneguei mexer no mérito, não permitindo que ela sopesasse a gravidade da suposta descoberta, deixei a pilantra de mãos abanando ao dar sumiço, num passe de prestidigitador, na maçã do seu insight.* (NASSAR, 1992, p. 57)²⁵ Sopesados os discursos das personagens em diálogo, o avanço de um para o outro retro alimenta a própria dinâmica iniciada com o estopim do ataque das saúvas. Esse tom se mantém durante toda narrativa até o final do capítulo “O Esporro”.

Em *Lavoura* o narrador André se distingue extremamente do chacareiro, pois levado ao limite de seu próprio discurso, remete ao irmão Pedro todas as deformações do pensamento e de sua tensão interior. Aqui o que está em jogo é, por assim dizer, uma descarga em tom colérico ao outro, comparativamente, depende também da necessidade do outro, vide o trecho: *vamos, Pedro, ponha no saco “eu berrei numa fúria contente vendo a súbita mudança que eu provocava em meu irmão”.* (NASSAR, 2005, p. 73)²⁶ Contudo, não se admite para este narrador o exercício da dialogação interior, seu solilóquio está cravado no teor narrativo que derrama sobre o irmão.

O tom “explosivo”, “enérgico” de ambas narrativas caracteriza-as pela força verbal que sai do eu para o outro. A fortuna crítica das obras não é exatamente objeto de análise, mas sim a dispersão imagética e narrativa das passagens que traduzem o exercício discursivo dos narradores.

²⁵ NASSAR, Raduan. *Um copo de Cólera*, 1992

²⁶ NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*, 2005

1.2 Projeto Narrativo (em diálogo)

*Insânia: era em mim próprio que eu cantava,
E era em mim próprio ainda que eu gemia,
Aquelas vozes todas que se harpiam.*

(LIMA, Jorge. *Poema XXIV do Canto IV As Aparições In: Invenção de Orfeu*, p.99).

Descrito muitas vezes como o romance do filho pródigo, conhecida parábola bíblica, presente em Lucas, cap. 14, vers. 11-32, *Lavoura Arcaica* não é uma referência direta à procedência, tampouco à obra de André Gide, em *A volta do filho pródigo* (1984). Em ambas, a intertextualidade é fortemente marcada pela temática, contudo o retorno de André ao seio da família não se restabelece como nos outros textos. A esse respeito confirma Renata Teixeira (2002):

No romance, André não resolve retornar ao seio familiar, nem arrependido nem para pedir auxílio. O irmão primogênito, Pedro, é encarregado (pelo pai) de buscá-lo de volta, numa tentativa de restabelecer a ordem antiga. Porém, o retorno ao lar (mesmo festejado) não significa paz e, sim, o contrário: são desmascaradas todas as verdades encobertas pela hipocrisia de uma convivência velada e o desenlace trágico se faz inevitável²⁷.

Raduan Nassar relê clássicos da literatura universal como *As mil e uma noites*, ao trazer a Parábola do Faminto, textos sagrados como a Bíblia e o Alcorão e a presença da poesia de Jorge de Lima “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância”? (2005: p.129); ao tratar da questão do adolescente encontra-se na obra trechos de Walt Whitman “*tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita*, (NASSAR, 2005, p. 87), também está presente a musicalidade do simbolismo na sua poesia em prosa”.

Relações de intertextos em que muitos estudiosos já se debruçaram. No entanto, nosso dispositivo de leitura encontra-se especificamente nas imagens que traduzidas pelo trabalho com a linguagem compõem o dialogismo poético de *Lavoura*²⁸. Imagem e dialogismo compõem então a trilha poemática do romance.

Para André, protagonista da obras citada acima, as palavras do pai estiveram sempre carregadas de uma sabedoria que vinha dos ancestrais, porém que não era sábia em sua liberdade,

²⁷ TEIXEIRA, Renata Pimentel. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002, p 60

²⁸ Retirado de N. do A. na primeira edição de *Lavoura arcaica*, publicada pela Livraria José Olympio Editora, em 1975. As referências às páginas do livro foram adequadas a edição comemorativa de 2005.

mas se encerrava nos limites mesmo da fazenda e das próprias palavras, sem espaço, contudo, para discussão dos seus problemas.

- Já disse que não acredito na discussão dos meus problemas, estou convencido também de que é muito perigoso quebrar a intimidade, a larva só me parece sábia enquanto se guarda no seu núcleo, e não descubro de onde tira a sua força quando rompe a resistência do casulo; contorce-se com certeza, passa por metamorfoses, e tanto esforço só para expor ao mundo sua fragilidade (NASSAR, 2005, p.164).

André não encontra espaço para discussão dos conflitos dentro da família, frágeis são os fios de solidariedade e compreensão para com seus questionamentos sobre as contradições das imposições feitas pelo pai, compostas de reprimendas na criação e tradição. Questionamentos que não alcançam profundidade entre o pai e o filho pródigo, cujo retorno para casa se revela indolente, levando-o a resignar-se no momento de reencontro com o pai. André volta ao local onde lhe provinham os frutos, em *A volta do filho pródigo* (1984) encontra-se:

- Pai, já vos disse, jamais voz amei tanto quanto no deserto. Mas estava cansado, cada manhã, de prover minha subsistência. Em casa, pelo menos, se come bem. (GIDE, 1984, P. 152-153)

O narrador de *Lavoura*, em contrapartida, é exaltado e contundente em suas perturbações, e, por isso, discute até a exaustão as indagações do pai, ansioso pelo momento em que sua confusão pudesse se aproximar da clareza que o pai exigia, mas não compreendia. O personagem levado ao limite testa todas as fronteiras que o território subjetivo e também os concretos e viáveis lhe permitem visitar. Ao final, depois do exercício da oralidade sempre presente nos textos de Nassar, em oposição àquele que detém a última palavra, *supostamente se resigna exangue ao afeto da mãe* (grifos meus):

- Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões (...) E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe... (NASSAR, 2005, p. 168-169)

O ponto de recuo está no espaço limítrofe do delírio vitalizado pelo discurso quase intransponível. É no exercício dialógico que se encontra a força da escrita convocada a uma abertura de proposta contemporânea, ou seja, consideramos que é no diálogo que o desejo de infinitude se realiza de forma a fundir-se com o outro a própria voz monológica que já não cabe mais consigo. Segundo o filósofo Emmanuel Lévinas (1982), pensador da alteridade levada ao

infinito, *a subjetividade não é para si: ela é, mais uma vez, inicialmente para outro*²⁹. Para ele a exposição ao outro permite a movimentação de subjetividade e o reconhecimento de si mesmo. O outro que se é sempre na dimensão discursiva dialógica essencial ao ser. Em *Emmanuel Lévinas: Ensaios e Entrevistas*, François Poirié (2007) cita uma passagem de *Outramente que Ser ou Além da Essência*:

O sujeito de-posto, como se diz de um tirano, se encontra exposto ao Outro, notadamente na linguagem e no Desejo que é preciso entender como [uma série de] movimentos em direção a outrem que ele efetua a despeito de si pelo outro: a afetividade. “A subjetividade do sujeito é a vulnerabilidade, exposição à afeição, sensibilidade, passividade mais passiva do que a passividade...”³⁰.

O filósofo Emmanuel Lévinas destaca que na relação com o outro ser, ou seja, na sociabilidade que existe necessariamente numa relação de alteridade, encontramos uma ideia de infinito, pautada numa promoção da relação intersocial através do ato da linguagem. A ideia de infinitude revela uma existência ilimitada do ser, donde a presença de um histórico de origem acarreta também o conhecimento de um deus para além-ser.

Para Lévinas (1980), “*Ser no infinito – a infinidade – significa existir sem limites e, por consequência, sob o aspecto de uma origem, de um começo, ou seja, ainda como um ente*”³¹. Dado que podemos retirar dos protagonistas considerando suas características. Em *Lavoura Arcaica* observamos uma família de origem cristã, um pai que educa seus filhos sob o jugo dos sermões e parábolas bíblicas e o próprio narrador em diversos momentos invoca ritos de sua formação cristã, a fim de justificar seus acessos.

Volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai e circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo hão de correr (...) ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ e pergunte com furor, mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’(NASSAR, 2005, p. 39-40)

O narrador-protagonista é um sujeito que no discurso está no limiar de sua própria situação. Sua danação se manifesta através de palavras autodestrutivas, ou melhor, através de um discurso que almeja a todo o momento expressar sua subjetividade. O delírio que o assola faz

²⁹ LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo** – Lisboa – Portugal: Edições 70, 1982, p. 88

³⁰ POIRIÉ, François. **Emmanuel Lévinas: ensaios e entrevistas** [tradução]. Guinsburg, Marcio Honório de Godoy e Thiago Blumenthal – São Paulo: Perspectiva, 2007 – (Debates; 309/ Dirigida por J. Guinsburg), p. 21

³¹ LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1980, p. 261

dele um excluído do dado, cristalizado e recomendado pela família, ou fora da normalidade não desvelada, “*nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso*” (NASSAR, 2005, p. 39), com a qual ele rompe almejando uma cumplicidade que não alcança. Bakhtin (1997:138), ao tratar do jornalista-narrador do conto “Bobok”, de Dostoievski, define esse tipo de narrador como “uma pessoa” – que *se encontra no limiar da loucura (delirium-tremens)*. *Afora isto, porém ele não é um homem como todos, isto é, que se desviou da norma geral, do curso normal da vida, ou melhor, temos diante de nós uma nova variedade do “homem do subsolo”*. Na obra de Nassar encontramos no narrador a necessidade de interlocução para seus tormentos e questionamentos.

Viver em constante busca das fronteiras possíveis para a manifestação da voz própria não é a principal característica desse narrador, como também não o é do narrador de *Um copo de cólera*, porém ambos compartilham de uma necessidade de esgarçar a situação que os aflige, a fim de explorar na própria linguagem enquanto percebem-na sua dificuldade mesma de apreensão. Na maior parte do tempo, é sempre através do discurso dialogado que expõem suas indignações e muitas vezes suas “verdades” são interpretadas como algo que foge muito à ordem contínua do mundo da obra.

Já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder, contudo no que me era vital, já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda ‘ordem’ (NASSAR, 1992, p. 54).

Contudo, é justamente aí que se instala o que se pode dizer de ruptura, ou dos protagonistas romper com o estabelecido lhes apresentado desde sempre. Os discursos são impregnados de injustiça para com a realidade que vivem ou viveram. A infância e o tempo da memória é uma recorrência dentro das narrativas. Observa-se um paralelismo de época a despeito da temática de ruptura. As obras publicadas na década de 70 se inserem num contexto em que até mesmo o discurso histórico e os veículos de comunicação eram incapazes de serem completamente transparentes. Neste ponto, o projeto literário encabeça a função de revelar memórias ocultas e “verdades” injustiçadas.

Como relata Süsskind (1984):

Nas décadas de 70 e 80, há uma profusão de memórias políticas (Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis entre outros); de narrativas autobiográficas (Marcelo Rubens Paiva e Eliane Maciel) e de romances de cunho jornalístico (José Louzeiro). Essas obras atingiram estrondoso sucesso de público. Certamente isso se deu em função de uma

necessidade de conhecer “a verdade”, de fazer justiça, há muito sufocada por um regime autoritário³².

Apesar de não se tratar de romances políticos, não se pode desconhecer a ligação eminente com o momento de sua publicação. Há no “Brasil real”³³ que circunscreve os textos de Nassar uma atmosfera conjuntural dos anos 70 que nos permite cotejar com as narrativas uma historicidade presente, no sentido da aproximação temática das obras, como por exemplo, o autoritarismo do pai, a sociedade patriarcal da época, em *Lavoura*, e uma espécie de cesura a certas ordens pré-estabelecidas, revelam uma obra contextualizada à crítica cultural que se estabelecia à época – a chamada contra cultura trazia em suas propostas o rompimento, principalmente, com a modernização da sociedade brasileira imposta pelo golpe de 64. O questionamento contracultural trazia a tona discussões sobre o autoritarismo ou racionalização da vida social, como comenta Cláudio N. P. Coelho (2006)³⁴:

O questionamento contracultural da racionalidade incidia nas mais diferentes dimensões da vida cotidiana. O caráter pluridimensional dessa prática aparecia nas suas principais características: a ênfase na subjetividade em oposição ao caráter objetivo/racional do mundo exterior, a aproximação com a “loucura” e a marginalidade, a construção de comunidades alternativas (COELHO, 2006, p. 36).

O discurso agressivo do chacareiro de *Um copo* não é diferente do tom autoritário que encontramos no outro romance. O narrador se vê atacado pelos *torneios de raciocínios* de sua interlocutora, quando decide definir os motivos da dificuldade de aceitar as divergências discursivas “*num mundo estapafúrdio – definitivamente fora de foco – cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista*” (NASSAR, 1992, p. 54) Defende, desta maneira, uma prática discursiva como elemento fundamental para apresentação de valores, ideias e relações sociais e individuais.

³² SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**- Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

³³ Termo cunhado por. Maurício Salles Vasconcelos no prefácio do estudo **Ao lado esquerdo do pai**, de Sabrina Sedlmayer, no qual afirma a ruptura presente em dois autores da literatura nacional em épocas de repressão política no país. Afirma, “Ao dar destaque às rupturas de Graciliano e Raduan com o primado do naturalismo em suas respectivas épocas (30 e 70), o ensaio de Sabrina Sedlmayer mostra-se eficaz em valorizar esta via de corte na escrita de ficção. Pois demonstra como Nassar desfaz o discurso identitário (noção de eu e de lugar), dissolvendo a busca originária do nome em voz narrativa impulsionada pelo ritmo/música da fala e não pelo alinhamento restituidor da História, pronta para ser documentada juntamente com seus discursos acabados, seus protótipos. Por meio da voz (no que tem de “imprópria” e de violentada, violada por um dizer desmedido) processa-se a auto-iniciação do sujeito em suas próprias urdiduras micropolíticas, contingenciais, dentro de uma compreensão litúrgica, ritualística, sacrificial mesmo da escritas, do romance, muito próxima, aliás, da de Clarice Lispector, por exemplo”. SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 15.

³⁴ COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **A contracultura: o outro lado da modernização autoritária** (In: RISÉRIO, Antonio. *Anos 70: trajetórias*) – Instituto Cultural Itaú: Iluminurias, 2006

Conhecido como o ermitão, que vive isolado do mundo urbano e do cotidiano das grandes cidades, este narrador se apoia na estrutura narrativa de ruptura, proposta por Nassar, para além de quebrar com os paradigmas de uma relação de casal, também investe contra o externo aumentando a ação no plano interno ou subjetivo. Neste ponto, o autor aproxima o texto do leitor tornando-o espectador do universo privado ou *íntimo demais*, como retratou Sússekind (1993) ³⁵.

Desse modo, verificamos que ambos os textos propõem um engajamento com a época, assim comenta outros críticos (PELEGRINI, 1997 e SEDLMAYER, 1999) ³⁶, o que as leva tomar como repertório o direito de ultrapassar o campo do racional em busca do subjetivo e lírico de André de Lavoura “*e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista*” (NASSAR, 2005, p.109) e das verdades injustiçadas e a sonegação a refletir sobre a própria organização social do chacareiro, *ninguém arruma a casa do capeta; recuso-me, pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso!*(NASSAR, 1992, p. 55).

Ambas as obras compartilham do que parece ser o cerne de suas narrativas: uma reflexão acerca do embate discursivo e das relações tramadas para uma atmosfera que por contraste está privilegiando a objetividade e o racionalismo da sociedade moderna. A despeito da proposta de Lavoura, Nassar revela:

Nos anos 60, eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com o meu esqueminha de romance objetivo (CADERNOS, 1996, P. 29).

Em contrapartida, seus narradores acumulam indignações diante do processo de suas narrativas, observando em vários momentos que podiam romper com o esquema ou mesmo irromper diferentes facetas para ele. Enquanto narra memórias, André reafirma suas conclusões num quarto de pensão preparando-se para o retorno e descobre na alteridade a possibilidade de

³⁵Na vitrine que parece se mover a prosa literária brasileira na década de 80(...) mesmo quando o assunto em questão parece íntimo demais, mesmo aí há visitação pública. SÚSSEKIND, F. *Ficção 80 . dobradiças e vitrines*. In: Éis colados. Rio de Janeiro:Editora UFRJ, 1993. p. 239-252.

³⁶ PELEGRINI, Tânia. **Raduan Nassar: masculino e feminino, contemporâneo**. Brasil/Brazil. Revista de Literatura Brasileira, Porto Alegre, n. 17, ano 10, p. 9-26, 1997 e SEDLMAYER, Sabrina. *Lavoura Arcaica: um palimpsesto*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

mudar seu destino “Maktub” implantado por várias gerações³⁷. Já o chacareiro anônimo movimenta-se num jogo de narração e reflexão interior frente ao embate com o outro apresentando, em perspectiva de narrador *off*, as contestações de sua interlocutora, para ao cabo de toda discussão acalorada retornarem ao ponto inicial tornando a narrativa quase circular.

Em ambas as obras de Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978) verificamos em sua estrutura a formação dialógica como protagonista da narração, na voz do narrador em 1ª pessoa, no caso de André, “*E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo..*”. (NASSAR, 2005, p.13). E a presença de 1ª pessoas diferentes, uma na voz do chacareiro “*E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27...*”(1992;09) e por fim na voz da mulher “*E quando cheguei na casa dele lá no 27...*”(1992; 82)

As classificações de narrador em 1ª pessoa não são fixas para André de *Lavoura*, por exemplo, segundo Leite (2005) O “eu” como testemunha *é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil*³⁸. A descrição é compatível com o papel do narrador de *Lavoura*, pois este presente nos acontecimentos pode narrá-los por observação e vivência, garantindo a verossimilhança.

Entretanto, sendo André protagonista da narrativa e por estar narrando suas memórias, a subjetividade sobressai ao enunciado, revelando na enunciação leituras sobre os acontecimentos que não se limitam apenas à voz do narrador, mas, sobretudo, a um olhar sobre a própria matéria narrada, ou seja, a composição intertextual, literária e poética elaborada que comporta a obra.

A voz do narrador é de extrema importância para as narrativas, pois sinaliza os meandros que adentram as personagens e baliza para o narrador qual o espaço inexplorado que deverá participar de sua narrativa, a ponto de não perder de vista a própria tessitura. Neste processo de retomada da voz do “eu” narrador como senhor da enunciação resulta no projeto literário de Nassar.

³⁷ Em **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica**, André L. Rodrigues(2006), analisa a personagem do avô como um espectro que ronda a família impondo-lha a presença da tradição e das relações na família a se cumprir. Assim, descreve “A expressão(maktub) é usada na Bíblia numa espécie de duelo verbal entre Jesus e o diabo, como o mais eficaz dos argumentos, aquele que finalmente vencerá e convencerá o diáboa a deixar de tentar o Filho de Deus. Por três vezes Jesus é tentado e nas três ele se utiliza da mesma expressão, seguida de diferentes citações dos textos sagrados, até a vitória contra as tentações. Percebemos assim a força da palavra: está escrito. O que quer que o diabo faça ou diga, ele será sempre derrotado

³⁸ LEITE, Ligia Chiappini M. **A tipologia de Norman Friedman** (In: O foco narrativo) – São Paulo: Ática, 2005, p. 37

Meu pai sempre dizia que o sofrimento melhora o homem [...] Do meu lado, aprendi bem cedo que é difícil determinar onde acaba nossa resistência, e também muito cedo aprendi a ver nela o traço mais forte do homem (NASSAR, 2005, P. 171-72).

O verbo ou a linguagem como tentativa de transposição do pensamento para a fala levam os narradores-personagens à exaustão do ato do encontro. Aquele que permanece em estado de comunicação aproxima-se de outrem absolutamente sem jamais alcançá-lo verdadeiramente, *a linguagem*, diz Poirié (2007), *seria uma modalidade do Desejo* e complementa, *a linguagem não é nem uma experiência nem um meio de conhecimento de outrem, mas o local de Encontro com o Outro, com o estrangeiro e o desconhecido do outro*³⁹

Então, qual é a matéria que compõe o desejo dos narradores? A fala de André e do chacareiro traduzem em linguagem as angustias e desejos que compartilham com seus interlocutores – sendo eles próprios ouvintes de si mesmos – durante toda a narrativa. A linguagem não é fala, mas processo rítmico e inventivo que põe em destaque o projeto narrativo de Nassar.

Em *Lavoura*, André em diálogo com o pai esclarece sua dedução das palavras e ensinamentos do pai:

- O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina(NASSAR, 2005, p.166)

Desejo de decodificar significativamente o afeto que une os membros da família. André reúne em imagens, durante toda a narrativa, as relações com a natureza (terra), os animais, os irmãos, os pais e a si próprio, culminando na aparente resignação da saga sofrida e do amor desvelado.

Em *Um Copo*, a imagem também recai sobre a relação amorosa do casal, que visita o processo encontrado em *Lavoura*, o retorno à casa, ao acolhimento. A referência da família, no caso do chacareiro denota, enfim, uma necessidade de acolhimento amoroso.

Todavia, não é a fala do narrador que prenuncia o desfecho do desejo costurado durante todo o exercício dialógico, e sim a presença de sua interlocutora sagaz ,que o recebe de volta aos

³⁹ POIRIÉ, 2007, p.22

seus braços, como hospedeira daquele estrangeiro, que em defesa de si mesmo, agride verbalmente a mulher que insiste em acolhê-lo.

[...] ficando um tempo ali parada, considerando a densidade da casa quieta, “minha cela”, segundo o comentário seco que ele fez um dia, misturando nesse estoicismo coisas monásticas e mundanas, até que me desloquei entre aqueles fragmentos e atravessei a peça toda, e só foi cruzar o corredor pr’eu alcançar a porta ali do quarto, boiando vagamente à luz tranquila duma vela: deitando de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto (NASSAR, 1992, p. 84).

1.3 Repertório de imagens: o *labor* da linguagem em *Lavoura Arcaica*

*Nós somos dois seres que nos encontramos
face a face no infinito.*
(Dostoievski, *Os Demônios*)

Algumas imagens presentes em *Lavoura Arcaica*, por exemplo, marcam as relações do protagonista com as demais personagens. A memória da infância enlaça as interpretações afetivas. Com a mãe, primeiramente, o laço de fundação é em razão da ligação uterina e irreversível, a qual denota na obra apontamentos psicológicos que podem explicar, em certa medida, as sugestões incestuosas que o narrador tem com as mulheres de sua família, sobretudo a mãe, na infância, e depois a irmã na adolescência. Contudo, nosso estudo não se encontra em seu percurso com a psicanálise, busca, porém, nas referências literárias os intertextos que compõem as vozes e a consciências dos narradores.

Nesse sentido, o encontro das obras de Nassar com outros textos privilegia o campo da poesia e das escritas literárias ou sagradas universais. Em se tratando de intertextos, as obras de Nassar se utilizam de um repertório bíblico que quase as define como a história do filho pródigo e Esaú e Jacó, ambas passagens bíblicas que fazem interface com *Lavoura* e com as citações presentes na narrativa do chacareiro de *Um copo* “mal escondendo o espanto pelo fato de eu arrolar insistentemente o nome de Deus às minhas obscenidade” (NASSAR, 1992, p.16).

Contudo, o destaque da escrita está na linguagem poética de ruptura que Nassar cria na década de 70. Traz a alteridade na voz do narrador em busca de um discurso de auto-

reconhecimento. Voz esta que promove no sujeito um processo de aproximação com outras vozes dentro do próprio texto literário. Assim afirma Vasconcelos (1997):

Nassar desfaz o discurso identitário (noção de eu e de lugar), dissolvendo a busca originária do nome em voz narrativa impulsionada pelo ritmo/música da fala e não pelo alinhamento restituidor da História, pronta para ser documentada juntamente com seus discursos acabados, seus protótipos. Por meio da voz no que tem de “imprópria” e de violentada, violada por um dizer desmedido) processa-se a auto-iniciação do sujeito em suas próprias urdiduras micropolíticas, contingenciais, dentro de uma compreensão litúrgica, ritualística, sacrificial mesmo da escrita, do romance, muito próxima, aliás, da de Clarice Lispector, por exemplo, (PREFÁCIO, 1997, p. 15).

Em 1952, quando chega ao campo da poesia moderna a obra que canta a nossa terra “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima, o cenário poético da literatura nacional ganha ares de modernismo regionalista-universal apresentando diferentes perspectivas para se pensar e se fazer poesia épica na história nacional.

Trata-se de uma poesia de fundação da história nacional construída por imagens literárias, míticas e metáforas poéticas, como atesta Fábio de Souza Andrade, em *O Engenheiro Noturno*, há na obra *preocupação religiosa, absorção de elementos do surrealismo* e para fechar introduz *uma linguagem poética órfica-hermética com enorme arcabouço mítico-mitológico e literário*.⁴⁰

Chama-nos a atenção o primeiro capítulo, o qual se ocupa da gênese da história da nação brasileira. Neste ponto se destaca a relação telúrica presente nos versos de Jorge de Lima, bem como encontramos nos textos de Nassar.

A “Fundação da Ilha” retrata o início do Brasil, a formação da terra através da descrição da natureza, da chegada dos portugueses (engenheiros) e a presença do índio:

As nossas mães seguram-nos os pulsos,
Temos febre e avistamos coisas, ou.
ouvimos coisas. Já começa o mundo.
Descem memórias nos constantes olhos;
é bom não ser-se logo deslumbrado
nem fiel aos solilóquios encantados
nem às visões que vêm nos acordar.

Nassar recebeu influências poéticas da obra de Jorge de Lima - alguns trechos de *Invenção de Orfeu*, inclusive, são citações nas obras de Nassar. No que se refere à forma, encontramos em prosa aquilo que está posto como *imagens poéticas*, as quais verificamos de fato na expressão dos personagens.

⁴⁰ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima* – São Paulo: Edusp, 1997, p. 25-27

O uso das imagens na narrativa acolhe de forma criativa e singular as atitudes das personagens. Em diálogo, alcançam sentidos diversos, ambíguos, sintéticos, duradouros e por vezes carregam consigo fortes demonstrações de sensações e conflitos.

Sobre o termo *imagem* que buscamos no estudo da obra, afirma Andrade (1997) apud Day Lewis:

A imagem envolve a percepção de relações de semelhança insuspeitas no mundo e um conseqüente esforço de precisão da linguagem, metafórico, “mais ou menos sensorial”, na recriação dos objetos envolvidos nesta relação percebida/criada pelo poeta. Quando bem-sucedida, a for-mula verbal encontrada deverá soar nova, rara, mas verdadeira. Investida de afetividade pelo sujeito que a recorta e cristaliza, a imagem carrega em si, veicula na terminologia de I. A. Richards, uma “emoção poética específica que desencadeia no leitor”, indissociável da cadeia verbal que lhe dá corpo⁴¹.

Há na linguagem, até mesmo no que se refere à proposta de *Lavoura*, a necessidade de manifestar imageticamente o caminho discursivo percorrido pelas personagens, com exclusividade para o narrador. Considerando que o acesso à memória se dá mesmo por imagens e marcas que recebem luz e contorno devido à forma descrita. Em virtude do diálogo com a poesia de Jorge de Lima, as imagens da infância, em determinados momentos, trabalham a favor da denuncia do rigor do pai ou da carga de afeto da mãe na formação de André. Em outros momentos trazem as alucinações e os desejos reprimidos do protagonista concebendo, através das lembranças narradas, seu lado obscuro e inapreensível próprio do caráter poético.

Júlia Kristeva em seu livro *Introdução à Semanálise*⁴², diz ser o texto poético produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um outro texto. Aí está enunciado o conceito de intertexto⁴³, no qual, essencialmente, todo texto literário advém de outros textos.

Quando menino, André fugia aos olhos atentos da família para nos campos da fazenda encontrar-se com a terra, numa consagração quase amorosa, erótica e profana do contato de seu corpo com a umidade revolvida do subsolo, endereçado a Dostoiévski, em *Memórias do Subsolo*.. A relação telúrica descoberta na infância gerou no menino uma espécie de geofagia, na qual o “comer” caracteriza comportamentos sexuais. Junto a terra o menino descobre seu corpo e o prazer da carne.

⁴¹ ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno: A lírica final de Jorge de Lima* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 76

⁴² KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 176.

O telurismo e as descobertas do tempo da infância são temas que aparecem tanto em *Invenção de Orfeu* quanto nas memórias de André, em *Lavoura*.

XXX

Inda meninos, íamos com febre
comer juntos o barro dessa encosta.
Será talvez, por isso, que o homem goze
ser a seu modo tão visionário e ébrio.

E inda gosta de ter em si a terra
Com seu talude estanque e sua rosa,
E esse incesto contínuo, e infância anosa,
E céu chorando as vísceras que o cevam.

Tudo isso é um abril desenterrado
E ilha de se comer, ontem e agora,
E vontade contínua de cavá-los,

Cavá-los com a maleita renovada.
Ó terra que a si própria se devora!
Ó pulsos galopantes, ó cavalos!

(Canto Primeiro, Jorge de Lima)

Um contato que se forma na infância e permanece nas memórias no quarto de pensão:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá no 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 na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho (NASSAR, 2005, p. 11).

Na passagem a visualidade de uma extensa liberdade nos campos da fazenda, concilia a narrativa com o narrador, dado pela associação entre a claridade vislumbrada na infância (época de descobertas e purezas) e a sombria fase adolescente, na qual a pureza é encoberta pelo infortúnio do amor. *Essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente* (NASSAR, 2005, p. 26). A imagem do convalescente aparece tanto em *Lavoura*, como em *Um copo* quando os protagonistas optam pela vigília de suas próprias condições. Imagem trazida por José Vicente, em sua peça *Os Convalescentes* (1970) na qual a abordagem lírica e caótica do discurso denota o percurso das personagens.

A partir daí, André, revela ao irmão os motivos que o levaram a abandonar a família, consequentemente descreve sua história desde a infância através das lembranças.

No poema de Jorge de Lima as imagens da infância remetem ao vigor do contato com a terra, “*íamos com febre /comer juntos o barro dessa encosta*” (LIMA,s/d, p. 34) . Semelhante

ideia se encontra no texto de Nassar quando o narrador diz “*amainava a febre dos meus pés na terra úmida*” ou quando deita sobre si as folhas secas “*cobria meu corpo de folhas*” (NASSAR, 2005, p. 11).

No delírio poético de Orfeu é a própria terra que o encobre num ato geofásico “*E inda gosta de ter em si a terra/ com seu talude estanque e sua rosa, e esse incesto contínuo, e infância anosa*”(LIMA, s/d, p. 35). O narrador de *Lavoura* acumula ao longo da narrativa uma sucessão de descrições sinestésicas, repletas de imagens que remetem ao passado que nutriam seus antepassados, o pai e o avô são exemplos disso.

Tanto *Orfeu*, de Jorge de Lima quanto o filho, em *Lavoura* podem ser tomados como personagens conceituais quando ao entoar um canto impessoal de formação e revolta iniciam uma jornada contra a própria forma do poema épico ou do romance linear. Pretendem uma atualização da forma literária para a modernidade jorgeana ou contemporaneidade nassariana.

Segundo as palavras dos autores Jorge de Lima⁴⁴:

Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopéia. Uma epopéia moderna não teria mais um conteúdo novelesco – não dependeria mais de uma história geográfica, nem dos modelos clássicos da epopéia (LIMA, 1958, p.94).

E Raduan Nassar numa descrição mais contundente sobre sua produção⁴⁵:

Por decisão mesmo, sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou pragmática, sobretudo por uma questão de assepsia, quero dizer, para preservar alguma individualidade da minha voz(...) na época eu tinha declarado morte ao lirismo, e eu não ignorava essa presunção(NASSAR 1996, p. 33)

Os personagens que cantam seus próprios desígnios ou seu Maktub⁴⁶ são sujeitos enunciadore de palavras novas, tentam exorcizar suas sombras através da palavra e ao mesmo tempo certificar sua existência na mesma instância enunciativa. São, portanto, conceituais o convalescente, o idiota ou o errante, que ao sair do domínio de sua consciência operam de outra forma na semântica do canto. Impõem outra sintaxe e outro significado ao mito antigo e fecundam versos numa proposta poética contemporânea.

Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa (DELLEUZE e GGUATTARI, 1992, p. 79).

⁴⁴ LIMA, Jorge de. **Obra Completa**. Vol. I, Aguilar, 1958.

⁴⁵ NASSAR, Raduan. Cadernos de literatura brasileira –São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996

⁴⁶ Palavra árabe de referência grega que significa “está escrito” seu destino.

Cantar a terra ou o próprio território como estigma de renovação é outro tema que percorre ambas as obras. Em *Invenção de Orfeu*, por exemplo, Jorge de Lima denomina seu próprio texto de palimpsesto, ou seja, manuscrito raspado no qual se pode reescrever por cima sem apagar, contudo, os traços da escrita anterior. O exercício de reescritura e reiteração de um ciclo já vivido e repetido está grafado por Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, bem como analisado por Busatto (1978), em *Montagem em Invenção de Orfeu*:

A visão de palimpsesto a que se refere inúmeras vezes Jorge de Lima em IO é aquela que permite ver um texto estranho aparecendo em imagem apagada sob o texto presente. Ele se utiliza desta visão palimpséstica com arrojo metafórico, quando diz “ó palimpsestos humanados” (IO. I. XXIX), “Falara: e a sua fala palimpséstica/ proveio: era abundante, nasceu sábia” (IO, X, VII).⁴⁷

O mesmo se dá na obra de Nassar. O encontro com a terra e com o trabalho na lavoura faz parte dos sermões do pai, bem como do cotidiano de André, dos irmãos no campo e dos elementos que compõem a mãe. Em uma de suas atribuições de pai, marcadamente está para a narrativa como para o narrador a palavra cíclica e enfática do mesmo. O capítulo 28, inteiramente dedicado às palavras do pai, remete ao ciclo de que trata André Luis Rodrigues (2006), *A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo* (NASSAR, 2005, p. 181). A imagem da união da família pelo trabalho e amor a terra tece o cerne da narrativa. *Esse ciclo é a imagem, perfeita em sua concentração, do modo como o pai vê a família e o mundo. Ou melhor, como ele vê o mundo da família*, confirma Rodrigues⁴⁸.

Para o protagonista as palavras do pai traduziam um ciclo encerrado dentro da própria família, seus sermões lhe eram inconsistentes. A influência dos discursos do pai em sua formação acaba por converter-se em revolta contra a tradição, ponto central donde as manifestações revoltosas de André aparecem. Em se tratando de discurso é próprio do tom autoritário e enérgico do pai ratificar mais uma aproximação com a época de produção da narrativa. Na década de 70, tratar a família rural como parte da propriedade e que lá deveriam, sempre unidos pelo trabalho, permanecerem, era uma condição comum para o período. Assim confirma Holanda (1995):

Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica. O engenho

⁴⁷ BUSATTO, Luiz. **Montagem em Invenção de Orfeu** – Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições LTDA, 1978, p. 20

⁴⁸ RODRIGUES, André Luis. **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica** – São Paulo: Edusp, 2006, p. 26

constituía-se um organismo completo e que, tanto quanto possível, se bastava a si mesmo (HOLANDA, 1995, p.80)

A revolta do adolescente nalgum momento envereda-se para a justificativa de que era nos limites da fazenda que a família na união, no trabalho e no amor se bastava a si mesma, não buscando nunca, fora das cercanias que limitavam a família, um possível arroubo amoroso ou a perdição deste.

“O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa”(NASSAR, 2005, p. 54-55).

Da revolta ao delírio poético, verifica-se em André uma tendência órfica, a despeito de seu comportamento inclinado mais para o lírico do que para o épico. A proliferação de imagens construída pela narrativa e pela narração do protagonista promove na obra uma espécie de *épica-lírica de Orfeu*.

Ou o que há de hibridização nas duas. Os versos de Orfeu transformados em prosa por Raduan Nassar carregam consigo muito da proposta épica, porém imiscui-se no seu veio uma lírica moderna de um porvir poético inaugural, ou melhor, montado e assim diferente, inovador.

Segundo Andrade (1997), a épica e a lírica se encontram nas leituras de *Invenção* desde sua publicação em 1952.

O amálgama entre o épico e o lírico, mecanismo básico de sua estruturação, não parece ter sido devidamente levado em conta. O que torna esta composição tanto mais complexa é o fato de que, na obra final de Jorge de Lima, ambos os ingredientes deste composto, por si de equilíbrio precário, já se apresentam eles mesmos como problemáticos e híbridos em si (ANDRADE, 1997, p. 122).

O que há de grandioso e heroico em *Invenção* não está, por assim dizer, no tratamento formal da épica clássica. Desconsiderando a bravura incólume do herói ao trazer a figura do personagem em aflição, Jorge Lima, na forma, aproxima sua extensa narrativa de uma proposta lírica, conforme diz Andrade(1997), *Não há como negar que Invenção de Orfeu se liga a esta tradição (épica), mas deve ser lida como voz extremamente dissonante, quase idiossincrática*(1997: 123).

Reiterando a condição do delirante, do claustro ao exausto na escuridão, a imagem da noite e dos sortilégios do destino ronda as vozes que enunciam as trajetórias tanto de *Invenção* quanto de *Lavoura*.

Em *Invenção* o eu-lírico sofre dos mesmos acessos turbulentos de André, em *Lavoura*.
Cotejam-se os trechos:

Testamentos em cada qual dos passos
tropeçados em montes transmitidos
por herança que nunca reclamamos
Ai, é melhor cheirar essas boninas,
olhando os grandes muros circundantes
e o céu baixado como tampa imensa

Agora, menos dor para essas urzes
é preciso sorver primariamente,
sorver plenas e tontas horas boas,
seis auroras boreais, rosas trezentas,
catorze novamente copos cheios
de absinto destilado em outros crivos
(LIMA, s/d, p. 154)

O assombro de André estava escuso nas roupas íntimas da família revelando, além de um reconhecimento da condição humana, também uma tensão concernente ao âmago sombrio de cada um.

Ninguém sentiu mais as manchas da solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação, era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio, ninguém ouviu melhor casa um em casa (NASSAR, 2005, 43-44).

Em ambas as obras o processo criativo-poético aparece como destaque do projeto literário. O tormento, as lamúrias e a redenção fazem parte do trabalho com a linguagem e aí se sustenta Nassar e Jorge de Lima.

Para Andrade (1997)

A epopeia-lírica de Jorge de Lima não aborda um projeto heroico civilizatório (...) Trata de uma viagem em uma dimensão de tempo e espaço suspensos, ficcional, viagem através da linguagem, o que faz da *Invenção de Orfeu* um poema sobre a criação, portanto sobre as formas que a fantasia humana produtiva assume na arte, suas forças e fraquezas (ANDRADE, 1997, p. 127)

Também nos sermões do pai o projeto está presente. Segundo Rodrigues (2006) os sermões rigorosos constituem-se de alguns recursos linguísticos numa bricolagem poética, simbólica e confusa:

Mesmo sendo de caráter grandiloquente e hiperbólico (os sermões), são expressões muito belas. Ou talvez a beleza provenha mesmo desse conjunto caótico e desmesurado. De qualquer modo, mais uma vez, essa beleza do discurso paterno não é

nunca moderada ou comedida: até nela podemos ver a *hybris* do pai. (RODRIGUES, 2006, p.42).

A linguagem estabelece uma rede de correspondências textuais a partir do processo enunciativo presente no texto de *Lavoura*, o qual se apresenta também montado para as personagens. Nesta construção vimos Nassar utilizar-se dos elementos que compõem a poesia e os transpor de maneira original para a prosa. Criando, assim, o que se denominaria em alguma ocasião de criação em prosa-poética.

Sobre a utilização dessa forma, escreve Barbieri (1970), em seu ensaio sobre Mário Faustino:

A poesia se dá numa corrente instável. Em seu fluxo há muita solução de continuidade. O poeta facilmente perde o fio. Por isso é preciso aprender a discernir e saber escolher. Discernimento e escolha que se classificam no contato com os melhores encontros. (Barbieri, 1979, p. 22-23).

A poesia faz da literatura um sistema de imagens, no qual a mediação se dá pelo narrador, vínculo mais forte entre o narrado e a recepção. Desde a *Eneida*, de Virgílio (19 a.C), encontramos a figura central do herói da saga exaltando a história do povo romano. Enéias como herói consolida a figura do eu enunciador, sobre o qual se levanta todo o percurso narrativo. A palavra *épos* do grego que significa *versos* é a forma escolhida para o épico, por se aproximar melhor da essência da poesia, seu surgimento como expressão oral para ser guardada na memória e declamada por gerações.

Ao escolher o hibridismo de gêneros épico, lírico e também dramático para criar sua narrativa, Nassar contemplou os elementos basilares para representação da saga de um povo, no caso, de uma família e sua tradição carregada de escolhas e preceitos de gerações.

Não por acaso o narrador em primeira pessoa participa desta saga arcaico-moderna, donde o cantar histórico da família não traduz exaltação, ao contrário, no decorrer narrativo “desmitifica” as personagens trazendo-as para a análise individual no formato de imagens indignadas e atormentadas.

“quando fui procurar por ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boa; (NASSAR, 2005, p. 64-65)

O poético adotado por Nassar configura um corte com a tradição da narrativa em prosa, justamente pela presença da poesia, bem como Jorge de Lima, que em seu extenso poema, engendra no aspecto formal uma quebra com a unidade esperada. *Invenção de Orfeu* tende a

epopéia, mas não se faz completamente nela. O que há de épico em *Invenção* também há de lírico, portanto coexistem ambos os gêneros numa simbiose inovadora, moderna.

É preciso atentar para o fato de que, incrustadas no poema maior, as formas breves e fixas (como os sonetos) desempenham um papel funcional contraditório. São ao mesmo tempo esteio da unidade da *Invenção de Orfeu*, porque aparentados formal e tematicamente, e elementos perturbadores desta unidade, na medida em que pedem para ser lidos como totalidades líricas autônomas, muito bem construídas em si, e por isso tendendo à independência do todo, no qual deveriam cumprir uma função narrativa (ANDRADE, 1997, p. 126).

André excede em liricidade trazendo para a narrativa a correspondência com a poesia de Jorge de Lima ao tentar demonstrar seus sentimentos e tormentos em níveis diferentes da linguagem, assim descreve Mário Faustino, em ‘Diálogos de Oficina’⁴⁹.

- Também eu creio que é através da expressão poética, mais que de qualquer outro fenômeno, que a linguagem se clarifica, se enriquece, se torna elástica, precisa, condensada. (...) a boa poesia oferece à linguagem *standards* de eficiência e de adaptabilidade, que fornecem à fala de um povo um nível de perfeição funcional (...) FAUSTINO (apud BARBIERI, 1979, P. 28).

Através da forma poética o narrador moderno se aproxima do leitor, e se não tanto por este, então por ele próprio como sujeito ontológico que, no limiar, se expande para o outro impreterivelmente. Tão logo a via poético-discursiva aparece, já encontramos no personagem um ser complexo, um herói que rompe com suas tradições e dilui através do eu enunciativo a libertação que almejava, porém não planejava.

Eu, o filho arredo, provocando as suspeitas e os temores na família inteira, não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos (NASSAR, 2005, p. 67).

A diferença do herói antigo e o narrador de *Lavoura* está na busca feita pelo eu, o qual propõe uma ruptura a partir da situação limite instaurada. O amor de Ana não correspondido atesta-lhe a fuga de casa, ao encontro da voz que lhe pertence. Não mais em nome de um coletivo como acontecia nas epopéias, mas agora atrás do “sujeito para com os outros” (Lévinas).

Em Nassar identificamos a presença do subjetivo dramático em primeiro plano, no desdobramento das memórias concomitantemente à construção da sua construção, André é o *sujeito impessoal*, de Poirié (2007), aquele que rompe com os outros (membros da família) ou

⁴⁹ FAUSTINO, Mário apud BARBIERI, Ivo. **Oficina da Palavra** – Rio de Janeiro: Achiamé, 1979, p. 28

com a ordem ontológica, o que corresponde a uma *ruptura da ordem histórica nascida talvez das lembranças* (p. 18).⁵⁰

Ruptura é uma palavra que nos textos de Nassar toma corpo de conceito, pois produz uma significação enunciativa que ultrapassa limites da obra⁵¹, corroborando para sua concepção está a elaboração estético-literária, passando pela temática, pela não classificação em categorias. Outrossim, até o ponto em que apresenta uma ruptura com a tradição literária.

Continuidade e ruptura são aspectos que percorrem a linguagem de *Lavoura*. De maneira que, ao se considerar a tradução dos discursos dos personagens e as descrições de um tempo guardado na memória do protagonista, verifica-se a presença de uma expressão poética recorrente na construção do texto. Deste modo, a presença de elementos que retomam a sua época de produção se encaminha para uma outra via, que não seria a de combater a censura no Brasil através do discurso de referencialidade. Como relata Flora Süssekind (2004) em seu texto “Censura: uma pista de dupla”.

Raramente se pergunta, por exemplo, por que a preferência por estas duas faces do realismo (mágico ou jornalístico), por uma literatura superpovoada de pistas alegóricas e obcecada pela referencialidade, e não por uma linguagem menos “figurada” e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário (2004, p. 18).

A outra aposta foi num tipo de criação pautada na carga de afeto, no diálogo da ironia, as memórias e intimidade do eu entre outros, como afirma Süssekind:

Ao lado dessas correntes vitoriosas, porém, outros caminhos menos percorridos: os obsessivos parênteses e o aniquilamento da ação narrativa em *Um copo de cólera e Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar; as memórias de *Engenho de Dentro* de Torquato Neto; o olhar às vezes afetivo, às vezes implacável sobre a própria geração dos contos de Caio Fernando Abreu; o diálogo cheio de ironia com a loucura em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Süssekind de Mendonça Filho, e *Quatro olhos*, de Renato Pompeu;

⁵⁰ Ao deparar-se com o irmão no quarto de pensão e retomar todas as suas lembranças, André retorna à casa da família para ritualizar sua ruptura anterior e definitivamente tentar vociferar as indignações que lhe acometeram. A partir do outro se torna um ser em potencial, responsável por outrem. A afirmação de uma subjetividade potente implica no *modo* do sujeito. Ela é poder de ruptura, recusa de princípios neutros e impessoais, recusa da totalidade hegeliana e da política. [...] Ela é poder de falar, liberdade de fala, sem que se instaure por trás da fala pronunciada uma sociologia ou uma psicologia que busca o lugar dessa fala em um sistema de referências e que a reduz assim ao que ela não queria. Daí poder julgar a história em vez de esperar seu veredicto impessoal”. (Difícil Liberdade apud Poirié, F. Emmanuel Lévinas: Ensaio e entrevistas - São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 18)

⁵¹ Não se trata de transcender o texto literário, mas sim localizar seus interdiscursos com o que está fora da obra, o extraobra, analisando por vezes sua temática, seus personagens e as ações em diálogo com outros campos do saber, como a filosofia.

os mentirosos “diários íntimos” de Ana Cristina César; a poesia reflexiva de Ronaldo Brito (2004, p. 19).

Advém dessa outra parcela de produção proposta também à época os romances de Nassar, somando-se a isso sua diferenciação discursiva, ao que nos reportamos com relevância. Com relação às categorias narrativas, por exemplo, direcionamos o foco para os personagens-protagonistas das obras.

E acompanhamos como Pedro, *da cadeira do canto onde se sentava*, os primeiros gestos de acomodação e *acolhimento* para o início da história, remetendo-nos ao momento, no qual se ara a terra e a prepara para receber as primeiras sementes de uma lavoura que será árdua.

O que torna então essa narrativa inicial menos árida e cada vez mais fértil? Respondemos com a poética de Nassar. Nela se instaura uma diversidade de recursos expressivos que encobrem o plano com uma aura sedutora.

É por assim dizer da *mise-en-scène* da narrativa que é preparada. A descrição do entorno envolve os personagens, bem como aos leitores numa espécie de hipnotização ficcional. A julgar pelo capítulo 2, em que André poeticamente narra seu primeiro contato com a terra lá na infância, citado acima. As descobertas da beleza da natureza e a sensação privilegiada de liberdade prenunciam, desde cedo, a busca que o menino empreenderá.

Contudo, não apenas de sentimentos nostálgicos e imagens telúricas da infância está composta a caracterização do narrador, e conseqüentemente da narrativa. A fase infantil, dotada de uma claridade acolhedora e ensinamentos sobre o lavrar dos campos, apresenta-se unilateral e com aspecto de fundação da obra. Entretanto, sua fase adolescente, traz consigo uma ambigüidade das relações, a aproximação afetiva com a mãe e a paixão desenvolvida pela irmã Ana. A cisão é posta a partir desta conscientização dos sinais de incesto.

Aprisionado em sua consciência, a única forma de traduzir seu subjetivismo revoltado para outrem seria no trato com a linguagem.

A linguagem
Parece outra
Mas é a mesma
Tradução.

Mesma viagem
presa e fluente,
e a ansiedade
da canção.

Lede além
Do que existe
Na impressão

E daquilo
que está aquém
da expressão
(Canto VII, I Audição de Orfeu).

No início do Canto VII de *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima anuncia o poder que a linguagem tem para além do que se escreve, resulta daí a finalidade do alcance da enunciação verbal, como também sua insuficiência ao traduzir pensamentos e sentimentos de maneira clara, o indizível em referência direta ao próprio ato literário e sua eterna necessidade de formalização estética. Prática literária como objeto de sua própria investigação.

Deleuze e Guattari (2001), em *A literatura e a vida*, descrevem: *A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante*⁵². Portanto, recurso que se materializa dentro de um estado delirante doentio, exposto a um ponto crítico e clínico, de enunciação.

Ora, se a teoria trata de olhar para seus próprios recursos, uma narrativa também poderá fazê-lo através do narrador que encerrado em si busca sua própria voz e não a encontrando, torna o personagem objeto de investigação de sua própria criação, logo também um hóspede ou convalescente, doente da mesma causa.

O menino André, que desde a tenra idade já sentia necessidade de mostrar à terra, aos outros e a si próprio onde se localiza o sagrado de sua profecia, investe de maneira insana contra o ciclo do pai em algum momento. Este momento é o da ruptura, caracterizada aqui por uma força dentro da narrativa de Nassar. Assim como, também pode ser visto como ruptura o ‘abandono’ ou a desistência do escritor de dedicar-se à literatura.

Realiza-se, desse modo, a construção do discurso das personagens e também da própria narrativa, pensada em ciclos. E concebendo o ciclo como uma etapa que se repete no tempo. Os

⁵² DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Crítica e Clínica**, tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 15

processos de ruptura por que passa o protagonista, denotam, então, uma visada especial para a questão do tempo, a chamada continuidade.

Citemos alguns desses processos, o grito de libertação dos sermões do pai quando decide fundar sua própria igreja, a fuga da fazenda, a busca algures pela constituição do seu eu, ou a busca pela alteridade, a relação de alternância que vai de mim para o outro, sendo o retorno à família um novo processo de ruptura diante da decisão inicial de saída e por fim a cisão com a “ilusória” liberdade que seu afastamento lhe causou. Fabulações que acusam um estado de devir.

Não há literatura sem fabulação, mas, como Bérson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências (DELEUZE & GUATTARI, 2001, p. 14)

Alguns conceitos presentes nestas temáticas estão sugeridos através das imagens e do jogo com a linguagem que o autor cria. Por exemplo, luzes e focos não são apresentados apenas nas falas e gestos das personagens, mas, para, além disso, a maioria dos encontros do narrador com a infância e o retorno ao momento da pensão será marcado por uma cadência luminosa que enfatiza o estado das imagens, o filho que obscuro se cala por dentro.

Eu estava escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos, e ali junto da mesa eu só estava certo era de ter os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos... E corri abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito de um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto(grifos meus)(NASSAR, 2005, p. 14)

É no quarto de pensão onde se revelam as primeiras imagens do estado sombrio em que se encontra André. As descrições discursivas vêm carregadas de velhas angustias e/ou rancores, sofrimentos, dos quais só tomamos ciência aos poucos com o avanço da narrativa. Dessa forma, oposições entre claro/escuro; infância/adolescência; pai/mãe; fazenda/vida urbana; dentro/fora; lugar e não-lugar na *mesa da família* são condições que marcarão o estilo de toda obra.

Esse recurso contrastivo, por assim dizer, utilizado por Nassar permeia a narrativa como efetivação estética. Sendo assim, nos interessa o destaque dado ao grifo da citação acima, na qual André descreve para si mesmo; *eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado* (NASSAR, 2005, p. 14). Ocorre aqui como em demais passagens adiante um

ato de reconhecimento do estado, da situação e até da condição do personagem. Como se também a descrição do ambiente influenciasse as atitudes e fabulações das personagens.

Ao dizer que *estava escuro por dentro*, André encontra em meio à sua perturbação contrapontos de discernimento para rememorar o que lhe aconteceu.

Na poesia de Jorge de Lima, especialmente o Canto VII, encontram-se muitos pontos de intersecção com a narrativa de André. A leitura simultânea das passagens mostra como interagem estruturas textuais.

Como encontrar alento jubiloso
Entre sudários, entre assombrações,
Ou nessa solidão de amor sombrio?
Sacode o vento as casas já vazias,
Num lamento de algum cruel mistério.
Ó dize-me, canção, que verbo ardente
Virá desses caminhos taciturnos?
Cada momento cala para sempre
A boca que inda agora nos falava.
E nos obscuros montes desce a lua
Que a Musa rosa-e-prata reacendia
(Canto VII, III, p. 127)

“o que faz dele um diferente?” e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará “traz o demônio no corpo” [...] (NASSAR, 2005, p. 40)

Os textos literalmente não interagem entre si de maneira a corresponderem-se, contudo dialogam em sua semântica próxima e temática angustiada, sombria e repleta de acessos verbais. Há outras passagens em *Invenção de Orfeu* que podem se relacionar com a linguagem transitiva e conflitiva de André.

Eu túbio, eu tão sonâmbulo, eu recém,
Eu esconso, eu incerto, opto por ti,
Sutil Pessoa Eterna. Sou tremor,
cabeça, pés. Também meu pelo sórdido
(Canto VII, III, p. 126)

Eu enlouqueço! /Mas até na álgida paz da insânia, Deus/ me busca para ser seu convulsivo/ e amado filho em torno de quem crês/ morar a paz que ele destina viva(Canto II, IV, p. 52).

“Eu sou um epilético”[...] (p. 39)

Eu, o filho arredio[...] (p. 67)

Eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana (NASSAR, 2005, p.110).

Nestas passagens, encontra-se na escrita de Nassar algumas semelhanças do transtorno que vive a personagem protagonista em consonância com o Canto VII de *Invenção de Orfeu*. A organização da escrita, estruturada por recursos poéticos como a assonância quando nas palavras *chama*, *lama*, *Ana*, presentifica na escrita seu objeto literário. Uma obra em verso, outra em prosa que também poderia estar em verso considerando a formalidade poética adotada por Nassar, pode-se dizer que em Nassar a construção dos versos são livres, por assim dizer, estão em prosa-poética.

A repetição do eu-lírico, que enfaticamente marca a voz ressoante pelos cantos em *Invenção de Orfeu* é a mesma voz unitária que se faz ouvir em diversos níveis de *Lavoura*, marcando a alternância do tempo na narrativa. “Eu esconso, eu incerto” (Canto VII, p.126) e em Nassar “Eu, o filho arredio. Eu, o epilético”. Mais adiante encontramos a presença da aliteração em *Sutil Pessoa Eterna*. Sou tremor/cabeça, pés. Também meu pelo sórdido (Canto VII, III, p. 126)

O trabalho artístico-criativo de Nassar contempla as ‘intenções das personagens’ ao dispor-lhes artifícios que só a linguagem arranjada e montada permite, pois está construída em cima de projeções sonoras, harmonia de ideias e assentada em símbolos e imagens. A exemplo, temos a figura de Deus, personificado em Ana quando André a toma por devoção íntima.

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 fisgou um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado [...] (NASSAR, 2005, p. 102-103).

É por assim dizer, da autonomia da criatura além de seu criador. A busca insaciável de Nassar pela completa forma da palavra revela uma característica própria nos seus dois protagonistas, a inquietação que por vezes ultrapassa o previsto. Assim revela o autor:

Nos anos 60, eu andava, entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com o meu esqueminha de romance objetivo. Diante do impasse, abandonei o projeto, o que coincidia também com minha ida pro jornal. Quando deixei o jornal alguns anos depois, retornei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa, e desprezando todo o resto. Sem hesitar, transformei um velho, que ouvia aquela fala delirante, em irmão mais velho do personagem que falava, e foi aí que começou a surgir o *Lavoura* (CADERNOS, 2996, p. 29).

O diálogo com os textos de poetas como Jorge de Lima e Walt Whitman destacam-se nas falas de André quando no capítulo 14 o protagonista levanta-se contra a tradição da família. A imposição pelos ensinamentos cristãos causa-lhe uma revolta.

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, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história (NASSAR, 2005, p. 87).

O trecho 6 de “Saindo de Paumanok” do livro *Folhas das Folhas de Relva* demonstra essa intertextualidade:

E eu deixarei que flamejem em mim
os fogos e as brasas que ameaçavam
Me consumir,
Levantarei o que por tanto tempo
conservou esses fogos abaixados
e lhes darei inteira liberdade;
Hei de escrever o poema-evangelho
Do amor e dos camaradas⁵³

Em outra passagem encontramos a personagem descrevendo o contato que teve com as miudezas obscenas da família – o único a experimentar o amor pelos membros de uma forma tão íntima.

Ninguém em nossa casa afundou mais as mãos ali, Pedro (no cesto de roupa suja), ninguém sentiu mais as manchas de solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação (...) ninguém ouviu melhor casa num em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união (NASSAR, 2005, p. 43-44)

Em Walt Whitman encontramos o seguinte trecho:

- pois quem, a não ser eu, entende o amor
com suas mágoas e alegrias todas?
E quem, a não ser eu, seria o poeta dos camaradas?⁵⁴

Seria marcar essa reviravolta, esse trato íntimo com a família, capaz de torná-la uma relação de camaradagem.

A importância da recriação, através do trabalho com a linguagem, na análise das obras nassarianas, se consolida pela proposta de discutir o tema da alteridade como ponto teórico da

⁵³ WHITMAN, Walt. **Folhas das Folhas de Relva** – São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 20-21

⁵⁴ WHITMAN, 1983, p. 21

intertextualidade. Sendo desse modo, o cotejamento um método adequado para os estudos literários, visto que, o cotejamento considera elementos intertextuais e extratextuais como parte do fazer literário.

As obras de Nassar carregam consigo o poder da voz enunciativa e é dentro dos atos discursivos, ou atos de enunciação que se abrem as perspectivas para análise do literário. *A enunciação, compreendida como uma réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua*, conforme Jakobson em seu prefácio de “Marxismo e Filosofia da Linguagem.”⁵⁵

Para os pensadores e filósofos da linguagem essa premissa discute a natureza social e ideológica de uma enunciação. A relação que se estabelece é sempre entre o “eu” e o “nós”, isto é, o ser para o social, para o outro não existe fora dessa orientação, sendo assim está a todo o momento conectado com um interlocutor que através de um canal estabelecerá a interrelação comunicativa dada como alteridade.

Abordar o outro no discurso é já acolher, consequentemente tornar-se responsável por ele. Nesse movimento, Bakhtin, filósofo da linguagem, pensa a alteridade discursiva sob a égide da ideologia e Lévinas, filósofo do ser para outrem, da constituição discursiva levada ao infinito dada a relação, interpreta a linguagem na ótica da responsabilidade ética e não ontológica. Ambos vão discutir como se dá a voz enunciativa e a voz responsiva, ou seja, a alteridade no discurso considerando sempre a presença do contexto e do outro.

Há, dessa forma, uma possibilidade de abertura dialógica dos textos que pode ser tratada também como uma perspectiva de alteridade entre as obras. Nessa instância, por volta de 1972, Emmanuel Lévinas, influenciado pela fenomenologia de Husserl e a ontologia de Heidegger, pensa as relações com o outro concebendo a ética como premissa primeira da alteridade outrossim de sua filosofia. Concebe o tema descrevendo a relação com o rosto.

*"O modo como o outro se apresenta, ultrapassando a idéia do outro em mim, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu ideatum – a ideia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas kath'autó. Exprime-se."*⁵⁶

Husserl, (1859-1938) conhecido como o fundador da fenomenologia concebeu a lógica do sujeito empírica considerando as condições objetivas, mais tarde a vivência da significação irá

⁵⁵ JAKOBSON, Roman. **Prefácio** (In: Marxismo e Filosofia da Linguagem), São Paulo: Hucitec, 2009, p. 16

⁵⁶ LEVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988, p.38.

guiar suas investigações, a referência objetiva torna-se, então, o próprio objeto dada a consciência da enunciação. *Quando enunciamos a mesa é redonda, por mais que variem os estados de consciência que experimentamos, apresenta-se nos um significado único, sintético, que pertence ao juízo como um todo que ele é e que não podemos decompor* (NUNES, 2004, p. 97). Ao desenvolver o pensamento fenomenológico o filósofo traz a decodificação da linguagem para uma perspectiva que irá considerar a consciência como objeto que se mostra definidora dos atos (noesis) e dos entes que correspondem a eles (noema).

A partir daí pensar o processo que circunscreve a consciência, a fim de chegar na concepção da linguagem, bastaria para compreender o conceito de significante e significado de Saussure e sugerir assim, como se dá a construção de um signo de maneira lógica para o sujeito. Ora o mesmo signo que necessita de um contexto para surgir, necessitará um ser para enunciá-lo e um interlocutor para recebê-lo.

Dado o processo dialógico, muitos personagens entram numa conscientização que não será apenas do nível do diálogo, apresentando verdades ou pontos de vistas criados por eles, tem-se um outro tipo de personagem, chamado conceitual, no qual o desenvolvimento da verdade está inato à sua dinâmica enunciativa. Trata-se de uma enunciação já filosófica.

A filosofia irá pensar, dessa forma, a presença de conceitos e um plano de imanência junto com a constituição dos personagens. A palavra no discurso serve como indicador de mudanças e reflexões que não se encerram no plano narrativo ou no foco da enunciação, ao contrário, se estende como função narrativa para campos de promoção do subjetivismo, da abstração e da unidade social, donde os signos e as consciências podem se manifestar de modo a abranger seus interlocutores, ou outrem.

Para os pensadores Bakhtin⁵⁷ e Lévinas⁵⁸, o primeiro momento com o outro é sempre um lugar de tomada de postura, a relação que se estabelece no embate entre os seres revela uma situação de atitude, na qual manifestações contrárias e divergentes vão aparecer. Todas essas reações são carregadas de ideologias, para Bakhtin (1929) ou responsabilidade ética, para Lévinas (1988). O que está em jogo é o encontro da comunicação, do reconhecimento através da palavra e da assunção da percepção do rosto.

⁵⁷ BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem – São Paulo: Hucitec, 2009.

⁵⁸ LÉVINAS, E. Humanismos do outro homem – Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

Assim as paráfrases empregadas por Jorge de Lima, como as *Geórgicas III* de Virgílio, são apropriações clássicas de imagem ocidental da poesia, verificamos em Nassar o recurso aos textos antigos como a presença de textos sagrados. Sabe-se que em ambas as obras a menção a Deus, ao catolicismo e a fé participam como base sedimentares das narrativas.

Acima de tudo, Jorge de Lima evoca poetas consagrados como Homero, Ovídio, Camões, Virgílio, Dante, Rimbaud e outros, a fim de, revelar com a fotomontagem poética, a metalinguagem e o trabalho do escritor com sua criação. Como nos aponta Andrade (1997) A obra de Jorge de Lima *depende mais da persistência descontínua de algumas linhas de força, que prosseguem, subterrâneas, e afloram em função de encontros felizes* (p.22-23). O crítico lê a obra composta por algumas transições sobre a *construção das imagens, a passagem do verso realista para o visualismo complexo, a visão católica do mundo, a absorção de elementos do surrealismo e finalmente o arcabouço mítico-mitológico e literário empregado como material*.⁵⁹

Este mesmo arcabouço de interfaces com as questões do sujeito, sendo a religião uma delas, compõe as imagens em Nassar. Figurada como obras que exaltam o desejo e intimidade, *Lavoura* e *Um copo* se valem de imagens dessa esfera repleta de mitos e tabus, por assim dizer, que lhes são desveladas de acordo com a internalização do narrador para seu mundo também íntimo e particular.

O contato com a natureza e com os animais ocorre por sensualidade e índices de obscenidade “*que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lençol imenso da floração dos pastos*” (NASSAR, 2005, p.48-49), é com a cabra que se descobre afetivamente pertencente outrem ou mesmo desejoso deste pertencimento “*Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo*”(NASSAR, 2005p.19).

A descoberta da sexualidade e também do amor se encerra dentro dos limites da fazenda, considera-se nesta linha a descoberta de seu próprio corpo através do contato com a mãe “*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*” (NASSAR, 2005, p.25), e mais tarde a paixão consumada com a irmã insinua a febre trazida no corpo de ambos e curada apenas pelo contato com a terra úmida “*meus olhos não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro*

⁵⁹ ANDRADE, F. de S. *idem*, p. 24-27.

de mim...” (NASSAR, 2005, p.32) ou a consumação do desejo que lhes ardiam por dentro “o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro”(NASSAR, 2005, p. 113)⁶⁰

Uma outra imagem que acentua uma referência mítica presente na obra é o rito que o pé tem dentro de ambas as obras de Nassar. Ana ao dançar para o irmão faz lhe queimar por dentro despertando-lhe o desejo e a febre nos pés que só será acalmada pelo ato de afundá-los na terra úmida. Outra passagem diz respeito a *Um copo de cólera*, no qual o protagonista também toma os pés como símbolo de sensualidade e erotismo.

“tomando os pés descalços nas mãos e sentindo-os gostosamente úmidos como se tivessem sido arrancados à terra naquele instante, e me pus em seguida, com propósito certo, a andar pelo assoalho, simulando motivos pequenos pra minha andança no quarto, deixando que a barra da calça tocasse ligeiramente o chão ao mesmo tempo cobria parcialmente meus pés com algum mistério[...]”(NASSAR, 1992, p. 13)

Os mitos e tabus presentes nas obras, são destacados, principalmente, em *Lavoura* quando a relação entre os membros da família estabelece uma *luta entre tradição e liberdade*, como afirma Sedlmayer(1997), em relação à imagem do pai.

Após o assassinato da irmã, André enxerga um outro pai, uma outra lei: “(...) era a tábua solene que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância (...)”. Ele, que em toda narrativa fora guiado pelo *Daimon* da paixão, ou de essência obscura, ascende como sujeito após a intervenção trágica do patriarca. Descobre, através da morte do objeto amoroso, que a única tarefa do filho é temer e amar o pai(SEDLMAYER, 1997, p. 87)

1.4. Violência verbal, veio áspero

Quando o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin(1929), diz em ‘Marxismo e filosofia da linguagem’ que *a palavra é arena de confronto*, não quer apenas resumir as relações a conceitos

⁶⁰ FREUD, Sigmund. Em *Totem e tabu* trata do complexo de Édipo e a figura do pai totêmico a quem se deve obediência mesmo depois de morto. As semelhanças intertextuais das obras de Nassar recaem sobre o mito de Épico que cometeu incesto com a mãe e matou o próprio pai. A releitura do mito apresenta-se no clã de André atribuindo algumas características a outros personagens. A repetição da mesma história trágica de Édipo aparece em *Lavoura Arcaica*, dado pelo incesto com a irmã e a morte da mesma pelas mãos do pai ao final do livro. Freud em seu livro almeja tratar do Cristianismo, trazendo a relação de Deus e seu filho Jesus à análise social das relações e comportamentos. Cristo sacrifica a própria vida tirando de seus irmãos a pesada carga do pecado original cometido contra Deus – Pai.- Rio de Janeiro: Imago, 1999. Os irmãos Ana e André cometem o mesmo crime do pecado original, pois irmãos de sangue acometidos pelo desejo da carne se voltam contra o costume de zelar pela integridade do clã e manter-se carnalmente distante de um membro da mesma família.

e discursos, mas para além deseja ampliar a visão do discurso, dos dizeres como mero ato de comunicação. Bakhtin se propõe, por assim dizer, a falar da relação com o outro, dos valores dominantes entre as classes sociais, de suas ideologias e hierarquias e expor através das figuras conceituais a potência da linguagem.

Lévinas, numa outra abordagem, propõe a relação com o rosto a partir da qual se dá uma intervenção ética e responsável, quando o reconhecimento do eu não é mais para o sujeito, mas para um outro que se modifica a partir do contato.

Nesse sentido, o significado dado às palavras do discurso remetem a valores éticos sobre os quais pretendemos discorrer numa análise de *Um copo de cólera* (1978), pois consideramos que se trata de uma narrativa na qual as interfaces do discurso são evidenciadas e acaloradas, a fim mesmo de compô-lo.

A obra tem como questão central o embate-debate dos personagens. O narrador-protagonista e a mulher travam um diálogo enfurecido, em que esboçam e defendem pontos de vistas distintos sobre situações que permeiam o individual e o social, sempre entendidas pelas particularidades da vida de cada um.

Narrada em primeira pessoa, a obra traz nos quatro primeiros capítulos o encontro costumeiro de um casal que, pelo que se lê, costuma encontrar-se numa espécie de chácara ou fazenda (propriedade do homem). *E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão* (1992, : 9). Passam toda noite na cama, levantam separados, depois vão juntos para o banho e em seguida para a mesa de café da manhã.

No sexto capítulo, denominado “O Esporro”, o narrador rompe com a naturalidade das ocorrências e quebra com a normalidade rotineira do casal, para enfurecer-se diante de um ataque de saúvas à sua cerca, o que gera em si um estouro aparentemente histérico e sem sentido.

Ao dar-se conta de um encadeamento de destruições de sua propriedade residencial, intelectual e sentimental, manifesta sua ira de maneira abrupta e intempestiva “*Tanta trabalhadeira pra que as saúvas metessem vira-e-mexe a fuça, e foi numa rajada que me lancei armado no terreno ao lado*” (NASSAR, 1992, p.31)

Ao cercar-se de fatos e revelações que dizem respeito tanto aos seus conflitos internos quanto à relação com a mulher, sobre a qual impele uma ofensiva de caráter “pré-dominante”⁶¹,

⁶¹ Termo criado com intenção de expressar uma relação de dominado-dominador da palavra do discurso. No entanto, a inserção do prefixo ‘pré’ destina-se a demonstrar que, apesar das posições estabelecidas, há uma oscilação de poderes. De quem domina a palavra e a verdade dela. Assim, nada está definitivamente encerrado como descrição.

trava-se um embate, no qual a relação homem-mulher/homem-sociedade se destacará durante toda a narrativa.

A infestação corrosiva das formigas à cerca do chacareiro, revela-se como estopim para uma investida que recai justamente sobre o limite da fronteira entre suas terras e outras. Contudo essa investida apresenta-se como figuração da instância imaginária ou *terceiro nível* para retomar as ideias de Bourdieu, trazidas pelos elementos de teoria de Machado e Pageaux⁶². Trata-se de dar um tratamento à linguagem daquilo que se pode designar por *dimensão simbólica*.

Em *Um copo de cólera*, diferentemente de *Lavoura Arcaica*, não estamos diante de uma abordagem poética do texto, a construção com imagem aparece de maneira distinta e o requinte da linguagem dá espaço para o diálogo trivial, às vezes de baixo calão.

Puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca-viva, daí que propicieei a elas a mais gorda bebedeira, encharcando suas panelas subterrâneas com fato caldo de formicida, cuidando de não deixar ali qualquer sobra de vida(NASSAR, 2007, p. 32)

O que se apresenta é um trabalho com símbolos, ideologias e força argumentativa. Por exemplo, a insurreição da formigas está posta na narrativa como um desejo do narrador de contradizer o mundo ordenado e coletivo do qual ele não faz parte. Bakhtin(2009), sobre os signos descreve como se dá a relação entre eu e o outro diante da palavra⁶³:

Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social (BAKHTIN, 2009, p. 34).

No plano da escrita, essas construções ajudam a configurar nos diálogos as reações e manifestações das personagens. Em *Lavoura*, assim como em *Um copo*, encontramos alguns pontos de intersecção participantes da composição dos personagens-protagonistas. É o caso da insatisfação com o estabelecido sistema à sua volta, que dificilmente os personagens protagonistas compreendem dentro de suas fúrias. André se revolta com a tradição, os rituais e mandamentos do pai . *Tinha corredores confusos a nossa casa, mas era assim que ele queria as coisas, ferir as mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa uma*

⁶² Machado, A. M & Pageaux, D. H. **Elementos de teoria** (In: *Da literatura Comparada à teoria da Literatura*) Editorial Presença, 2ª edição, revista e aumentada, 2001

⁶³ BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem** – São Paulo: Hucitec, 2009

rocha de calcário(NASSAR, 2005, p. 42)com as mensagens contraditórias que encontra na maneira como os pais tratavam os filhos e como se deu as relações de afeto dentro disso: *Era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças(...), mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia*(p. 41-42)

A mesma relação se instaura na constituição da percepção de mundo do narrador de *Um copo*, que transfere sua revolta para a mulher, a qual insulta com desdém a sua ira, a partir do ataque das formigas funciona como uma função catalisadora :

“Pronto” eu disse aqui comigo como se dissesse “é agora”, eu que ficando no entrave do “mocinho” podia perfeitamente lhe dizer “fui mais manipulado pelo tempo” (se bem que ela não fosse lá entender que vantagem eu tirava disso) (NASSAR, 1992, p. 34).

O símbolo da cerca, sob a qual inicia o ataque das formigas, denota a fundação do limite, que tende ao plano das imagens. A invasão massiva daqueles seres ordeiros, desencadeia no protagonista uma revolta descabida aparentemente.

Podemos dizer que a cerca como delimitação do espaço individual, quando destruída representa um avanço para o espaço do outro, um quebra na barreira do controlável. Sendo assim, permite ao chacareiro a justificativa de se enfurecer com a ocorrência, se valendo dessa pequena fenda como um espaço infinito para o encontro com o outro, consigo mesmo, e finalmente com a manifestação do estado limite, do sujeito-errante em todo seu percurso, que de repente explode.

A leitura que se sugere aqui, é de que naquele momento, o que se põe em voga, não é apenas o limite físico da fazenda. Por outro lado, a conspurcação do limite evidencia uma abertura. Abertura em direção ao outro, abertura para a discussão do que vinha se acumulando há muito e abertura desenfreada para a carga verbal. Para Lévinas(1979) a abertura é um *“despir-se” do Eu, para dissolução no mistério erguido pelo outro.*⁶⁴

Trata-se de falar do tema da alteridade ou abertura para a dimensão do outro. Temas estes que percorreremos a filosofia de Lévinas para descrever. Em sua obra ‘Entre nós’⁶⁵, Lévinas traz a abertura como um espaço para a relação com outrem. Nesse momento, o sujeito ao se encontrar com outro – o absolutamente outro, depara-se com o rosto que lhe impinge uma ordem. A partir

⁶⁴ LÉVINAS, Emmanuel. *Lê temps et l'autre*. Paris: Quadrige, Presses Universitaires de France, 1979

⁶⁵ LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós ensaios sobre alteridade* – Petrópolis-RJ: Editora Vozes tradução de: Pergentino Stefano Pivatto(coord.) Evaldo Antônio Kuiava, José Nedel, Luiz Pedro Wagner, Marcelo Luiz Pelizolli, 2004

desse encontro aparece a atitude responsável por outro, à qual Lévinas chama de responsabilidade ética. *O encontro com outrem é imediatamente minha responsabilidade por ele*(LÉVINAS, 2004, p. 143)

No âmbito das relações entre eu e outrem está impressa uma materialidade irrecusável: o discurso, a presença da palavra e do diálogo. Assim, põem-nas em jogo as diferenças, bem como a identidade dos interlocutores. *Como manifestação de uma razão, a linguagem desperta em mim e em outrem o que nos é comum. Mas ela supõe, em sua intenção de exprimir, nossa alteridade e nossa dualidade*(LÉVINAS, 2004, p. 49).

A linguagem é a via de acesso mais bem implementada entre eu e outrem. É na palavra que apareceu o posicionamento, as distinções, a justiça, a verdade e a ética. Como aponta Lévinas, *É na palavra entre seres singulares que só vem se constituir a significação interindividual dos seres e das coisas, ou seja, a universalidade*(LÉVINAS, 1991, p. 50). Uma única palavra pode ter como consequência situações inesperadas e irreversíveis. Dependendo de como ela é dita, sua entonação, situação e ornamentação cultural, ou seja, quais ideologias carrega consigo, será ela o mote desencadeador de encaminhamentos diversos.

No caso do chacareiro, acontece de uma situação instalada, que o assola de maneira ‘despropositada’, ser levada às *proporções de um furacão verbal, fazendo saltar em pedaços o discurso existencial, filosófico e político que até então sustentava a relação do casal*, como tratou Leyla Perrone-Moisés(CADERNOS, 1996, p. 67).

O motivo para o começo do ‘esporro’ aparentemente seria o caso da invasão das formigas à sua propriedade particular, como afirmamos até agora. Entretanto, se considerarmos o fato de que as palavras pronunciadas desde o momento da chegada da mulher à chácara até o momento do início do debate, o que é dito entre ambos são apenas falas corriqueiras de um encontro. Nada que se assemelhe a uma conversa aprofundada, na qual houvesse interesse ou tratamento responsável pela condição do outro.

Frases como ‘você já jantou?’(p. 10); ‘é este canalha que eu amo’(p. 14) e ‘eu vou pular da cama’ (p. 18), são ditas apenas com intenção de manter aceso um fio de contato entre ambos. Quando, na verdade, o que está se passando em todo tempo de interação resume-se a um encontro silencioso, talvez com propósito de obtenção dos limites do outro, sem revelar claramente sentimentos de alguma parte.

Ficamos sabendo da sensação que o protagonista sente ao encontrar com a mulher, do jogo que se cria na relação corporal e também da submissão à volúpia que a mulher aparenta ter pelo homem, sempre através das descrições do ponto de vista do narrador.

E eu ali, todo quieto e largado aos seus cuidados, eu sequer mexia um dedo pra que ela cumprisse sozinha esse trabalho, e eu já estava bem enxaguado quando ela, resvalando dos limites da tarefa, deslizou a boca molhada pela minha pele d'água, mas eu, tomando-lhe os freios, fiz de conta que nada perturbava o ritual(NASSAR, 2007, p.22- 23)

A interação que acontece sempre é nos revelada pela ótica do narrador-protagonista, e sendo assim, até o momento do esporro a mulher é vista como rendida aos seus próprios desejos. Nas palavras do narrador, *sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca, e sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse*(1992: 10). Por vezes, ela é a submissa da relação. E era então que eu falava da inteligência dela, que sempre exaltei como a sua melhor qualidade na cama, uma inteligência ágil e atuante (*ainda que só debaixo dos meus estímulos*(1992:16 *grifos meus*).

E em vários momentos ela se revela uma falsária para ele. *E tagarelando tão democraticamente com gente do povo, que era por sinal uma das suas ornamentações prediletas, justamente ela que nunca dava o ar da sua graça nas áreas de serviço lá da casa*(1992: 32)

Depois dessas inferências feitas pelo narrador, sobre a personalidade da mulher, já conseguimos delinear alguns traços dessa interlocutora. No entanto, é no embate verbal que ficamos sabendo como se dão as posturas, de fato, de cada um e o papel que desempenham na narrativa.

Então, no momento da fúria com as formigas, ‘ouvimos’ a primeira palavra de provocação. Bastou uma única palavra para quebrar o limiar do silêncio para a ira instantânea.

Ela só tinha forjado na caseira uma plateia, mas me aguardava também c'um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara, e como se isso não bastasse ela ainda por cima foi me dizendo “não é pra tanto, mocinho que usa a razão”, e eu confesso que essa me pegou em cheio na canela, *aquele “mocinho” foi de lascar*, inda mais do jeito que foi dito, tinha na observação de resto a mesma composta displicência que ela punha em tudo(...) *“pronto” eu disse aqui comigo como se dissesse “é agora”*(NASSAR, 2007, p. 33-34 *grifos meus*)

A cólera que vinha sendo gestada desde a chagada da mulher, só fez receber nutrientes ao longo do tempo que passaram juntos, como se aquelas circunstâncias em que se encontrava o casal fosse sempre construída por aparências, sem quase intimidade, com o único propósito de satisfação sexual. A relação que é descrita pelo narrador dá indícios de um distanciamento sentimental, e isso gera, por vezes, no narrador um acesso de raiva, como se houvesse despeito naquele modo de agir dela. Ele, cúmplice dessa situação, aguardava ansioso o momento de desmascarar a relação.

Esse é o momento em que se abre um espaço ‘adequado’ para a reação ou demonstração da ira acumulada. O Esporro, além de fazer uma apologia ao momento do gozo sexual, também caracteriza-se como o desabafo há muito contido. Chega o instante exato de ‘ejetar’ todas as percepções e deduções que acumulara da mulher. E ela, por sua vez, chamada ao combate, responde à altura.

Na sequência, as primeiras manifestações do acesso verbal de ambos revelam-se os antagonismos: a mulher em defesa do seu mundo organizado e o homem com ares de machismo ofendendo ao mundo intelectual que ela vive, o meio rural dele e o meio urbano dela, a vida social da cidade e do trabalho e o trabalho isolado e hermético do campo. Ele individualista, ela empenhada numa relação de cumplicidade a dois.

O chacareiro irá, por vezes, jogar em lados opostos, na medida em que vai conhecendo os argumentos de sua parceira. O debate começa com um tom alto e vai num crescendo até o final, culminando numa reação emocionada de ambos. Há, então, neste percurso duas pretensões claras. A primeira é o desabafo entendido como ‘acerto de contas’ de um relação aparentemente falsa (causa-incômodo). A outra é a dissecação dos motivos que leva cada um à situação posta (consequências da relação).

Se analisarmos cada argumento dos antagonistas, verificamos claramente que há uma disputa verbal que imiscui-se no campo dos valores, das ideologias, do histórico de cada um, e principalmente, uma disputa pela relação, como se desejassem, mais o homem do que a mulher, encontrar na sua atuação dentro da relação o reconhecimento de suas capacidades. *O homem viril é dotado de uma inteligência superior.*

E eu sacana ainda perguntei “que que você fez com o pé que eu te dei um dia?...” e ela entrando em agonia disse suspirando “amor amor amor” e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela, e que eu podia subverter – debaixo da minha forja – o suposto rigor da sua lógica, pois se eu dissesse num sopro “você viu

quantas coisas você aprendeu comigo?” ela haveria de dizer “sim amor sim” e se eu também dissesse “que tanto você insiste em me ensinar? Ela haveria de dizer “esquece amor esquece”...(NASSAR, 1992, p. 73-74)

Observamos que o texto de *Um copo de cólera* constitui-se de uma força que se focaliza na manifestação verbal. A eloquência discursiva de um debate *atual e corriqueiro*⁶⁶ irá, certamente, compor o processo de análise da alteridade. Sendo este o campo mais profícuo para encontrarmos na narrativa um ponto de destaque, não de forma poética, porém com uma refinada aspereza, e esteticamente trabalhada, a linguagem artística de Nassar.

1.5. Discurso e linguagem

Num mundo estapafúrdio – definitivamente fora de foco – cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada[...] (Raduan Nassar – *Um copo de cólera*).

Desmesurada e disparatada são os adjetivos que referenciam a obra de Raduan Nassar, *Um copo de cólera* (1978). Porventura, pela construção corrente do discurso livre, solto e sem preocupação formal, ou mesmo pelo diálogo que se trava entre as personagens, causando na sua recepção demasiado desconforto pela linguagem agressiva. A ofensiva do embate revela uma *escritura* de poética violenta.

A escrita denota um processo linguístico que gera proporção assimétrica nas intenções discursivas. A pretensão se movimenta de acordo com a intensidade do confronto instaurado. Quando abordamos a escrita de um texto, ou seja, o trabalho da linguagem como artifício literário, estamos também viabilizando diferentes olhares para ele. Pois, referir-se a um texto de acordo com seus traços poéticos, estilísticos, históricos e discursivos corrobora para uma apresentação das intenções desse texto, projetar uma análise para ele será também uma manifestação de um olhar à sua escrita, ao seu processo

⁶⁶ CADERNOS, 1996, p. 67

O homem inacabado é como a obra sendo lida ou o poeta contemporâneo em sua constante busca do ser. Não por acaso, a obra é construída em sua maioria pelo diálogo-debate entre o chacareiro e a mulher.

Considerando a riqueza com que os elementos simbólicos, as referências e as imagens se constituem no texto, as dissidências do embate são adequadas ao traduzir para o texto o exercício de seu inacabamento, de seu processo em ser. [...] *mas a ela, que via naquela prática um alto exercício da inteligência, viria bem a calhar se eu então sisudo lhe lembrasse que não dava qualquer mistura ironia e sólida envergadura* (NASSAR, 1992, p.34)

Pois a incitação discursiva nutre os elementos argumentativos no intuito de uma continuidade que leva a cabo a defesa de um discurso particular.

O segundo romance de Raduan Nassar, por vezes chamado novela, traz em sua construção discursiva uma experiência bem diferente. Elementos da atualidade aparecem para marcar o contexto da narrativa, seu caráter e sua expressão. Como por exemplo, a informalidade da fala “*abra a boca e conte você mesma os dentes deste cavalo*” [...] *hem intelecta de merda?*” (NASSAR, 1992, p. 47).

A marca literária que os textos de Nassar impingiram na história da literatura nacional⁶⁷, não se deve pelo extraordinário de sua escrita, soma-se a este fato a *singularidade* da construção. Não se trata, pois, de uma ‘bricolagem’ de informações literárias ou intertextualidades com a Escritura Sagrada, por exemplo. Os recursos enunciados pela escrita de Nassar permeiam o plano do subjetivismo exposto na linguagem.

Giorgio Agamben, filósofo italiano contemporâneo que escreve sobre teoria literária e filosofia, pensa o ser como algo que vem a ser dentro de sua singularidade. Em seus escritos sobre o estado de exceção, biopolítica e o *homo sacer* “homem sagrado”, trata entre outras coisas dos desafios do homem político contemporâneo e suas ações.

Ao escrever sobre o *quodlibet* na sua obra *A comunidade que vem*, Agamben(1993)⁶⁸ diz no latim que *o ser, seja como for, não é indiferente; ele contém desde logo, algo que remete para*

⁶⁷ Vide os prêmios que receberam. Em 1975, com a ajuda financeira do autor, a José Olympio publica *Lavoura arcaica*. O livro ganha, em 1976, o prêmio Coelho Neto para romance, da Academia Brasileira de Letras, cuja comissão julgadora tinha como relator o crítico e ensaísta Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde). Recebe, ainda, o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (na categoria de Revelação de Autor) e Menção Honrosa e também Revelação de Autor da Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA. Em 1978 a Livraria Cultura Editoria, de São Paulo, publica *Um copo de cólera*. A novela recebe o prêmio Ficção da APCA (In: http://www.releituras.com/rnassar_bio.asp)

⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem** – Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 11

vontade (libet), ou seja, trata-se de um ser que se volta para as questões originais do desejo nas relações. Como complementa “o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo”(p.11)

Nesse sentido, abordamos uma característica do ser contemporâneo, do ser pensado pelo discurso que profere, ou seja, um sujeito em consonância com sua expressão particular e disposto por compreensões às vezes não nominadas. Ao que se diz da busca pela apreensão do indizível.

Nos personagens nassaríamos encontramos questões existenciais, nas quais o sujeito-pensamento se volta para suas características mais singulares diante dos desafios postos. É por assim dizer de um ser-persona que encontra nas relações comunicativas uma busca pela própria identidade, ou mais que isso, trata-se de uma originalidade e singularidade irreduzíveis que atravessa qualquer princípio constituído ou ordem. Deste modo se emancipa o fator desejo ao trazer para o campo dialógico aquilo que nem mesmo o personagem soube revelar a si próprio, por conseguinte os acalorados diálogos e monólogos narrados nas duas obras. A necessidade de suprir um esvaziamento ou uma carência do próprio ser leva-o a dizer, a enunciar.

Nassar utiliza a insuficiência de seus personagens como estilo, como criação no trabalho com a escrita. Aí aparece a vigência de outras formas de linguagem tentando se fazer enunciado por diversas formas e gêneros. Sabe-se que o caráter híbrido das obras se faz na presença da poesia, da montagem, do uso de parábola, a trama composta por mitos no caso de *Lavoura* e a encenação dialógica com aspectos teatrais, a corrente discursiva do embate existencial, filosófico, político, interior, quase como um fluxo de consciência composto pelo caso de *Um copo de Cólera*.

Ao tratar da questão da linguagem na obra de Agamben, a estudiosa Silvina Lopes(2007)⁶⁹ traz a relação do não- explícito com o exposto, apresentando uma questão de apropriação da linguagem e expropriação da mesma como fatos da condição das relações:

Esta ideia de que tudo se expõe na linguagem e por conseguinte o não-linguístico nunca é objeto de pura ostensão levaria a concluir não que o não linguístico não existe, mas que o não-linguístico não existe como tal, apenas existe exposto na linguagem(LOPES, 2007, p. 73)

Ao tratarmos do que não está expresso pela escrita de maneira clarividente, concebemos que nos textos de Nassar há mais leitura intraliterária do que extraliterária,⁷⁰ apesar de toda

⁶⁹ LOPES, Silvina Rodrigues. **A íntima exterioridade** – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 73

reflexão que existe sobre a formação teórica da obra, seu caráter híbrido almeja uma auto tradução da linguagem através da dialogia nas obras.. De forma poética, Nassar investe nas referências de seus textos ao revestir seus personagens com falas e atitudes que revelam formação e tradição.

Não há como comprovar através de teorias linguísticas que Nassar, de fato, criou uma linguagem particular, nem mesmo se optarmos por dizer de sua recorrência como marca referencial das obras, visto que publicou apenas três. Em tempo, podemos considerar esta lisonja estética devido às várias críticas e análises que foram feitas a seus textos. Perrone-Moisés, por exemplo, nos diz sobre os discursos que compõem as obras. *O discurso de André é o discurso da revolta, que por vezes atinge o tom colérico; o do litigante do segundo livro é, em toda a plenitude, o discurso da cólera*(1996, p. 69).

Também sobre a trabalho com a linguagem, Sedlmayer(1997), comenta que:

É essa tessitura da linguagem, mesclada a um delicado trabalho com a língua portuguesa, que podemos visualizar na obra de Raduan Nassar. Apesar de *Lavoura Arcaica* resgatar muitos textos alheios, o tão singular na literatura brasileira que, ao tentarmos contextualizá-lo, percebemos ser este um romance solitário. Ao procurarmos colher parentescos dentro da historiografia literária brasileira, não encontramos uma filiação segura(SEDLMAYER, 1997, p. 21)

Ambos os textos são formadas por diversos discursos fortes, significativos e lançam na narrativa uma densidade por vezes agressiva. Neste sentido, encontramos um meio propício para a realização de alguns elementos funcionais da comunicação, cujas eficácias não se concretizam tão bem quanto no romance. Trata-se do desenvolvimento discursivo. Os personagens de Nassar trazem, ou melhor, carregam consigo uma formação de intensidade superior à própria cólera que lançam às suas enxurradas discursivas, pois elas estão fomentadas por uma tradição familiar, histórica ou religiosa que permitem a ambos os protagonistas, André, de *Lavoura Arcaica* e o

⁷⁰ Inserimos os termos extraliterário e intraliterário como conceitos de análise. Intencionamos tratar as obras de Nassar como textos, que por sua densidade linguística e elaboração ficcional, considerando os gêneros a que estão classificadas, romance e novela, trazem camadas de leitura ou à semiótica de análise uma abrangência à estruturação das mesmas. No entanto, não se trata, pois, de uma análise pela via semiológica das partes do texto, porém de uma direção às referências encontradas na obra de Raduan Nassar com outras – chamada de intertextualidade é também na própria singularidade criada pelo autor ao nos apresentar seus personagens, percursos e ações. Dialogismo e alteridade são indissociáveis, pois é nessa ligação que almejamos encontrar o interno e externo da obra . Extraliterária, desse modo, remete ao que está fora da obra complementando-a e até recepcionando-a, ao contrario do intraliterário que participa ativamente da percepção que fazemos do texto através de sua criação interconectada com a própria tessitura narrativa, seu enredo e o que narrar, até a coesão com o que se relaciona externamente à obra confluindo para sua formação.

chacareiro de *Um copo de cólera*, desencadearem discursos repletos de questionamentos e autorreconhecimento.

E o que tanto questionam estes personagens? O que tanto buscam? Em se tratando de Raduan Nassar talvez as repostas estejam nas paixões, ou melhor, nos discursos apaixonados. O chacareiro tomado pela fúria avança sobre as formigas que invadem sua cerca com o mesmo ímpeto emotivo que jorra sobre a mulher seus conflitos. *É preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso, eu estava uma vara vendo o estrago, eu estava puto com aquele rombo* (1992: 31)

Assim está construída a segunda obra de Nassar, *Um copo de cólera*, traz desde o título a denúncia de que os sentimentos mais aflorados nas emoções humanas estarão em jogo. Aliás, jogo é uma palavra que talvez colabore para a definição da dinâmica do texto, visto que, o debate entre o casal compõe a maior parte e a principal da obra. É no embate de pontos de vistas e indagações sobre ideologias e também construtos sociais que se apóiam os discursos proferidos por ambos.

Além disso, nem só de paixões se alimenta a obra, mas também de convicções e como já foi dito de construções de percurso de cada personagem. É no confronto que se revelam as mais temidas facetas do casal. Na narrativa, encontramos a construção do dialogismo através de artifícios da linguagem manifestos de maneira coloquial, por vezes aparece a ironia, como no trecho *eu, “biscateiro” (“graduado” no biscate), eu não era um “mestre”, menos ainda “honorável”, eu (ironia) não era certamente uma autoridade, mas mesmo assim tive ímpetos* (1992:47) Em outras são os sarcasmos evidenciados,

Mas não é este o teu caso: trapaceiro sem ser mestre, o que devia ser escondido acabou também ficando óbvio, e o tiro então saiu pela culatra, pois só podia mesmo ser este o teu “destino”: viver num esconderijo com alguém da tua espécie – Lúcifer e seu cão hidrófobo...que pode até dar fita de cinema...há-há-há...um fechando os buraquinhos da cerca, o outro montando guarda até que chegue a noite, os dois zelando por uma confinadíssima privacidade, pra depois, em surdina...muito recíprocos...entre arranhões e lambidinhas...urdir com os focinhos suas orgias clandestinas...há-há-há...me dá nojo!”(2007, p. 64)

Mas o que se explicita mesmo é a *agressão discursiva* permeada de sentimentalidades e fervor. Como se, quanto mais o debate se tornasse profundo e até filosófico, questionador, mais esquentava a ânsia de continuar nesse exercício até esvaziar, até desenfrear e perder a medida, o controle ou a voracidade.

Considerando o substantivo ‘paixão’ como, *sentimento intenso a ponto de ofuscar a razão; grande entusiasmo por alguma coisa; vício dominador*(Houaiss online), nos textos de Nassar podemos tomá-lo como conceito ou tema de análise. Pois, o que move as ações e também os discursos dos personagens está geralmente carregado de sentimentos intensos, quer sejam eles de amor, ódio, revolta, cólera ou indignação. Com o protagonista de *Lavoura Arcaica* não é diferente. Vide análises anteriores.

Em *Um copo*, entretanto, é no diálogo com o outro e no discurso interior que se estabelece o dialogismo, como pensou Bakhtin(1929):

O idealismo e o psicologismo esquecem que a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um material semiótico(por exemplo, o discurso interior), que o signo se opõe ao signo, que a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos⁷¹

Nesse encontro dos signos ideológicos com o outro que me enfrenta e me causa intenção de embate e extensão dele – o processo de abertura para a diferença do sujeito está posto como insulto ao idealismo e à consciência.

No trecho a mulher toma a palavra a fim de desmascarar a formalidade argumentativa do narrador:

[...]corta essa de solene, desce aí dessa alturas, entenda, ô estratosférico, que essa escalada é muito fácil, o que conta mesmo na vida é a qualidade da descida; não me venha pois com destino, sina, karma, cicatriz, marca, ferrete, estigma, toda essa parafernália enfim que você bizarramente batiza de ‘história’; se o nosso metafísico pusesse os pés no chão, veria que a zorra do mundo só exige soluções limitadas, importa é que sejam, a seu tempo, as melhores(NASSAR, 1992, p. 57-58).

Não se trata de louvar o vencedor da disputa, ao menos não neste debate específico entre o chacareiro e a mulher, menos ainda arriscamos dizer que algumas verdades se pretendem validadas. Não é somente o cunho filosófico com qual se expressam as personagens de Nassar, há mais questionamento do ser, sócio-histórico, político e interpessoal, sem desconsiderar, contudo, uma crítica à sociedade da época (década de 70 no Brasil – regime ditatorial).

Em presença de questionamentos filosóficos, ideologias políticas-sociais e mesmo o sofisticado processo de arranjo vocabular, estamos diante de uma novela sólida para a história literária, composta por artifícios críticos prontos para se estabelecerem.

⁷¹ BAKHTIN, 2009, P. 33-34

Acompanhe neste trecho a composição de uma imagem em movimento, que retrata a tensão no instante que calcula o próximo pensamento e o efeito da fala recebida:

Vi o Bingo(cão), naquele preciso instante, cortar numa carreira elétrica o espaço entre mim e ela, esticando – com seu pelo negro e brilhante – mais um fio na atmosfera, e foi na cola dele que estiquei inda mais a corda dos meus nervos, contornando com cuidado a suspeita de falsário, que eu não soube de resto se era jocosa ou sisuda, ou se, sendo uma coisa, vinha prudentemente misturada com a outra, eu só sei que dei a volta por cima(NASSAR, 1992, p. 57)

As personagens, sujeitas de suas enunciações, atuam na própria História do país, que mesmo não estando como pano de fundo da narrativa envolvem-na nesse contexto histórico. Talvez não possamos dizer que todo discurso proferido pelo chacareiro seja uma amostra intangível do momento que se inscreve a obra, quiçá arriscaremos como crível o fato de que a intenção não está no que é dito e explicitado, mas na provocação às questões levantadas.

Você preenche brilhantemente os requisitos como membro da polícia feminina; aliás, no abuso do poder, não vejo diferença entre um redator-chefe e um chefe de polícia, como de resto não há diferença entre dono de jornal e dono de governo, em conluio, um e outro, com donos de outros gêneros” “ não é comigo, solene delinquente, mas com o povo que você há de se haver um dia”(NASSAR, 1992, p. 60)

Características de épocas certamente influenciam estéticas e delimitam períodos. Na literatura brasileira verificamos que alguns aspectos extraliterários há que serem considerados no momento de uma análise ao (re)pensar o fazer literário. Pois, em diversos casos tratam-se de escritores bebendo em fontes diversas e semelhantes numa mesma época. E afinal, o que aparece de sua geração em suas narrativas? A necessidade de resposta a esta pergunta será retomada mais adiante.

Raduan Nassar nega-se a dizer que recebeu esta ou aquela influência. *Por decisão mesmo, sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou pragmática, sobretudo por uma questão de assepsia*, contudo não ignora o fato de ter *cheirado involuntariamente a atmosfera*, como afirma.⁷²

Esta afirmação nos conduz a uma consideração sobre sua ‘preocupação’ com o tipo de literatura que estava fazendo. O próprio autor supõe em sua entrevista aos *Cadernos* que qualquer escritor acaba por trazer consigo formações e formulações conceituais sobre a arte da escrita e estes fenômenos uma hora ou outra acabam aparecendo nas produções.

⁷² CADERNOS, 1996 p. 33

Suponho que exista em toda obra uma teoria subjacente do autor, podendo ser apreendida pelos que eventualmente se interessem por ela. Mas quando um escritor faz a exposição da sua teoria, para suprir de significados uma poética que não consegue falar por ela mesma, acontece aí um evidente desajuste. A poética pretende ser revolucionária por desestruturar a linguagem convencional, só que seu autor, para explicá-la, acaba se socorrendo da mesma linguagem que usamos pra pedi um copo d'água, o que é o fim da picada (CADERNOS, 1996, p. 32-33).

Observamos nesta fala de Nassar certa ofensiva à linguagem comum ou sem inovação artística ou repertório de criação. “A poética pretende ser revolucionária por desestruturar a linguagem convencional”(grifos meus). Construir minuciosamente textos como os que encontramos especialmente em *Lavoura Arcaica* e nos seus contos, exige sim do escritor um grande labor linguístico, um conhecimento refinado sobre poética e acima de tudo uma paixão pela escrita. Pois, sua obra não traz apenas uma reflexão temática, para além trata de uma questão de poética

A linguagem versada em lirismos e construções que recebe influência da poesia aparece em seus textos de maneira diversificada. Em *Um Copo de Cólera*, por exemplo, encontramos o recursos poéticos como a rima e a aliteração transformados em prosa.

Pois, apesar de esgotado o prazo que eu mesmo me concedera pro bate-boca, me vi emendando às pressas – ponta com ponta – o fio cortado por ela um pouco atrás(NASSAR, 1992, p. 54)

Há que se considerar uma postura artística e respeitosa, por parte escritor para com a história da formação da literatura nacional. Nassar leu e durante muito tempo se interessou pela literatura universal e de qualidade como Kafka, Dostoiévski, André Gide, Graciliano Ramos, Jorge de Lima entre outros. Esta apreensão não por acaso aparece na sua obra e com profundidade, fato que permitiu às análises ulteriores um maior campo de exploração e consagração das mesmas na história da literatura contemporânea do Brasil.

Não importa aqui, exatamente, investigar as verdadeiras leituras as quais se cercou Nassar para compor suas narrativas, tampouco descrever as críticas e análises que as levaram ao endosso que correspondem hoje. O que nos interessa na obra são os aspectos contemporâneos, ou melhor, com veio da modernidade de que provém.

Justamente, seus textos nos trazem aspectos da modernidade, e conceitualmente o enquadramento na literatura contemporânea, datada a partir da geração de 45. Descrições das características modernas encontradas nos textos nos revelam seu momento, não exatamente em consonância com o contexto nacional, todavia com a face virada para os ares universais do movimento literário. No Brasil produzia-se literatura de resistência na década de 70 devido à

implantação da ditadura, mas Nassar se voltava ao lirismo, à poesia escancarada na prosa de ficção, considerando principalmente *Lavoura Arcaica*, no entanto, a micropolítica familiar desta obra e a questão da conjugalidade de *Um copo de cólera*, nos revela obras de cunho político dada a presença de elementos autoritários na palavra do pai ou no discurso do chacareiro.

Para tanto, utilizou-se de recursos poéticos e sintaxe elaborada, criativa, invertida, a fim de imprimir a cólera e a paixão aos seus personagens com a força da arte da escrita. Enquanto alguns tratavam a literatura como veículo, Nassar a elevava ao estágio da densidade questionadora do homem e de seus diferentes contextos, como o familiar na extensão de um grupo formado pela cultura árabe e na concentração dada ao casal.

No trabalho com a forma, ou a “casca” da palavra, Nassar revela:

Trabalhei um pouco, com sons, grafias, pontuações, ritmo etc. Se em função disso tudo cheguei às vezes a violentar a semântica de algumas palavras, por outro lado trabalhava também com aquelas coordenadas em função dos significados. Era um trânsito de duas mãos, uma relação dinâmica entre os dois níveis (CADERNOS, 1996, p. 24).

Foi de poética e trabalho linguístico que se alimentaram seus textos. Sendo desta maneira constituída sua ‘linhagem’. Ainda que curta, está carregada de signos e símbolos de um tempo que algumas transformações sociais no indivíduo e na arte foram significativas para a história literária. O que equivale a dizer que a obra de Nassar exerce na história da literatura uma consolidação quase revolucionária, por evocar signos, alegorias, metáforas, imagens, discursos e posturas sociais através do dialogismo poético, no caso de *Lavoura* ou do verbo agressivo, impetuoso e denso, no caso de *Um copo*.

A questão que se coloca sobre localização histórica de suas obras publicadas na década de 70, efetivamente, não importa para o tipo de análise comparativa que fazemos das obras. Ao voltarmos nosso foco para a construção de um estilo próprio com uma poética criativa em seus romances, adentramos a um caminho que pretende conservar o aspecto inovador da linguagem destas duas obras.

Paralelo ao foco lingüístico atacamos outro veio analítico, cuja correspondência paira sob o comparativismo de ambas as obras com a filosofia ocidental do século XX, sob a óptica de Emmanuel Lévinas. Nosso interesse nas relações narradas entre os personagens nos permite direcionar as investigações aos principais temas levinasianos presentes nas obras: alteridade e ética.

1.6. *Um copo de cólera*: “O que vale é o meu e só o meu ponto de vista”

Na obra que se apresenta, *Um copo de cólera*, o que está exposto é o esgotamento do embate pela palavra. Justamente pelo jogo dialógico proposto pelo casal da obra é que encontramos. A narrativa joga a todo o momento com o subjetivismo de seu narrador-protagonista, o chacareiro, que ao debater questões filosófica, sociais, de formação e opiniões sobre as relações entre homem e mulher, também o faz de uma maneira montada e intercalada entre ao diálogo do casal e seus pensamentos reflexivos sobre o próprio debate.

Num estilo de fluxo de consciência de seu narrador, no principal capítulo da obra o autor escolhe para inserir o eixo principal da mesma. Destacado pelo título “*O esporro*” aquilo-que-vem-de-dentro-para-fora’ como um jato forte e incontido – à ebulição colérica. O chacareiro-narrador convida enfurecidamente para um embate verbal e físico sua companheira, que momentos antes havia partilhado junto a ele cenas amorosas e sexuais.

O estopim para o acesso colérico, ao contrário do que se lê, não está no ataque das formigas à sua cerca causando-lhe ira devido a invasão de sua propriedade, mas sim no acúmulo contido e que há muito tempo estava se fermentado para a qualquer momento não mais se suportar e ser ejetado para fora como se projetasse uma força descontrolada.

E precisaria pouco, uma simples entonação de displicência basta para abrir-lhe terreno *e eu confesso que essa me pegou em cheio na canela, aquele “mocinho” foi de lascar, inda mais do jeito que foi dito*(p.33). Daí por diante começa o embate verbal que dará corpo à narrativa, pois concentra-se no exercício dialógico entre as personagens, a descoberta do conflito não aloja-se nos acontecimentos linearmente narrados, ao contrário, o tempo psicológico, a memória, a formação e a relação do casal ampliam uma proposta de rejeição do estado atual das coisas.

Na condução da narrativa, enquanto elabora, à maneira rotineira, espaço para representar seu domínio e controle sobre os serviços da fazenda “*onde está o seu Antônio?*”, *forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara*(p.36), continua montando o cenário e armando o palco para a atuação que viria na sequência, algo que sempre se realiza no diálogo com a mulher. A importância do esporro para a ação narrada é fortemente marcada pela impulsividade verbal, por vezes ofensiva, com que o chacareiro impinge à sua interlocutora.

O capítulo funciona como campo de força da obra donde todas as linhas de interpretação se desprendem. Localiza-se neste centro a exposição mais enfática das personagens e principalmente do narrador, quem está concomitantemente em diálogo com a mulher e com o

leitor, quem, na verdade, não é explicitamente chamado a dialogar com o narrador, ao contrário, há uma espécie de reclusão por parte do narrador voltando-se para uma fala-reflexão a si próprio. “ – e já que tudo depende do contexto⁷³, que culpa tinham as palavras? Existiam, isto sim, eram soluções imprestáveis”(NASSAR, 1992, p.52). O narrador usa de fluxo de consciência, monólogo interior e ao mesmo tempo impõe ao leitor seu julgamento. Ações que se repetem ao longo de todo o processo que dura o embate.

Os recursos de que lança mão Nassar explicam-se formalmente na narrativa combinando-a com sua intenção. No limite a narrativa trata de um diálogo fervoroso entre um casal que na fúria do embate argumentativo não se atenta a pontuações, pausas, recuos ou reflexões demoradas. O dinamismo da ação de um debate exige dos participantes um estado de alerta para defesa de pontos de vistas, reformulações e réplicas “*Você me faz pensar no homem que se veste de mulher no carnaval*”(NASSAR, 1992, p.50). As contradições e a articulação rápida são exigências de uma resposta para o embate permitindo que o canal não se feche “*eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento, não chegava a isso meu cinismo*”(NASSAR, 1992, p.51)

Desse modo, a continuidade da fala de um para outro através de ganchos legitimam a essência do diálogo. Transformando-o em gênero do discurso primário como aponta Bakhtin(1997)⁷⁴ “*os gêneros de discurso primários, constituídos de comunicação verbal cotidiana*”. O gênero primário é o diálogo face a face.

Outro aspecto a se ressaltar do estilo contemporâneo nas narrativas é a mescla de discurso direto e indireto livre, marca que sinaliza uma proximidade entre narrador e narrativa, considerando a exposição dos pensamentos de ambos os narradores, inserção de monólogos internos por meio de discursos indiretos e toda uma disposição de escrita que vai ao encontro do caráter atual e filosófico dado às características dos personagens nas obras.

As descrições do que acontece na cena são enunciadas pelo narrador, bem como as rubricas do que acontece com os personagens em ação, “*notei com o rabo do olho direito – espichada no canto da casa – a dona Mariana recolhendo com presteza a cara, e com o rabo do esquerdo – atrapalhada entre as folhas do arbusto – apanhei em cheio a cara lerda do seu Antônio, não tinha dúvida que ela gozava de audiência*. E mesmo quando se trata da própria voz

⁷³ O contexto aparece como discurso e acepção cultural.

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal** – São Paulo: Martins Fontes, 1997

narrativa “*fique tranquila, pilantra, gente como você desempenha uma função*” eu disse com *amargura*, ou quando a fala do interlocutor entra de maneira direta como num diálogo corrente sem necessitar de verbos discendi para tanto ou quando aparecem é declarado pelo narrador. “*fique tranquilo, sabichão, gente como você também desempenha uma função*”(NASSAR, 1992, p. 51).

A escolha do estilo traduz o próprio caráter dialógico ao qual a obra se propõe. Dentro do gênero teatral encontra-se este mesmo jogo armado entre os personagens da narrativa. Ambos posicionados para o embate, prontos para a ação que exige uma espécie de ‘passar a bola’ para o outro, resultando no diálogo os ganchos que permitem que a cena continue, não esmoreça devido à demanda de argumentos ou provocações. O jogo em cena é o jogo traduzido pelo fazer literário de Nassar também. Um diálogo em cena necessita de fluência, face a face, conflito, embate, argumentação e engajamento, caso contrário os participantes não estão responsabilizados pela atuação.

O diálogo de Nassar parece estar posto numa estrutura de cena teatral; considerando as combinações de potência verbal emergidas pela descrição da narrativa, no limite, a presença do gênero teatral dentro da narrativa da obra é mesmo eficaz à análise. Sendo assim, a intenção discursiva de evocação feita pelo narrador e mesmo a relação dramática que estabelece com sua *atriz escora*, funcionam apenas como *mise-en-scène* para a cena principal que viria se desenrolar. “*Eu estava dentro de mim, precisava naquele instante é duma escora, precisava mais do que nunca- pra atuar – dos gritos secundários duma atriz*” (NASSAR, 1992, p.42-43).

A questão que se erigi principalmente do narrador de *Um copo*, mas que também compõe o narrador de *Lavoura* é uma desacomodação de emoções que ambos acumulam por um tempo e quando incitados por algum elemento externo, o desassossego é exposto, acontece por jato, por ejeção, por esporro. No caso do chacareiro, sabemos que o estopim é o ataque das saúvas à sua cerca, alimentado pela presença indiferente da mulher. Contudo, há um indício no texto, confirmado pelo próprio narrador, que acentua o ponto efetivamente em que a irritação acumulada se rompe a estourar a cena. “*eu confesso que essa me pegou em cheio na canela, aquele “mocinho” foi de lascar*”(NASSAR, 1992, p.33).

Verificamos mais adiante na própria narrativa que o ponto de vista do narrador importa tanto quanto o desenrolar dos acontecimentos. Ele propõe os elementos para formar a cena ao optar pelo tom que irá tratar e travar o diálogo. Irônico ou trágico a ação deveria começar.

Da ironia maldosa, não que eu cultivasse um gosto raivoso pelo verbo carrancudo, puxando aí pro trágico, não era isso e nem o seu contrário, mas a ela, que via naquela prática um alto exercício da inteligência, viria bem a calhar se eu então sisudo lhe lembrasse que não dava qualquer mistura ironia e sólida envergadura, e muitas outras coisas eu poderia contrapor ainda à sua glosa (...) (NASSAR, 1992, p.34).

Ao que tudo indica neste trecho quem dará as regras do jogo será o narrador, mas não observamos esse procedimento de maneira previamente calculada, as configurações da cena vão se modificando de acordo com as reações do outro. Acirram-se as necessidades e vaidades de defesa de pontos de vistas e assim decorrem muitas situações de improviso, ou melhor, situações que dependem de uma posição ideológica imediata, pois desde que o outro se põe a reagir o eu tende ao infinito, o que vem do outro ainda é incógnito para o eu.

Como escreve Lévinas (1993) *Receber do dado não seria a maneira original de se relacionar com o ser* (p.35), ou seja, não é possível que a ação do dado simule apenas uma reação, simplificando-a e podendo ser nela encontrada um ponto de controle.

O narrador tende a uma espécie de manipulação dos dados, como num ensaio, não objetiva um fim para seu estouro verbal, almeja apenas o desabafo e o embate. No entanto, intenciona sempre convergir suas falas para um ponto de conflito, no qual ele domina o argumento e também a mulher. Ao que sabemos há uma recusa de subordinação da parte dela e deste modo, está ameaçado a sua autoridade, ou melhor, seu autoritarismo.

Em Delmaschio (2004) encontramos um estudo sobre *Um copo de cólera* que aborda a teatralidade presente na construção da narrativa. No trecho a seguir verificamos que na instauração do jogo existe certa liberdade de ideias própria do jogo teatral de improvisação. *O saber ontológico é apresentado, portanto, não como a clara linha ordenada das ideias ou a primeiridade de uma presença plena, mas como uma porção aplicada à desestabilização de uma outra, ou seja, um antídoto*⁷⁵.

O que nos leva ao termo jogo de improvisação é o tom estilístico da narrativa. Considerando sua construção dialógica a necessidade de haver um *sidecoaching* como aponta Viola Spolin (1986) é encabeçada pelo próprio narrador ao preparar o palco e iniciar a cena a partir de um tema dado, aqui no caso, foi a provocação “mocinho” lançada pela mulher. Spolin explica que os jogadores envolvidos no jogo com a bola, por exemplo, não podem tirar os olhos

⁷⁵ DELMASCHIO, Andréia. **Entre o palco e o porão: uma leitura de Raduan Nassar** – São Paulo: Annablume, 2004, p.42

dela para assim dar sequência à interação e novas experiências. *Sidecoaching holds players to focus whenever they may have wandered away. (keep your eye on the ball!) This Keeps each player within the activity and close to a moment of fresh experience.*⁷⁶

Desse ponto em diante todo o capítulo estará pautado no jogo de argumentação e apresentação de pontos de vistas da parte dos jogadores-personagens. No entanto, verificamos que o olhar do chacareiro é narrado durante a atuação como também fora dela, quase como um olhar de diretor-narrador, cujas ações serão: dirigir as cenas, bem como narrá-las externamente com suas reflexões que surgem para perfazer o caminho entre a oralidade propriamente dita e a articulação da fala com a construção do argumento.

O contemporâneo que surge em Nassar advém de um processo de acolhimento de aspectos modernos, entretanto sua escrita marca um rito de passagem dessa fase para a contemporaneidade através da discursividade insistente.

O narrador protagoniza todas as cenas esforçando-se para manter-se sempre no jogo e no “domínio da bola”, porém, ao se perceber em desvantagem em relação à “adversária” coadjuvante *estava na cara que a coisa deslizava, eu do meu lado estava tremendo, e com isso já ia me perdendo* (p.48) Então, passa a atacá-la de maneira ofensiva- defensiva. O que importa no discurso é combater em tom sarcástico, vitorioso e resoluto as críticas vindas tanto de um como de outro.

“escute aqui, pilantra, não fale de coisas que você não entende, vá pôr a boca lá na tua imprensa, vá lá pregar tuas lições, denunciar a repressão, ensinar o que é justo e o que é injusto, vá lá derramar a tua gota na enxurrada de palavras; desperdice o papel do teu jornal, mas não meta a fuça nas folhas do meu ligustro” (NASSAR, 1992, p. 48).

Nassar, quando lança em 1978, *Um copo de cólera*, exercita em seus dois personagens uma reação à atmosfera que o Brasil vivia na época. Em meio à ditadura militar, ou por assim dizer, respirando ainda os resquícios pesados dos anos 64 e 68 quando a aparelho censor assolava a imprensa e a única forma de produção cultural era através da literatura engajada. Sabe-se, contudo, que essa literatura não era a única, porém predominante, vertente difundida na época. As obras de Raduan Nassar, publicadas em 70 flexionam-se para outros contextos como a exaltação poética “fiz lirismo quando o lirismo estava fora de moda”⁷⁷, para uma prosa aliada a

⁷⁶ SPOLIN, Viola. *Theater games for the classroom: a teacher's handbook* – Northwestern University Press, 1986, p. 6

⁷⁷ Palavras de Raduan Nassar em entrevista feita por JABOR, Arnaldo. *Nassar relança Um copo de cólera*. Folha de S. Paulo, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

uma épica-lírica presente em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima ou mesmo sua fortuna que o recebe por diferentes olhares como a psicanálise no ensaio de Sabrina Sedlmayer(1997) aparentada à ideia fenomenológica disposta por Husserl numa análise acima:

A metáfora é percebida pela Psicanálise como um processo de “substituição significante”. Tal operação, que na linguagem usual é produzida por uma similaridade homofônica ou semântica, é compreendida pela Psicanálise como um mecanismo que determina que elementos latentes (inconscientes) sejam deformados, transformados por mecanismos de defesa, e cheguem à vigília – graças ao trabalho onírico – condensados. Dessa forma, ao se escutar a narrativa de um sonho, por exemplo, constata-se, através da associação livre, ou, como prefere Lacan, através das cadeia associativas (porque estas remetem ao caráter linear do significante), o trabalho metafórico que substitui certo material bruto por imagens especiais, aparentemente inocentes (SELDMAYER, 1997, p. 31-32)

E também as análises da palavra na voz do pai e a intertextualidade com as escrituras sagradas feitas por André Rodrigues (2006):

Não se trata de discutir questões religiosas ou de fé. Trata-se, sim, de pensar que as histórias bíblicas certamente estão carregadas ou carregam em si, em maior ou menor grau, vivências, experiências, modos de vida, crenças, regras, valores de um povo de um determinado tempo e lugar. O tempo, pelo menos o de 2 mil anos atrás, mas com certeza muito antes disso. Sem contar o quão lentas eram as mudanças naquele período, temos a referência a Moisés e as citações do Velho Testamento, muito anteriores à vinda de Cristo (RODRIGUES, 2006, p. 37-38)

Nassar caminha por vias diferentes em seus escritos, tornando-os complexo para análise histórica, no entanto não há como negar que uma historicidade presente se enuncia nas falas dos personagens. Em *Um copo de cólera* ambos estão debatendo assuntos e posicionamentos diversos sobre relações interpessoais, ao mesmo tempo, discutem o entorno; não se pode afirmar que estejam refletindo sobre um momento histórico ou que a narrativa é feita para denunciar algo de maneira explícita. Contudo, é uma literatura de reação. Susan Sontag(2008) escreve que “A maior parte das ideias sobre literatura é reativa”, ou seja, os textos de ficção acabam por incorporar de seus contextos alguma forma de *mimesis* que se dá em processo, mas também por acumulação.

Avaliando o momento contemporâneo, Sontag (2008) descreve o que é o período de *reação* para a escrita ficcional e para a política de hoje:

Na América do Norte e na Europa vivemos hoje, creio que é justo dizê-lo, um período de *reação*. Nas artes ele assume a forma de uma reação intimidadora contra as grandes obras modernistas, tidas como difíceis demais, exigentes demais com o público, inacessíveis (ou “não amigáveis”). E na política, ele assume a forma de uma rejeição de qualquer tentativa de avaliar a vida pública pelo que é desdenhado como meros ideais.⁷⁸

⁷⁸ SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo: ensaios e discursos**; trad. Rubens Figueiredo – São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 228

A exemplo, arma-se um simulacro político, quando sobre o debate das caricaturas de carnaval, aparece uma análise democrática com visões diferentes sobre a mesma cena. O narrador confere ao *homem que se veste de mulher no carnaval* ares de dura crítica aos costumes nacionais instalados no tripé crenças religiosas, partidarismo e festa, ressaltando que a formação do país está baseada em dogmatismos que não merecem respeito. Toda a descrição para o narrador tem o objetivo ostensivo de provocar a própria História do Brasil *dogmatismo, caricatura e deboche são coisas que muitas vezes andam juntas, e que os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti no carnaval* (NASSAR, 1992, p.50).

No cenário estão além dos personagens jogando temas que vão do particular ao público, também uma disputa pela supremacia de opinião com relação à própria época que se vive. Diferentemente de *Lavoura Arcaica* que não se contextualiza em nenhuma época específica da história do Brasil, em *Um copo de cólera* temos alguns índices que dialogam com o exterior, ou melhor, com o cenário de reflexão das condições que se encontrava o país.

Há vários temas que são lançados na rede de discussão e como num jogo os personagens pinçam o mais próximo e iniciam o debate. Aqui o tema é conjuntura política e a denuncia nos meios de comunicação – tema este em voga no Brasil na década de 70. Sendo assim, ao criticar a profissão de jornalista da mulher, o narrador quer ofender uma parcela que tem o poder de denunciar, isto é, aqueles que fazem da palavra ferramenta de luta ou denuncia contra alguma ditadura ou poder repressor – os jornalistas. “*nunca te passou pela cabeça, hem intelecta de merda? Nunca te passou pela cabeça que tudo que você diz, e tudo que você vomita, é tudo coisa que você ouviu de orelhada*” (p.48).

Verificamos no decurso da narrativa que há duas linhas presentes nas falas dos personagens, a busca da defesa de uma certa liberdade do *status quo* e a crítica à sociedade, sobretudo no discurso interno do narrador, cujas lucubrações sobre o debate e os temas debatidos transbordam reações externas pós- reflexão, como no caso do seguinte trecho;

A verdade é que me enchiam o saco essas disputas todas entre filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez das suas botas, extraindo deste cortejo uns fumos de virtude libertária, desta purga ela gostava, tanto quanto se purgava ao desancar a classe média, essa classe quase sempre renegada, hesitando talvez por isso entre lançar-se às alturas do gavião, ou palmilhar o chão com a simplicidade das sandálias, confundindo às vezes, de tão indecisa, a direção desses dois polos, sem saber se subia pro sacerdócio, ou se descia abertamente pra rapina (como não chegar lá, gloriosamente), mas nem me passava então pela cabeça espicaçar os conflitos da pilantra (NASSAR, 1992, p. 40-41).

Diante da necessidade de catarse do chacareiro acompanhamos a crescente imposição das palavras que tende ao limite da autoconscientização da matéria de linguagem expositiva. O processo da narrativa ganha autonomia a partir do ponto de vista do narrador, que atua na tessitura do plano narrado, bem como reflete sobre ele. Aqui o ator é também autor do destino da obra, há um objetivo traçado que reside na proposta de embate e que vai se realizando ao longo do jogo entre os personagens. Um a um vai entrando conforme a *direção* lhes impõe papéis mais ou menos importantes dependendo da necessidade da participação.

Eu haveria de dar um espetáculo sem plateia, daí que fui intimando duramente a dona Mariana, a quem, de novo embatucada, tornei a perguntar “onde está o seu Antônio?” forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara (NASSAR, 1992, p.36).

O conflito do enredo está em cada conflito criado pelas cenas, as quais necessitam de um gancho suficientemente eficaz para que a proposta se desenvolva. Ao que o narrador nos mostra com suas descrições preparatórias para a recepção da personagem principal. – *atrelado à cólera – eu cavalo só precisava naquele instante dum tiro de partida* (p.36).

Pode-se dizer que o conflito percorre um traçado em todo o capítulo. Trata-se de balizar os desconfortos e desencontros do discurso de cada personagem sobre o mesmo ponto de partida, o qual é revigorado a todo instante. *Deglutindo o grão perfeito do meu chamariz, e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu papel), entrou de novo espontaneamente em cena* (p.38).

A personagem discursiva e a personagem narradora são figuras fundamentais da obra, pois esta só se realiza na presença do diálogo, ou seja, necessita das personagens em constante interação, narrativa, porém, para que a análise comparativa à estrutura estética teatral apareça. Entretanto, *romance é narração e teatro é ação*, segundo Anatol Rosenfeld(1968), logo, não se poderia considerar a obra um teatro narrado, como também não se pode desconsiderar sua estrutura e a presença importante do narrador e não apenas do “ator”.

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer (Point of View in Fiction, p. 119-20).

Soma-se à cena o processo de movimento dialógico composto pelas personagens. O narrador assume a posição de responsável, cuja função exercida interna e externamente à

narrativa proporciona à mesma uma seleção mais apurada dos fatos, contudo ainda assim reduzida a um ponto de vista próprio.

2. FILOSOFIA E LITERATURA

2.1. Emmanuel Lévinas e o pensamento contemporâneo

Neste capítulo, trabalharemos com uma abordagem filosófica nas análises das obras de Raduan Nassar. Para tanto, elegemos o pensador, filósofo e analista da tradição ocidental do pensamento Emmanuel Lévinas, cuja visão enfoca *o princípio da alteridade, com o qual descobre que a ontologia é superada pela ética e esta se torna filosofia primeira, capaz de inspirar e sustentar uma nova ordem humana e institucional*.⁷⁹

A despeito dos temas alteridade e ética pretendemos completar a análise das ações dos protagonistas percorrendo uma linha subjetivista em relação ao outro, visto que, a filosofia do pensador toma como compreensão da experiência humana o contato responsável com outrem. Nesse sentido, pretendemos destacar de sua filosofia a questão da experiência nas relações vistas pelo olhar subjetivo dos narradores.

Não se trata, na proximidade, de uma nova “experiência”, oposta à experiência da presença objetiva: de uma experiência do “tu” produzindo-se após, ou mesmo antes, da experiência do ser: de uma “experiência ética” a mais da percepção. Trata-se, antes, do questionamento da EXPERIÊNCIA como fonte de sentido, do limite da percepção transcendental, do fim da sincronia e dos seus termos reversíveis; trata-se da não-prioridade do Mesmo e, através de todas estas limitações, do fim da atualidade, como se o intempestivo viesse desordenar as concordâncias da representação (LÉVINAS, 1993, p. 15-16)

Emmanuel Lévinas (1906 — 1995), estudioso da fenomenologia e bastante influenciado por Edmund Husserl, de quem foi tradutor, assim como pelas obras de Martin Heidegger e Franz Rosenzweig, seu pensamento parte da ideia de que a ética, e não a ontologia, é a filosofia primeira. É no contato com o outro que se irrompe todo sentido. Diante do rosto do outro, o sujeito se descobre responsável e lhe vem à ideia o infinito.

Dentre seu repertório de mais de 30 obras, Lévinas se dedica em especial ao estudo e desenvolvimento de l’ *Altérité* e a presença de outrem, bem como as questões temporais e fenomenológicas influenciando no embate humano. Em sua obra *Humanisme de l’autre homme*. Montpellier: Fata Morgana, 1972. *Humanismo do outro homem*. Trad.: Pergentino S. Pivatto

⁷⁹ PIVATTO, Pergentino S. *Apresentação* (In: LÉVINAS, E. *Entre Nós*) Petrópolis: Vozes, 2004, P. 11

(coord.). Petrópolis: Vozes, 1993, repensa a ética como princípio fundamental do ser, desenvolvendo um pensamento sobre a relação com outrem em torno da responsabilidade, da receptividade, significação do infinito.

O infinito envolve a retomada da compreensão e percepção da força de Deus que seria ilimitada, já a percepção humana retém uma falha e ao representar uma significação que lhe escapa a compreensão total, que não se realiza. Dessa forma, o conceito de infinito é discutido como o que vai além, o plano de significação do desejo que contém no devir e que se dá no face-a-face com o outro.

O dialogismo calcado na oralidade como ser-de-linguagem em exposição anti-psicologizante será dentro da filosofia a questão literária do trabalho. Unindo alteridade e discursividade com o dialogismo proposto por Bakhtin o estudo considera a ideia de infinito indissociável da relação eu-outro e o intercalamento de qualquer verdade centralizada em um sujeito ou um sistema de pensamento tomado que é pela finitude, incompletude. O Infinito se faz no compasso do finito.

A discussão que se coloca sobre o ser perpassa suas obras e sob a influencia de Heidegger, de quem foi aluno, discorre entre o questionamento da subjetividade, o fim da metafísica para seu mestre e o pensamento filosófico contemporâneo. Segundo Lévinas, a subjetividade derruba as fundamentações da metafísica quando questiona o *enclausuramento do ser em si*, e entende a mesma, numa releitura de Heidegger, como o enclausurar-se a partir de fora, ou seja, sendo no acolhimento do outro, que se encontra a responsabilidade do ser e na abertura sua intencionalidade de consciência.

Para Lévinas, em sua fundamentação e reflexão do pensamento filosófico, a relação que o exterior exprime no Eu(moi) o modifica, assim como o outro é modificado pelo eu, sendo já o eu um outro. Ainda assim, questiona se haverá mesmo a certeza de que a experiência de se colocar no lugar desse estrangeiro significará servidão, alienação ou traição de si?

Está pois, em seu capítulo *Subjetividade e Vulnerabilidade*, a conceituação de subjetividade submetida a um interrogatório descoberto por sua revisão ontológica e fenomenológica. Reconfigurando a direção da posta relação do ser em si em essência e sua existência – ek-sistência – pelo lugar da abertura.

O termo abertura pode designar também a intencionalidade da consciência – um êxtase no ser, chamado por Heidegger a animar a consciência pela abertura original da *essência* do ser

(Sein). *O êxtase da intencionalidade encontrar-se-ia assim fundado na verdade do ser, na parusia.*⁸⁰ Mas para Lévinas a abertura ainda pode ter um terceiro sentido.

A abertura é o desnudamento da pele exposta à ferida e à ofensa. A essa pele exposta está o tema de rosto tratado por Lévinas em *Totalidade e Infinito*, quando ao abordar o acesso ao rosto está se estabelecendo o primeiro contato com outrem, no qual se pode falar do olhar que voltado para o outro traduz conhecimento, percepção e, nesse sentido, *esse acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético*⁸¹.

No enfrentamento com o rosto exposto do outro, o ser tem a responsabilidade imediata de socialibilidade e a partir dessa atitude a alteridade já é discurso⁸², pois refere-se ao acolhimento que o contato permite. *O acolhimento é sempre acolhimento reservado ao rosto*⁸³. E nesse acolhimento há uma recepção, há um *receber* como sublinha Derrida, que promove a instauração do discurso, do pensamento e da fidelidade ao outro e a si mesmo na língua, pois diante do outro eu não fico simplesmente a contemplá-lo, mas entro em atividade responsiva qualquer que seja, a fim de perserverar numa sensível interação, à qual permite a destituição da totalidade, direcionando as atividades em processo para o infinito de possibilidades.

Por meio da sociabilidade o ser se torna responsável por outrem, em *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Lévinas fala da responsabilidade como da estrutura fundamental da subjetividade. A responsabilidade por outrem, assumindo ou se incumbindo até mesmo pela responsabilidade do outro, está no que vai além, aquilo que transcende a relação e se encontra na ética. *A subjetividade, então, não é um para si: ela é, mais uma vez, inicialmente para outro.*⁸⁴

Com efeito, a responsabilidade tratada por Lévinas está sob a égide da ética que existe nas relações de interação, desde a proximidade com o rosto, ao gesto, ao vestígio. A esse tratamento da responsabilidade está a significação ética de outrem quando transfere, ou melhor, compartilha⁸⁵ com o diferente a *parcialidade* que existe em ambos os seres, ainda não falando aqui da presença do terceiro ou também da questão do *ser é participar* – creditado a Lévy-Bruhl quando tratado do sentir como *um modo de sofrer uma potência.*⁸⁶

⁸⁰ Lévinas, E. **Humanismo do outro homem**. Trad.: Pergentino S. Pivatto (coord.). Petrópolis: Vozes, 1993

⁸¹ Lévinas, E. **Ética e Infinito: Diálogos com Philippe Nemo**. Edições 70: Lisboa, 1982, p.77

⁸² Lévinas fala em conteúdo.

⁸³ Derrida, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Perspectiva: São Paulo, 2004, p.52

⁸⁴ **Ética e Infinito**, p.88

⁸⁵ Termo inserido como reflexão particular da temática de ética para com outrem.

⁸⁶ Bruhl, Lévy. *Cornets* (In: Lévinas, E. Entre nós: ensaios sobre alteridade), p.75

Diferenciando nesse sentido o estudo do *ser* e *ente* para Heidegger, no qual Lévinas irá se atrelar sob a influência na conclusão de seus temas. O objeto da análise se torna evidente ao deparar o ser(indivíduo) em toda sua “unicidade”, dentro da multiplicidade de composição para o especial eu(moi), que será interventor e ator nas relações com outros. Esse ser, compõe o ente,o qual passa a caracterizar-se como o responsável e o responsivo das atitudes que o caracterizam. *Não se trata apenas do fato de o ente ser instrumento e utensílio – quer dizer meio; ele é também fim – consumível, é alimento e, no gozo, se oferece, se dá, depende de mim*⁸⁷

2.2. Processos de alteridade

A “posição daquele que olha” não introduz uma relatividade na ordem, pretensamente absoluta da totalidade que se projeta numa retina absoluta. Por si, o olhar seria relativo a uma posição. A visão, por *essência*, estaria ligada ao corpo, dependeria do olho (Lévinas, 1993, p. 30)

Ao trazer o aspecto do olho que lança um olhar subjetivo, Lévinas ilumina a posição que tem “aquele que olha” diante “daquele que vê” e vice-versa, a referência ao corpo da visão *daquele que olha*, como relativa, direciona o olhar introspectivo ao exterior daquilo que apenas ele vê, que apenas ele pode ver, também o olhar *daquele que vê*, terá a mesma relatividade individual, considerando fatores históricos, significações e totalidades próprias, sob a circunstancia da visão que fará daquilo que vê.

Nessas relações, está presente a demonstração entre os embates de concepções de um mesmo dado e das ausências de histórias, contudo quando se trata de uma narrativa de memória o olhar está duplamente direcionado para o interior do eu, daquele que unicamente vê um dado e experiência o tal, remetendo seu olhar, seus pontos de vista àquele que ouve.

No caso de *Lavoura Arcaica*, o narrador ao resgatar suas lembranças confunde-as, por vezes, com seus próprios sonhos e devaneios, estabelecendo desse modo, uma conexão com o olhar exclusivamente subjetivo, dele próprio e de difícil acesso factível. A alteridade poética presente na narrativa acentua estas particularidades da mesma.

O que torna limitante *naquele que vê* é o fato da visão estar ligada ao corpo e esta intransponibilidade física restringe a visão à dependência do olho, e com isso pode restringi-la na *essência*, relativizando-a.

⁸⁷ Lévinas, E. *A significação ética de outrem* (In: Entre nós: ensaios sobre alteridade trad. Pergentino Stefano Pivatto(coord.) 3ªedição - Petrópolis: Vozes, 2004.

No texto de Nassar, por exemplo, acompanhamos o filho deitado no chão absorto em suas memórias com Ana e narrando a Pedro aquelas aventuras amorosas, revemos o irmão atormentado pelas narrativas do protagonista, mas agora já em pé num cômodo escuro, preocupado, distante e reflexivo, presente agora não só na percepção da situação que se encontra o *irmão acometido*, bem como na compreensão da dimensão problemática que o rodeia.

Numa descrição sobre cenas de filmes que remetem à memória e o olhar de quem a conta, César Guimarães(1997), retoma Bakhtin e Lukács para determinar a posição do herói:

“Em toda parte o olho que vê procura e encontra o tempo: a evolução, a formação, a história.”⁸⁸ Para Lukács o romance de formação tem como tema a “reconciliação do homem problemático – dirigido por um ideal que é para ele a experiência vivida – com a realidade concreta e social”.⁸⁹ (Guimarães, 1997, p. 152)⁹⁰

A posição do narrador-protagonista de *Lavoura* é importante para a descrição dos fatos, o que não prescinde sua condição e seu meio. Estes também são fatores que ambientam o narrador fazendo com que suas intenções e desejos estejam em consonância com os fatos narrados. Porém, há ainda, outro elemento essencial para o acesso à memória. O encontro com Pedro no quarto de pensão, donde uma espécie de reflexão feita de imagens, linguagens, lembranças e desvarios se misturam originando o desenrolar dos temas nela conflitados.

A todo instante a obra está sendo construída pelo olhar do narrador-protagonista, assim como analisada. Entretanto, trata-se de um olhar sob jugo de outrem, cujas personificações se dão nas figuras dos membros da família, dos ancestrais, do peso da tradição patriarcal e do ato incestuoso. Leva-se a cabo o critério da *abertura ou intencionalidade da consciência*, segundo conceitos de Lévinas(1993).

Para o filósofo contemporâneo, pensar a abertura do ser através do contato com outrem é tão somente concebê-lo como ser em relação. A possibilidade de enclausuramento do ser ontológico para Lévinas é descartada a partir da exposição alterada pelo outro. Não há como pensar a subjetividade sem a abertura entendida em vários sentidos. Diz-se que *tudo está do lado de fora, ou tudo em mim é aberto*.⁹¹

A abertura está sempre em relação de alteridade, em relação ao outro. A exposição é dada pelo contato com a ferida e a ofensa, o que se chama sofrimento. Na vulnerabilidade do contato

⁸⁸ Bakhtin, M. *O romance de educação na história do realismo*, p. 263.

⁸⁹ Lukács. *Teoria do romance*, p.155

⁹⁰ Guimarães, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível* – Belo Horizonte: FALE/UFMG;Ed. UFMG,1997

⁹¹ LÉVINAS,E. *Subjetividade e vulnerabilidade (In: Humanismo do outro homem)* – Petrópolis: Vozes, 1993, p. 99

dá-se desnudamento e a aproximação com o inimigo. Para Lévinas(1993), o ser despido de ser consiste: *não em morrer, mas em alterar-se*(p.100), é através da sensibilidade adquirida na abertura que está contido o sofrimento, justamente pelo processo do choque, do estar de frente ou “colocar-se a descoberto”(p. 99).

O sofrimento demanda um êxtase, entre o eu(*moi*) e o outro por quem eu sou. Lévinas, análogamente, busca nos textos proféticos e nas terminologias bíblicas descrições para seus conceitos. Numa relação em que haja um que oferece a face e outro que desanda a bofetear existe um estado de *passividade que recebe forma ou choque. Ela é aptidão – que todo ser em sua “altivez natural” teria vergonha de confessar – “a ser batido”, a “receber bofetadas”*(p. 100).

A definição a que chega o filósofo é sobre a aproximação que gera uma disponibilidade ao ser responsável pelo outro. A proximidade à vulnerabilidade e à subjetividade do sujeito emerge uma atitude de identidade ou de suportar limites.

Sem fazer intervir uma busca deliberada do sofrimento ou da humilhação (apresentação da outra face), o texto sugere, no padecimento primeiro, no padecer enquanto padecer, um consentimento insuportável e duro que anima bizarramente apesar dela, embora a passividade, como tal, não tenha nem força, nem intenção, nem boa e nem má vontade. A impotência ou a humildade do “sofrer” está aquém da passividade do suportar. A palavra “sinceridade” recebe aqui todo o seu sentido: descobrir-se sem defesa alguma, estar entregue. A sinceridade intelectual, a veracidade, refere-se já à vulnerabilidade, funda-se nela(LÉVINAS, 1993, p. 100)

Há nesta “defesa de alguma coisa” um impulso que denota já transformação, uma vontade ou desejo de tender ao outro como quem vai para além de si, como quem supera a impotência e regulariza a capacidade do suportar. Pode-se dizer de uma *equalização de limites* entre o que vai para o outramente que ser, ou que se altera, e o que restabelece as propriedades suportáveis da situação. Visto que, cuidar para que o ser atinja sua superação diz respeito à potência colocada no embate, no face a face.

Justamente neste momento cria-se uma intimidação ao chamamento do rosto. Este não só estabelece o primeiro ato de exposição com o ser descoberto, como também revela para o eu(*moi*) a possibilidade de abertura, um acolhimento que forma parte do processo de individuação. *Mas a exposição nunca é suficientemente passiva: a exposição expõe-se; a sinceridade põe a descoberto a própria sinceridade*(p. 101-102)

O dualismo do ser exposto e ser que expõe revela, segundo Lévinas, a própria intencionalidade de consciência do ser, pois trata-se de uma ação entre subjetividade e

vulnerabilidade, na qual o eu(moi) e o outro estão significando uma relação de abertura, de contato, cuja invocação recai sobre a tomada de responsabilidade ética.

Para o pensador, a ética de outrem está compreendida na abertura do ser ao outro, no embate que se estabelece e na responsabilidade que a relação investe ou permeia, por meio do rosto. Deste modo, não há possibilidade de haver uma relação de respeito e responsabilidade por outrem se não houver uma mirada ao rosto. O rosto investe no eu(moi) uma demanda expressiva do não matarás, diante dela as convicções do discurso ganham uma conotação ética.

Posso matar, como faço uma caçada ou como derrubo árvores ou abto animais, mas, neste caso, apreendi o outro na abertura do ser em geral, como elemento do mundo em que me encontro, vislumbrei-o no horizonte. Não o olhei no rosto, não encontrei seu rosto. A tentação da negação total, medindo o infinito desta tentativa e sua impossibilidade, é a presença do rosto. Estar em relação com outrem face a face – é não poder matar. É também a situação do discurso (LÉVINAS, 2004, P. 31-32).⁹²

Em *Lavoura Arcaica*, por exemplo, temos o pai, representante patriarcal e regulador das regras da casa, quem impõe aos filhos a Lei do *Não matarás*⁹³ sempre que profere um de seus sermões. Na casa e nos costumes da família uns sempre devem ajudar aos outros, não importando nunca as condições, desde que respeitem os mandamentos.

A sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também...”(NASSAR, 2005, p. 146)

No encontro com o rosto, a palavra é considerada o acontecimento que desvela o ser a outrem. *Ou melhor, é a relação com o próprio ente, enquanto puro ente*(p. 32). Entende-se *ente* aqui como *outrem*, aquele que não está no horizonte luminoso apenas, mas sim na ruptura, com o qual me deparo e me desnudo – diante do rosto outrem significa *outramente* que ser, ou seja, o eu também se transforma para outrem, o eu também apresenta seu rosto e assim se constitui a relação responsável.

O tema do rosto para Lévinas irá delinear o rumo das análises, pois ao tratarmos dos personagens-protagonistas das obras e suas relações com outros personagens, vislumbramos uma apuração filosófica, ademais de literaria, para as redes que se formam dentro das narrativas. O

⁹² LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre alteridade* – Petrópolis: Vozes, 2004.

⁹³ Segundo Sedlmayer, o discurso subversivo de André, a sua volta para casa, contamina as ações do patriarca, que, irado, também viola o segundo preceito básico do totemismo, também infringe a Lei: não matarás (Belo Horizonte: UFMG, 1997, p87).

percurso de cada personagem está traçado de acordo com a proximidade com o outro, sem ele não encontramos relações éticas, conflituosas, de poder e reflexão. Para todos estes elementos a materialidade discursiva será imprescindível, afinal trata-se da arte da palavra, pois sem ela não se pode realizar a projeção das obras. O rosto é a matéria da linguagem e exposição conjuntamente.

Indispensável também encontrarmos nos ensaios sobre alteridade de Emmanuel Lévinas, reflexões ou estudos sobre o conceito do rosto. Afinal o que acontece quando contemplo outrem frente a frente? Para Lévinas, o ato de contemplar o rosto vai para além do conceito pensado como rosto, trata-se de encarar a face de outrem de maneira responsável, como quem vai em direção e se apossa de uma atitude de conhecimento e percepção. O primeiro momento deste acesso ao rosto, o filósofo considera ético, pois o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele.

Os textos de Nassar concretizam dialogicamente a relevante figura de outrem como realização narrativa. A construção pautada na relação abre para o sujeito que enuncia a possibilidade de encontro com o desejo e consigo mesmo, pois através da linguagem, do discurso as personagens se re-conhecem. Deste modo, a organização das ideias na literatura, antes monológica, incorpora outras vozes no seu discurso tornando-se polifônica.

Ambos os protagonistas exemplificam claramente a alteridade ou pertença a outras referências, por assim dizer, em suas falas. André, formado pelos sermões do pai usa seu aprendizado a favor de seu discurso propondo uma outra perspectiva, a sua:

Mas na corrente do meu transe já não contava a sua dor misturado ao respeito pela letra dos antigos, eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família[...] e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista (NASSAR, 2005, p.109).

A questão que se coloca sobre o ser ameaçado pelo rosto paira no dever que este o impele ao eu(*moi*). Considerando a mirada ao rosto de outrem, tem-se a proibição de matar, como descreve Lévinas, esta seria parte da significação que representa o rosto. *E toda a significação, no sentido habitual do termo, é relativa a um contexto: o sentido de alguma coisa está na sua relação com outra coisa* (Lévinas, 1982, p. 80).⁹⁴

⁹⁴ LÉVINAS, E. *Ética e infinito*, p. 80

O ser só está em relação através da linguagem na apresentação do rosto, quando este caminho é aberto a verdade e o pensamento subjetivo são compreendidos, ou ao menos, desvelados a outrem. É já outriedade. Este circuito compõe-se da intencionalidade, cuja raiz reporta-se justamente ao processo de abertura, à ameaça, ao sofrimento, ao desconhecido do outro. Tendência ao infinito e exterioridade.

Ao desvelar-se ou pôr-se a descoberto de si o ser está implantando uma relação de independência de outrem, sua exposição faz da relação algo transcendente pela própria experiência do contato. Na exposição o subjetivo apresenta-se para outrem no plano da sinceridade, como questiona Lévinas ao combater o ser e a verdade do ser em Heidegger. *Nossa própria interrogação situa-se: a subjetividade não será sinceridade – um pôr-se a descoberto de si – que não é uma operação teórica, mas uma oferta de si?* (LÉVINAS, 1993, p. 97) Independência em relação ao si mesmo.

A análise das obras apontará para discussões tais como estas. A sinceridade exposta pelos personagens, através da desvelação subjetivista dos pontos de vistas, encontrarão a todo momento com o pensamento contemporâneo trazido por Lévinas, como também pelos filósofos correspondentes dele, sendo Maurice Blanchot e Jacques Derrida pensadores do acolhimento da abordagem e do enfoque filosóficos.

Os temas pensados e conceituados pela filosofia contemporânea envolvem o sujeito sempre em relação a outrem, ou seja, a questão da alteridade é discutida em diferentes abordagens conforme a época. Para o filósofo do séc. XX Lévinas, hospedado por Blanchot e também Derrida, a filosofia encabeça uma manifestação que almeja, principalmente, tratar das relações no discurso.

O ser como enunciativo do eu(moi) reflete sobre sua condição e experiência humana *junto com e para além de*. Instala-se, deste modo, uma relação de “hospitalidade” quando ao outro me dirijo em abertura ao rosto. Como descreve Derrida:⁹⁵

A hospitalidade supõe a “separação radical” como experiência da alteridade do outro, como relação ao outro, no sentido que Lévinas sublinha e trabalha a palavra “relação”, no seu alcance ferencial, referencial ou antes, como ele assinala por vezes, deferencial. A relação ao outro é deferência. Tal separação significa aquilo justamente que Lévinas re-nomeia a “metafísica”: ética ou filosofia primeira por oposição à ontologia. Porque ela se abre, para acolhê-la, à irrupção da ideia de infinito no finito, esta metafísica é uma experiência da hospitalidade (DERRIDA, 2004, p. 64)

⁹⁵ DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas* – São Paulo: Perspectiva, 2004

2.3. O acolhimento de Derrida à obra de Lévinas: elos literários

Para pensar a hospitalidade é preciso antes considerar a comunicação, a relação do discurso e seus envolvidos. Para Lévinas, a hospitalidade trata-se de uma atitude de acolhida ao rosto/fisionomia da assimetria do outro, nesta relação encaram-se face a face discursos diferentes, conflitos, embates. Constituir a abertura ao outro não é expor do sujeito ao outro a totalidade de suas crenças e desejos, mas desvelar a ele aproximações de compreensão sobre a relação através da responsabilidade de acolhida, o que faz o acolhimento se dar na diferença, na relação de assimetria.

Sabe-se que a ética deduz-se, para o filósofo neste ponto, de modo que, há quem receba ou acolha também o pensamento ético construído por ele por meio da reflexão filosófica. Tal como Derrida, cujos estudos se voltam para a questão do acolhimento responsável da relação. Este descreve sobre o fora-da-lei ou estrangeiro que está à margem daquilo que se contém dentro do permitido e já sabido por muitos. O Fora-da-lei é um transgressor das regras, e a ele recaem desconhecimentos e punições por vezes perversas.

Derrida para dizer daquele que está *acima das leis* toma como parâmetro a lógica levinasiana do não acolhimento ou hospitalidade ao transgressor. Ou se questiona ou se desconhece as leis do lugar, tanto uma ação quanto outra levam o fora-da-lei a atos de ruptura que exigem comunicação. Porém, esta interlocução nem sempre é possível de maneira clara. *O estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever da hospitalidade, o direito ao asilo*(DERRIDA, 2003, p. 15).⁹⁶

Para o filósofo, o direito à própria língua é uma imposição negada ao estrangeiro, este que vem de fora deve pedir hospitalidade ao Estado, ao rei, ao pai numa língua que não é sua. Derrida indaga a forma de acolhida, *devemos pedir ao estrangeiro que fale nossa língua, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós?*(p. 15).

⁹⁶ DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade** – São Paulo: Escuta, 2003.

Ao se analisar os processos de hospitalidade ao estrangeiro dentro das obras de Raduan Nassar, verificamos que a constituição das relações mais conflituosas é sempre dada através do acolhimento do rosto, ou melhor, pelo direito e também imposição à língua do outro. Em *Lavoura*, por exemplo, André clama por *visage* quando cede hospitalidade à voz do irmão

“Não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”(NASSAR, 2005, p. 15)

O pensamento do protagonista ao irmão é o primeiro ato da narrativa que se encontra uma oferta de espaço ou abertura ao outro. Ao pedir exposição, mesmo que em pensamento, o eu enunciativo se coloca à disposição para um embate e exige de outrem na relação que faça o mesmo, que o encare no rosto. Ainda que não discursivamente, instala-se neste momento, uma pretensão ética, quando o chamado ao rosto confere no eu que enuncia uma deliberação à responsabilidade. Encarar o outro de frente também sugere permitir-se encarar ao si mesmo com disponibilidade à abertura, ao sofrimento, à exposição.

A mesma ação se dá com o protagonista diante do pai, quando ao ser trazido de volta ao seio familiar, André no ato de acolhimento clama compreensão à *sua* língua, ou melhor, preferimos dizer *linguagem*.⁹⁷ Logo, encontramos a efetivação ou não da hospitalidade no diálogo de ambos.

Derrida separa a lei da hospitalidade em uma revelação paradoxal, descreve que a lei destinada ao estrangeiro pode ser considerada como tal se este estiver contido numa linhagem, fizer parte de uma família, ou seja, tiver um nome. Porém, se houver necessidade da pergunta “Como te chamas?” para identificar um estrangeiro absolutamente desconhecido, absolutamente outro, configura-se assim o que o filósofo chama de *lei da hospitalidade absoluta*.

Neste sentido, pretende-se uma reflexão sobre a questão da justiça. Se ao receber outrem como hóspede, mesmo este sendo um absoluto estrangeiro ao que hospeda, for necessário saber de onde vem, a qual família pertence, se é um sujeito identificável ou não; temos a indagação: será esta a verdadeira lei da hospitalidade? Hospeda-se somente àquele de quem temos

⁹⁷ O es feitas pelos personagens nassarianos que acabam por destacá-los como possuidores de uma linguagem própria, específica que contém características semelhantes e questionamentos filosóficos.

referência, quiza, confiança? Para Derrida, a questão da hospitalidade fica como questão *da* questão.

Deste modo, somente aquele de quem temos profundo conhecimento pode participar das leis locais e será bem recebido, assim, considerar, como denomina Derrida, a *hospitalidade tradicional ou clássica*, configurará um ato limitado que sobrepuja soleiras e fronteiras de aceitação.

De volta à casa, André de *Lavoura Arcaica*, se depara com o rosto do pai e anseia deste receber a hospitalidade absoluta que problematiza de modo responsável a relação, ao entrar em contato com o *acesso* do filho o pai se recusa a responsabilizar-se pela situação⁹⁸.

- Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?

- Em parte alguma, menos ainda na família; apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limites; foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos(...)

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

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

- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!(NASSAR, 2005 p. 165-168)

A recusa do pai em “dar ouvidos” ao filho neste diálogo, esclarece para o leitor que não há possibilidade de compreensão da parte do patriarca para com os tormentos do filho. Não há clareza na compreensão dos tormentos do filho, por assim dizer. Pois, sabe-se que, parte da história da fuga de André é omitida – trata-se do incesto. Logo a dificuldade da comunicação

⁹⁸ *Responsabilizar-se* no sentido de encarar o rosto do outro com a pretensão de abertura ao acesso verbal, ao sofrimento e à exposição do outro, qualquer que seja ela.

entre ambos, os ruídos de entendimento que se instauram na fluência do diálogo, advêm das metáforas e dos contornos reflexivos feitos pelo filho pródigo.

As experiências longe da fazenda não são computadas pelo pai. Verificam-se nos discursos tomadas de posições distintas de acordo com o alcance das verdades de cada um. O pai há que manter coerência e segurança às suas crenças e princípios, já o filho cambiante e transitivo não é acolhido em sua ou *por sua* mudança.

Afinal, que hospitalidade é esta que não considera a língua do outro? Onde encontra-se nela a disposição do eu ao expulsar-se do seu conforto de verdades em direção ao outro, levando consigo não só o discurso, mas também responsabilidade ou intencionalidade ética? Questões que realizam-se na importância dos discursos e da responsabilidade de encarar no rosto o outro. Para tanto, a necessidade da ética na alteridade.

A hospitalidade incondicional ou *absoluta* não se encaminha na análise feita das relações de André com sua família. Ela não se efetiva, apesar da abertura e da exposição ao outro, este não se mobiliza, ou melhor, não se responsabiliza pela abertura. Entende-se, dessa forma, que pensar o acolhimento afetivo é plausível quando se está diante do outro e pretende-se uma relação familiar, de linhagem, do contrário não acontece.

Ainda assim, no caso de André, isolado e fugido das questões que o assolavam e que seriam incompreendidas pela família, não encontra no acolhimento desta a hospitalidade absoluta, deveras responsável. Não há por parte do pai ou do irmão disposição à abertura ao rosto do outro, qualquer que seja a aparência deste. As relações aqui se imiscuem entre o plano afetivo-familiar e a manutenção-da-ordem-de-sempre. As perdas, nesse ínterim, são prejudiciais ao exercício da ética de cada um.

A recusa da responsabilidade implica em não aceitar, não hospedar o discurso contrário, diferente ou transformado. Não existe, dessa forma, ética nas relações se estas não se pautarem na aceitação do diferente sem preconceito. Não existe hospitalidade absoluta na análise da obra, como não existe para Derrida, ao refletir sobre as questões dos estrangeiros, a extinção da hostilidade contra aquele que fala outra língua – o diferente desconhecido.

Derrida diz do hospedeiro kantiano e da *incondicionalidade que funda o direito*, ou seja, para Kant a condição à qual está submetido o hospede é analisada se ele for cobrado pela lei do Estado. Há que se manter no hóspede o olhar de estrangeiro sob pena do direito, pois do contrário seria uma infração. A questão que o filósofo analisa em Kant é, por assim dizer, sobre

especificamente quem é o estrangeiro e a relação deste com o direito regulado, o *dever-direito da justiça*.⁹⁹

Se pensarmos o estrangeiro como hóspede que deva ser acolhido de forma incondicional e absoluta, estaremos colocando-o acima da lei de direito pensada por Kant. No entanto, o movimento seria configurado como uma transgressão às leis e à participação deste hóspede no sistema da justiça. A transgressão, a perversidade permite uma passo além [*le pas de trop*], pois considera a relação assimétrica, como se convencionava.

Acima das leis há uma certa impassibilidade de transgressão, entretanto a necessidade de se colocar fora-das-leis em virtude de oferecer hospitalidade a alguém de linhagem repousa sobre Antígona, por exemplo, quem pagou com a própria vida por ir contra o édito.

O protagonista André de *Lavoura Arcaica* também está fora das leis do patriarca, fora dos costumes da casa e acima de tudo extrapola o permitido nas leis do relacionamento fraternal. Bem como Édipo, que comete o incesto com a mãe, André o realiza com a irmã, contudo há uma diferença entre ambos que se localiza na ignorância do ato. Aquele não tem consciência de sua origem, portanto desconhece o parentesco que descoberto é por ele mesmo punido, já este concretiza o incesto dentro dos limites da fazenda ignorando não a procedência fraternal, mas sim as leis do pai e do moralmente permitido por ele. A julgar pela punição dada a Ana no final da obra.

Em se tratando de transgressão à lei moral, na filosofia de Kant, a qual ambos os personagens cometem, observamos que para Immanuel Kant um dos principais elementos de sua filosofia é o imperativo categórico, cujo princípio se pauta na fórmula: “age como se a máxima de tua ação devesse tornar-se, por tua vontade, lei universal da natureza”. Já Lévinas, diferentemente de Kant, persiste em considerar o Eu em relação, ou seja, ele não está só no mundo. Portanto, age de acordo com o rosto de outrem e com as leis que o outro lhe impõe. François Poirié, em seu livro de ensaios sobre Lévinas, comenta:¹⁰⁰

O rosto de outrem é, pois, o que rompe a violência, entendida não mais como pulsão assassina, mas como uma despreocupação, uma indiferença, um egoísmo. É violenta toda ação em que age como se a gente fosse o único a agir” escreve Lévinas como que em eco a Kant e seu imperativo categórico. Pois eu jamais estou só no mundo, outrem já está sempre aí, obrigando-me a ser bom, opondo-me a fraqueza de seu rosto à minha violência de sujeito forte, minha vaidade de sujeito livre. (POIRIÉ, 2007, P. 42)

⁹⁹ *Idem*, 2003, p. 63 e 65.

¹⁰⁰ POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas: Ensaios e Entrevistas* trad. J. Guinsburg, Marcio Honório de Godoy e Thiago Blumenthal – São Paulo: Perspectiva, 2007

Para André, a responsabilidade do ato não passa diretamente pelo peso da má consciência inexorável, diante da lei moral que julga o incesto, mas sobre a recusa do seu amor por sua irmã. A assimetria da relação que se estabelece depois do incesto é dada pela ausência do discurso e pela fuga do protagonista [*le pas de trop*]. Ao considerar as leis, não as da fazenda e do jugo do pai, mas as do amor, do qual não recebe compreensão e contrapartida, André decide sair em busca de outros caminhos, a fim de apaziguar a dor da rejeição, porém quando retorna revela que não era apenas disso que fugia.

André também está fora das leis longe de casa e se redime diante do pai por achar a transgressão sem volta e sem resolução. No discurso a assimetria sempre se estabelece, pois sendo ele feito de ausências e ruídos de interpretação, cada qual se volta para sua lei e a compreensão se reduz a pontos de vistas diversos. Ainda assim podemos encontrar uma via ética, por assim dizer, se considerarmos a busca pela hospitalidade como uma ação acima de qualquer lei.

No diálogo com o pai, depois de tantos desentendimentos, André recua sua disputa por se fazer entender do seu ponto de vista, redime-se diante do insucesso com o pai e cancela qualquer tentativa de justiça ou justificativa pelas ocorrências de sua vida. Ali, diante do pai, clama apenas pelo acolhimento às leis que já conhecia e que deseja voltar a respeitar.

- Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, *vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas*, [grifos meus]chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr; farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor(NASSAR, 2005, p. 168-169).

É no conforto das leis já estabelecidas, neste devir-direito do patriarca que o protagonista escolhe repousar, assumir a transgressão e lutar pela aceitação de sua transformação seria arriscar-se ao limbo. Porque mesmo que sua língua, que chamaremos linguagem, seja incompreendida aos membros da família, ele se convence que estar fora-das-leis é pior do que desrespeitá-las, transgredi-las.

Para toda transgressão há um limite de justiça, e neste limiar as leis existem para serem cumpridas. Verificamos que André acaba por se render às leis, sempre que lhe impostas, e

abandonar o desconhecido da fuga, pois aceita que a defesa de um ponto de vista distinto das leis da casa, ou mesmo a disputa pela justificativa de seus atos ultrapassam os limites do permitido, e poderia marginalizá-lo de novo. Não é o respeito às leis do pai que o trazem de volta, mas a tentativa do confronto de pontos de vista através de uma abertura no diálogo. Diante do fracasso, a rendição.

O que está em cena para os personagens nassarianos não é a tentativa propriamente dita de revolucionar ou mobilizar alguma mudança com seus questionamentos, afrontas e disputas de verdades. Encontramos neles, na verdade, uma prática discursiva e reflexiva em cima das ações do sujeito na sociedade, cuja motivação através da palavra, da interlocução e da afirmação de uma realidade promovem debates, por vezes radicais, outras rebeldes. Como, por exemplo, os discursos agressivos do chacareiro de *Um copo de cólera*

”vai, vai, repete outra vez, me diz que você não é o ermitão que eu te imagino, mas que você tem demônios a dar com pau ao teu redor, vai, diz isso, diz isso de novo... há-há-há...demoníaco...há-há-há...”(...) “escute aqui, pilantra, não fale de coisas que você não entende, vá pôr a boca lá na tua imprensa, vá lá pregar tuas lições, denunciar a repressão, ensinar o que é justo e o que é injusto, vá lá derramar a tua gota na enxurrada de palavras; desperdice o papel do teu jornal, mas não meta a fuça nas folhas do meu ligustro”(NASSAR, 2007,p. 48).

A presença da ofensa às atividades do outro é uma recorrência nesta obra, pois a narrativa está constituída com o propósito de estabelecer um confronto de formações entre personagens com opiniões divergentes. Nesse sentido, verificamos nos protagonistas das obras de Nassar um impulso ao questionamento do devir-direito, ou seja, o exercício constante do debate das leis, das regras das relações com outrem. Aqui o funcionamento da responsabilidade direciona-se para a defesa de um posicionamento.

Em ambas as obras o excesso do debate gera acolhimento - no sentido de olhar para o rosto do outro e encará-lo de frente - justamente pela carga explosiva do discurso, o qual acaba sempre por pender à transgressão devido ao exagero do acesso verbal. Trata-se de uma relação radical causada pela assimetria disparatada dos protagonistas, em sua maioria. Também André comete exageros ao se expressar de forma convulsa e sem limite as imprudências dos atos do indivíduo *em contato*.¹⁰¹

¹⁰¹ O termo utilizado se refere ao momento de elasticização da polêmica que se instala ao redor de um tema em debate, o qual desequilibra-se por vezes ao ultrapassar algum limite de compreensão possível por parte de outrem. Trata-se de um aprofundamento da consciência já perturbada de algum questionamento feito pelos personagens.

“não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito eu devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caíso de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação”(NASSAR, 2005, p. 39).

Segundo Derrida, *o acolhimento determina o “receber”, a receptividade do receber como relação ética*. O exercício da relação se dá somente no discurso, porém o da ética e da responsabilidade por outrem se realiza quando há hospitalidade para o rosto. A partir do momento em que o fenômeno da abertura ao rosto acontece abre-se também a capacidade do recebimento.

Já o havíamos escutado: “Abordar o Outro no discurso é acolher sua expressão em que ele ultrapassa a todo instante a ideia que se poderia ter dele. É então receber do Outro para além da capacidade do eu.” Neste ponto instala-se a ideia de infinito trazida por Lévinas, a possibilidade de ir para *além de* na relação.¹⁰²

Para pensar esse além da relação seria necessário questionar o que rosto, hospitalidade e ética carregam em comum para Lévinas quando ao pensar as relações se pauta nestes três temas. Basicamente um está ligado ao outro devido a análise feita das interseções pessoais. Pensando no sujeito que se direciona sempre ao outro, ou seja, aquele que está *em contato com outrem* a todo momento de sua existência, consideramos esta possibilidade como a mais concreta para se pensar a humanidade.

Para o filósofo, a alteridade é possível desde que haja um acolhimento do eu para com outrem que se apresenta a mim, qualquer que seja sua expressão, estrangeiro, desconhecido ou fora da lei. Neste encontro, um se responsabiliza por outrem, não de uma maneira simplificada, mas com um carga de envolvimento absoluta, a fim de tomar diante do rosto algum posicionamento ético – a hospitalidade que recebe o outro como este demanda uma configuração individual que se realiza.

O conhecimento do mesmo se dá em alteridade, pois na presença do outro existe uma extensão e uma diversificação da compreensão do ‘eu-individual’. O ato de abertura ao outro conjectura não exatamente uma disposição ao conhecimento de si, de outra forma aparece uma

¹⁰² DERRIDA, 2004, p. 43

recepção ao questionamento de si, segundo Lévinas este questionamento *é precisamente o acolhimento do absolutamente outro*.¹⁰³ Dada a consciência que se adquire na permissão de alteridade.

De outro modo, se lhe é dado o silêncio como atividade responsiva não existe possibilidade de questionamentos. Não existe se quer existência do outro sem a interação. Há numa passagem de *Lavoura* em que o personagem André clama por qualquer manifestação de Ana. Porém, a recusa lhe causa desespero pela negação ao rosto.

Me estenda a 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 sobre dos cabelos, ou, na sola dos teus pés, uma ligeira contração em suas dobras “eu pedi suplicando, mas Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia[...]”(NASSAR, 2005, p. 130)

Ana, incólume e inexpressiva aos apelos do irmão, causa em André a dor do despojamento responsável. Não há visitação ao rosto, tampouco qualquer atitude de responsabilidade pelo incesto cometido. E não só isso, há também uma inutilidade na fala para Ana, a qual não manifesta qualquer sinal de reciprocidade, como se a acolhida não fosse mais necessária ou houvesse um limite para responsabilizar-se. Quando não suportou mais o conflito e o apelo do eu-protagonista desconsiderado pela carga de volição que trazia consigo, Ana *ergueu-se num impulso violento, empurrando com a vibração da atmosfera a chama indecisa das velas[...] vi o pavor no seu rosto*(NASSAR, 2005, p. 139-140).

Na atitude de Ana e dos outros da família verificamos que, na verdade, nenhum deles está preparado para uma hospitalidade que se quer plural e recíproca com a multiplicidade das leis existentes, sobretudo, fora dos limites da fazenda, longe dos sermões do pai, apesar da linhagem *Apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limite* (2005:165). Os limites dos outros e as verdades que acreditam chocam-se quando recebem do *filho desgarrado* uma violenta mudança de concepção e/ou ponto de vista da família, da criação e das ordens do pai. André contraria a tradição, a formação e as leis, portanto se autoexclui daquele meio.

O que existe é um embate de significações entre os personagens, entre os sujeitos em relação, como aborda Lévinas(1993:58):¹⁰⁴ *A manifestação do outro produz-se, certamente, à*

¹⁰³ LÉVINAS, 1993, p. 61

primeira vista, de acordo com o modo pelo qual toda significação se produz. O outro está presente numa conjuntura cultural e dela recebe luz, como um texto do seu contexto.

Não se trata, pois, de um primeiro contato entre André e a família considerando a criação sob as mesmas leis, porém o que obtemos da obra são apenas reminiscências de sua história. A narrativa efetiva-se quando no quarto de pensão com o irmão- na fuga e na mesa em diálogo com o pai - no retorno, André apresenta pela primeira vez seus pontos de vistas, ele está diferente e transformado para os membros.

Contudo, ainda assim, não há no contexto dos encontros uma compreensão sensível por parte dos familiares. Como se em vão André clamasse, em vão tivesse sido sua fuga e sua volta. Podemos dizer que o narrador-protagonista não encontra nos outros personagens alteridade para suas manifestações.

A mirada do rosto ou o face a face é, segundo Lévinas(1982), *num primeiro momento uma atitude ética*. O que se pode dizer do acesso ao rosto é toda significação que ele emite a outrem. Ao se olhar no rosto do outro abre-se na relação uma possibilidade de compreensão do outro, de respeito e responsabilidade, essas conjunções de fatores caracterizam o estado ético do ser, pois é no rosto que se enuncia.

O rosto para Lévinas é muito mais que significação e postura ética, junta-se ao seu conteúdo uma ação essencial na relação: o discurso. Nele a abertura do ser em direção ao outro permite desvelamentos, autenticidade de resposta quando o embate exige responsabilidade e também a tendência ao infinito, para *além-ser*.

Permitir-se à alteridade, através do acesso ao rosto, numa atitude minimamente responsável, ou seja, ética diante das leis que se estabelece numa relação é tudo que a irmã de André não faz em *Lavoura Arcaica*. No monólogo do protagonista para a irmã não identificamos uma atitude de “responsabilização” por parte dela, ao contrário, ela foge do irmão e o encara apenas para verter lágrimas ao seu sofrimento. *E, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim*(NASSAR, 2005, p. 140).

Ao trazermos para a análise os temas pensados por Lévinas, intencionamos buscar a todo momento posicionamentos éticos dos personagens na relação com os protagonistas nassarianos. Considerando ética como uma atitude do ser que se abre ao outro quando encara-o. A

¹⁰⁴ LÉVINAS, 1993

afirmação de Lévinas(1993), *o rosto fala* denota a abertura possível detrás da aparência, *uma abertura na abertura*¹⁰⁵.

A visitação ao rosto é dada através da manifestação voluntária do outro, na relação alguma coisa se abre para o absolutamente outro, desde que ornamentando culturalmente, ou seja, contextualizado e produzindo significação. Ao contrário do estrangeiro a quem não se conhece a procedência.

No quarto de pensão com o irmão, André discorre sobre suas reflexões e sofre de uma ausência de visitação. O diálogo é difícil e a abertura às vivências e descobertas fora da fazenda não recebe de Pedro uma reação de acolhimento, pois como irmão mais velho sente-se incumbido de trazê-lo de volta à família, mas não abrirá-se jamais ao contato profundo do problema do incesto ou dos transtornos que sofre André.

Me passava também pela cabeça o esforço de Pedro para esconder de todos a sua dor, disfarçada quem sabe pelo cansaço da viagem; ele não poderia deixar transparecer, ao anunciar a minha volta que era um possuído que retornava com ele a casa(NASSAR, 2005, 148)

Pedro não revela à família o que ouviu de André na pensão, nem mesmo pronuncia qualquer palavra com o retorno. O narrador apenas sugere a todo momento que o irmão o tomaria por o *epilético*, o *possuído*(p.110). No entanto, observamos no silêncio de Pedro que não ouve embate pelos problemas do irmão, ele apenas cumprira sua missão trazendo de volta “*aquele que tinha se perdido tornou ao lar*”(p. 148-149)

Estar de frente com a situação, seja ela qual for, e abrir-se para acolhê-la é visitar o rosto, não existe nessa ação ainda um ato de hospitalidade ou ética diante do outro, apenas há uma possibilidade de abertura. Algo que notamos entre os irmão e até entre André e o pai. Contudo, a outra etapa dessa relação se perde quando o limite esbarra na incondicionalidade da hospedagem. A este momento Emmanuel Lévinas chamou de “morte” ou o “sem-resposta”¹⁰⁶, considerando para tanto a relação Eu-outro como assimétrica e nesse sentido algumas responsabilidades são reconfiguradas.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 58

¹⁰⁶ DERRIDA (apud Lévinas, *Totalité et Infini*, 17-21) Cf. *Idem*, p. 17 “A morte é o desaparecimento, nos seres desses movimentos expressivos que os faziam aparecer como viventes – esses movimentos que são sempre respostas. A morte vai tocar antes de mais nada essa autonomia ou essa expressividade dos movimentos até chegar a encobrir o rosto. A morte é o *sem –resposta*”Cf. *Idem*, p. 20 “ A morte é desvio irremediável: os movimentos biológicos perdem toda dependência em relação à significação, à expressão. A morte é decomposição: ela é o sem-resposta”

Lévinas(1980) estabelece uma diferença entre mim e outrem de acordo com as conjunturas presentes ou *orientação* inevitável, ou seja, são considerados o limite e contexto pertencentes aos envolvidos na relação. O ser está para o outro antes mesmo da visitação ao rosto separado pela linguagem, no entanto, permite-se somente à responsabilização quando fala.

A identidade do eu vem-lhe do seu egoísmo, cuja insular suficiência a fruição completa e ao qual o rosto ensina o infinito de que essa suficiência insular se separa. Esse egoísmo funda-se, sem dúvida, na infinitude do outro que só pode realizar-se produzindo-se como ideia do infinito num ser separado(LÉVINAS, 1980, p. 193)

Ao ser separado do outro tende um apelo suscitado que deduz de si, *mas também capaz de acolher o rosto do infinito*(p.194). Para Lévinas a relação de abertura e responsabilidade acontece no socorro ao outro como na doação de outrem ao ser que socorre. Há uma espécie de responsabilização mútua que alcança a fruição do infinito. Para o infinito tem-se a hospitalidade e a alteridade realizadas no discurso.

Já na relação finita como abertura ao infinito encontra-se na outridade, diferentemente do “ser separado” (ser-para-morte) de Heidegger. A morte quando se anuncia a si mesmo é única, mas não se quer individual. Trata-se de uma morte que se abre para o outro.

2.4. *Lavoura Arcaica*: André é hospedado pelo pensamento de Emmanuel Lévinas

Concentrados na questão de uma linguagem própria de Nassar, encontramos especificamente em *Lavoura Arcaica* a presença da poesia, suas imagens, a estrutura metafórica e harmônica, citando, sobretudo, a semântica intertextual com IO, de Jorge de Lima e o diálogo com Walt Whitman. Também nos deparamos com um mundo mítico descrito pelas relações entre pais e filhos. Por exemplo, o mito de Édipo e de Orfeu, como aponta Mallarmé apud Andrade

(1997) *figura mítica que evidencia a proximidade entre o fluxo natural e o fluxo da linguagem: ambos cursos de criação e o resistência à passagem dos tempos.*¹⁰⁷

Em se tratando de tempo verificamos na narrativa de *Lavoura* a escolha, não por acaso, por contar a história através das memórias do protagonista, a 1ª pessoa permite ao narrador voltar-se para a infância, ao mesmo tempo em que coteja seu passado com o momento presente almeja o futuro.

Deste modo, os procedimentos estéticos evidenciam uma liberdade subjetiva ao fluxo narrativo. Bem como, direciona ao irmão mais velho, o qual dialoga com as aflições do protagonista, por vezes de modo determinante, outras de maneira silenciosa e sem reação, uma proximidade com a proposta do devir de re-conhecimento da própria família. Considerando o tempo do instante presente, o tempo mítico da lembrança e o momento subjetivo que projeta o retorno futuro.

O percurso que passa André nos interessa pela densidade de suas revelações. Desde a infância na fazenda o protagonista cria laços fortes com os discursos que ouve do pai contrários aos gestos da mãe. No galho da direita, a família parecia estruturada e seguidora comprometida da tradição. *Era um desenvolvimento espontâneo do tronco(figura do pai), desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, pela carga e afeto*(NASSAR, 2005, p. 154-155).

Descrevendo ao longo da narrativa suas experiências com os membros da família, André denuncia ao irmão, bem como ao leitor o amor enlouquecido pela irmã Ana, sua fé religiosa, o contato com as lições do pai sobre a vida e o excessivo carinho da mãe, em contraposição ao do pai. Além disso, arrola às suas revelações uma revolta dos anos de incompreensão e impaciência que passou junto à família. Está na contenda de André um incontrolável desejo de desvelar as estruturas, de enfiar-se em meio às convenções familiares, a fim de descobrir no fundo do cesto de roupas íntimas o que de fato eram compostos aqueles seres todos á sua volta.

André não sofre uma transformação, tampouco uma mutação ao longo da narrativa, não obstante, está numa incessante busca de suas raízes verdadeiras, do barro que é feito, do sincero sentimento de cada um dentro da família. E nesse processo está, ao fim e ao cabo, buscando a si próprio.

¹⁰⁷ ANDRADE, 1997, p. 97

Diante dessa movimentação imposta pelo protagonista, observamos uma necessidade de buscar junto a ele os motivos e circunstâncias que o colocam numa posição de conflito e ruptura. A necessidade que impomos ao trabalho é de estarmos sempre diante do outro, o qual atualiza para André suas reverberações e promove no mesmo novas compreensões da vida em família. Esse ato de estar em diálogo, em contato com o outro significa o sair de si em busca do outro que reflete parte do meu eu.

Sabe-se que a alteridade se configura no plano do face a face com outrem, ou seja, é diante da abertura que me coloca o outro que me direciono a ele despojado, a princípio de ornamentos culturais, o que Lévinas chamou de o *rostro nu*. Entretanto, este rosto necessita de um chamamento ou visitaço para poder alm de se reconhecer, tambm acolher o outro. Nesse processo de encontro o rosto lhe impe um mandamento.

A mensagem no rosto abre caminho para o pensamento da responsabilidade *para com* o outro e no mais o pensamento ontolgico centrado no *eu penso*. Dado o destaque para a relao com o outro, ou alteridade, sendo mais importante no processo histrico de formao do homem contemporneo, Lvinas impinge como premissa primeira para sua filosofia considerar a relao entre eu e outrem como uma relao de responsabilidade, na qual a tica est atuando.

Sendo assim, verificamos primeiramente o encontro entre os irmos no quarto de penso. Face a face com Pedro, o protagonista descarrega/narra sua trajetria – trata-se tambm do itinerrio de formao que comea no resgate s imagens da infncia, na descrio das *tardes vadias na fazenda* e a insistente voz clamando seu nome. No tempo da claridade, da *luz domstica da infncia* (2005: 26), que mais tarde passa a perturbar colocando-o estranho e mudo.

A partir do primeiro embate com o irmo, Andr revela aquilo que Lvinas chamou de *rostro nu*, cuja compreenso fica sob a gide da filosofia contempornea que recupera a essncia do ser por meio de sua autorresponsabilizao. E ainda chama Pedro para o despojamento de seus princpios, de sua moral e tica, entendida aqui como os costumes, a tradio e a subservincia ao pai.

Para se ter uma conversa aberta sobre o que acontecia com Andr *desde sempre*, era preciso a criao de um espao diferenciado, afastado e livre do peso das palavras do pai. Um lugar como o quarto da penso. Denominaremos esse lugar de *loci neutro*.

No pensamento, Andr, direciona a inteno do irmo e espera ansioso por palavras de julgamento. *“no se constranja, meu irmo, encontre logo a voz solene que voc procura, uma*

voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”(NASSAR, 2005, p. 15)

Lévinas trata esse olhar para o rosto, para o outro como um olhar de conhecimento, de percepção. Ao se aplicar ao *loci neutro* o encontro da primeira possibilidade de abertura à *visitação*, identifica-se na dimensão de alteridade a *nudez do rosto que é indigência e já súplica na retidão que me visa. Mas esta súplica é uma exigência.*¹⁰⁸

A ruptura proposta por Lévinas é com a ontologia, rumo ao além-ser, verifica-se na relação do individual para o social. Posta a relação vem a *ideia de infinito*, esta noção de infinito faz frente à totalidade, produzindo um excedente na totalidade mesma. Quando há essa manifestação do excedente [*surplus*] concretiza-se a ideia do *rosto fala*, ou seja, a abertura por trás da abertura é já *visitação*, acolhimento que mais à frente entenderemos através das compreensões de Derrida como hospitalidade.

A significação que vem do outro, parte de um contexto e o despojamento deste é estéril de ideologia ou o que Lévinas chamou de *ornamento cultural*. Tanto assim que na nudez, o rosto permanece carente de conhecimento, que só pode ser apreendido por meio do acolhimento, ou melhor, da relação de acolhimento/alteridade. Uma vez encontrada, *o rosto entra no nosso mundo*, o que equivale a dizer que, permite-se uma abertura ao infinito dos desejos e exigências.

Portanto, no quarto de pensão, passamos a conhecer a primeira orientação ética dos discursos de ambos, pois através das falas e, mais exatamente, do chamamento à responsabilidade, estabelece-se a *relação mais autêntica*, o primeiro ato de saída do ser acontece no discurso.

Então, perdido em seus pensamentos, ainda calado e movimentando-se de maneira receptiva, André retoma sua infância na fazenda quando Pedro rompe o silêncio. “*Você não sabe o que nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos.*” (NASSAR, 2005, p.23)

Neste ponto aparece o comprometimento do personagem, cuja orientação adquire representação do pensamento livre, do rosto livre. *A presença do rosto significa assim uma*

¹⁰⁸ LÉVINAS, E. 1993, p. 60

*ordem irrecusável – um mandamento – que detém a disponibilidade da consciência.*¹⁰⁹ A mesma consciência que se abre para o questionamento da infância, do passado, as reuniões e reações dos familiares quando a notícia da busca por André é anunciada. Aos poucos essa abertura, que não se trata de tomada de consciência, fica mais clarificada no processo.

No movimento de André, tanto espacial como de suas interpelações, aparecem duas dimensões: a da digressão e da transgressão. A primeira, entenderemos como todos os desvios feitos pela narrativa, em privilégio, pelo narrador-protagonista. A outra, relaciona-se com *pas d'hospitalité*, ou seja, nada de hospitalidade e ao mesmo tempo passo da hospitalidade. Aceitamos o significado de Derrida – *passo a mais [pas de trop]*, ou “passo da” que sugere ainda um “além de”, ou a hospitalidade do não/do contrário.¹¹⁰

O constante recuo de André às celebrações familiares faz dele um excluído por *opção situacional*. A vivência quando menino da chegada da mãe ao quarto para acordá-lo de forma particularmente carinhosa, também provoca no personagem uma percepção ao tratamento diferencial, no qual a preferência afetiva de sua mãe, advoga em seu favor. É dessa forma que justifica ao irmão o início da desunião da família tomando a memória como intenção culposa. Diz-se da mãe e sua excessiva carga de afeto.

No contato com o amor dedicado da mãe durante toda infância, o protagonista descobre-se na adolescência apaixonado pela irmã Ana. Ao rememorar os fatos e narrá-los ao irmão depois do tempo passado, o protagonista organiza no ato de fala o que realmente o atormentava e o que somente ele carregava como lamento até então, e passa, desse modo, a compartilhar com Pedro essas vivências e percepções obscuras do passado. Trata-se do momento de abertura/ descoberta também a Pedro de uma face desequilibrada e imperfeita de toda família.

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

O pertencimento de Pedro aos costumes e à tradição é desordenado conforme André desvela em seus pontos de vistas e em seus tormentos desde a infância, os quais não são acompanhados por Pedro. No entanto, este não se deixa atormentar pelo descontrole de André,

¹⁰⁹ *Id. Ibid.*

¹¹⁰ DERRIDA, 2003, p. 67

encarando a purgação do irmão como uma enfermidade que com o amor da família e seu retorno ao seio da mesma - ela se resolveria.

Meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ríctus lhe trincava o tijolo requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura súbita e profundamente quieta (era meu pai) me ocorreu também que era num exercício de paciência que ele se recolhia (Nassar, 2005, p. 108-109).

Existe, nesse ínterim, entre a descoberta pela consciência da condição humana e a assunção da postura autoral de sua própria consciência, uma perspectiva que define o “eu posso”, cuja repercussão está aprisionada e cerceada pela relação com o pai, com os sermões e cumprimento das leis familiares.

A intencionalidade disposta à abertura leva André à fuga, antes, porém a recusa da paciência pregada pelo pai, principalmente com a fábula do faminto, causa-lhe uma revolta que, utilizando-se as palavras de Lévinas, chamaremos de *vontade particular do Indivíduo* ou *autonomia*; dela trata a busca da paz pelo saber cuja razão assegura a verdade. Qual verdade? Lévinas encaminha a questão para a humanização do indivíduo perseguindo a paz por meio da justiça e deixa em suspenso. *Estará ali (na justiça), no entanto, o momento original desta humanização?* (LÉVINAS, 2004, p.242)

Em *Lavoura* o veio poético está nutrido de uma antropofagia do épico dada pela inspiração órfica de *Invenção de Orfeu*. Sendo este um acento único na literatura brasileira e transformador de bases sociológicas e estéticas de nossa narrativa. Diria-se tratar de um momento literário em que a renovação semântica e imagística da poesia encontra-se presentificada no sujeito que enuncia, definindo seu ritmo lírico e misterioso de maneira individual, enquanto a linguagem poética concentra a reflexão inovadora.

Encontrar inovação na intenção do indivíduo é buscar na humanidade um exercício de alteridade, no sentido de que uma inquietude do indivíduo pode ser analisada mediante a predisposição do mesmo em relacionar-se para com o outro como alteridade de retidão. Palavras que para Lévinas estão relacionadas à *reciprocidade dos eus: guerra de todos contra todos*¹¹¹.

Um indivíduo é outro para o outro. Alteridade formal: um não é o outro, seja qual for o seu conteúdo. Cada um é outro para cada um. Cada um exclui todos os outros,

¹¹¹ LÉVINAS, 2004, p. 241

e existe à parte, e existe por sua parte. Negatividade puramente lógica e recíproca na comunidade do gênero.¹¹²

Saber-se indivíduo por ocasião do gênero humano parece uma tarefa fácil comparada à liberdade que extrapola esse “ser enquanto ser”, aloja-se mais no “além-ser”. No entanto, essa execução pede mais do sujeito, pois implica uma vontade que, apesar de particular, não é claramente discernível. Ora, para o sujeito colocar-se como indivíduo de vontade autônoma ao outro, independente da relação que se estabelece diante da Lei, do Estado e da sociedade política, terá o mesmo sujeito que considerar a individualidade do outro como *autonomia*, consciência e razão do outro, aceitando a possibilidade da assimetria, porém na espera da responsabilidade-para-com-outrem.

Ouvir a sua miséria que clama justiça não consiste em representar-se uma imagem, mas em colocar-se como responsável, ao mesmo tempo como mais e como menos do que o ser que se apresenta no rosto. Menos, porque o rosto me chama às minhas obrigações e me julga¹¹³.

Encontra-se nas relações estabelecidas entre André e o pai, o irmão, a mãe e os outros membros uma invocação do eu de outrem que se mantém separado na relação. Há em toda obra uma tensão de não-alteridade irresoluta, uma passagem do eu para o rosto do outro que, apesar de assimétrica, é também inapreensível por qualquer membro da família. André, o filho desgarrado, se mantém único no processo de acolhimento e responsabilidade. Personagem que hospeda a todos provocando a grande alteridade da obra.

2.5. O exercício da paciência: o outro lado ou o outro

A paciência é a mais heróica das virtudes, justamente por não ter nenhuma aparência heróica.

(Giacomo Leopardi)

Há em *Lavoura Arcaica* alguns temas centrais que permeiam toda a narrativa, tais como a união da família, os costumes de criação e tradição, o patriarcalismo, o incesto e acima de todos –

¹¹² *Idem*, p. 240

¹¹³ LÉVINAS, E. *Assimetria do interpessoal* (In: Totalidade e Infinito) – Lisboa: Edições 70, 1980, p.193

os *modos existenciais*.¹¹⁴ Nesse aspecto, as relações que se travam ao longo de toda obra estarão necessariamente passando pela avaliação de modos, ações, reações e pensamentos dos personagens diante das situações instauradas.

Mais que apenas relações, cada personagem desenvolve um papel de figuração conceitual na obra, não se trata apenas da discussão de um amor proibido entre irmãos, ou das relações entre membros da mesma família, mas sim de uma escalpelção dos pensamentos e atitudes de cada criação de Nassar. Percebemos, nesse sentido que cada personagem é responsável e determinante para a condução da obra. Chamaremos a uns mais que outros de *personagens conceituais*, segundo Deleuze e Guattari(1992):

Os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores, eles nada têm a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. Não se deve confundir personagem conceitual com tipos psicossociais. Ambos se põem em terceira pessoa, porém o primeiro enuncia e o segundo testemunha um fato¹¹⁵.

André como protagonista destaca em algumas passagens as descobertas que faz da sua consciência e enuncia o que pode exigir-se de si mesmo, tornando-se assim conceitual segundo Deleuze & Guattari (1992), Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares¹¹⁶.

Descobre sua potência enquanto reconhecimento de sua condição, visto que, o amor recusado pela irmã e o exacerbado da mãe, estariam em conjunção ao designar a orientação do seu pensamento.

Existe nesse íterim entre a descoberta pela consciência da condição humana e a assunção da postura autoral de sua própria consciência, uma perspectiva que define o “eu posso”, cuja repercussão está aprisionada e cerceada pela relação com o pai, com os sermões e cumprimento das leis familiares.

A intencionalidade disposta à abertura leva André à fuga, antes, porém a recusa da paciência pregada pelo pai, principalmente com a fábula do faminto, causa-lhe uma revolta que, utilizando-nos das palavras de Lévinas, chamaremos de *vontade particular do Indivíduo* ou *auto-*

¹¹⁴ Expressão que caracteriza os traços dos personagens no que se refere a uma determinação puramente pensante e pensada. “Nietzsche dizia que a filosofia inventa modos de existência ou possibilidades de vida. É por isso que bastam algumas anedotas vitais para fazer o retrato de uma filosofia(...)” In: Deleuze e Gattari, *O que é a Filosofia?* - Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 93 -96.

¹¹⁵ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** - Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 79

¹¹⁶ *Idem*, p.38

nomia; dela trata a busca da paz pelo saber cuja razão assegura a verdade. Qual verdade? Lévinas encaminha a questão para a humanização do indivíduo perseguindo a paz através da justiça e deixa em suspenso. *Estará ali (na justiça), no entanto, o momento original desta humanização?*(LÉVINAS, 2004, p. 242)

Sobre a nulidade do rosto, ou a não ornamentação, Lévinas valoriza a forma como responsável pela reflexão filosófica da linguagem. Distingue, por assim dizer, a universalidade da objetividade e pressupõe de fato a pluralidade. Esta se dá, claramente, pela relação dos interlocutores. A tarefa da linguagem antecede a significação que damos aos objetos, sem projeção de luz ou ornamentação – a chamada forma. Para ele, “*a tarefa consiste em encontrar uma relação com a nudez do rosto liberta de toda forma, mas que tem um sentido por si mesma*”(LÉVINAS, 1980, p. 61).

Contudo, um rosto nu é um rosto imbuído do *sem-resposta*, mas que pode estar gestando autonomia, e até representando retidão. Trata-se de um rosto sem forma, sem luz ou ornamento, no entanto traz consigo alguma coisa que o interpela e é nesse chamamento que estão postos o discurso e a ética.

A visitação ao rosto ocorre também entre os personagens de *Lavoura*. Primeiramente citemos a passagem que André está com o irmão e depois a passagem com a mãe ‘se despedindo’.

Mas acabei não dizendo nada, nem ele disse qualquer coisa, logo recolhendo o aceno vago do seu gesto, e quando vi que meu irmão quase esvaziava num só gole o copo cheio, me ocorreu ainda dizer enternecido ‘ah, meu irmão, começamos a nos entender, pois já vejo tua boca descongestionada, e nos teus olhos a doce ação do vinho fazendo correr o leite atual que te espirra agora das pupilas, o mesmo leite envenenado que irrigou um dia a tumescência em úberes cancerosos’ (NASSAR, 2005, p. 68).

Podemos observar nessa passagem a presença do acolhimento de André por Pedro a partir do silêncio deste, que por diversos momentos procura palavras e conselhos dentro de si para ajudar o *irmão acometido*, mas acaba percebendo depois do longo tempo de conversa que algumas revelações são de uma ordem inapreensível e, portanto, considera desnecessário sermões ou julgamentos. No entanto, sabemos no ‘Retorno’ que na verdade o irmão concebeu todo ‘desabafo’ de André como uma moléstia, um tormento. Ainda assim, encontramos uma retidão na sua postura e uma *ética fraternal* para com o estado de André.

Diante do dizer o apelo clama pelo rosto, pois o rosto é significação, ele está ligado ao discurso. “O rosto fala. Fala, porque é ele que torna possível e começa todo o discurso” (LÉVINAS, 1982, p.79). Acontece que antes do discurso há uma contemplação, na qual reside a epifania do outro, esta independe da significação recebida do mundo e ao mesmo tempo revela o primeiro momento ético. Portanto, é a ética advinda do rosto nu, antes de qualquer reação ontológica, a manifestação primeira do sujeito. “O rosto é o que não se pode matar ou, pelo menos, aquilo cujo *sentido* consiste em dizer: “tu não matarás”(p.79).

A nudez do rosto é um despojamento sem nenhum ornamento cultural – uma absolução [absolution] – um desprendimento de sua forma no seio da produção da forma (LÉVINAS, 1993, P. 59). Essa constatação leva o outro ao movimento de questionamento do absoluto e consequentemente ao acolhimento do absolutamente outro. A visitação é uma intimação para responder. O eu(*moi*) toma consciência diante da exigência do outro e expulsa-se do repouso. Entra em cena o jogo das responsabilidades.

Quando fui procurar por ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa(...)mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido, eu pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado, não faz sentido, eu pensei duas vezes, manchar seu avental, cortar o cordão esquartejando um sol sanguíneo de meio-dia(NASSAR, 2005,p. 64-65)

Não se trata mesmo de hospitalidade absoluta, mas de assunção da postura diante do outro. É na acolhida que a postura de André se torna responsável e o liberta em favor da insurgência da linguagem, ou seja, a insurgência do discurso, ao materializar o que pensou, é o que permite no seio da forma a atividade ética. Visto que, assim o Eu(*moi*) depara-se com sua orientação infinitamente responsável diante do outro.

O outro que provoca este movimento ético na consciência, que desordena a boa consciência do mesmo consigo próprio, comporta um excesso inadequado à intencionalidade. É isto o Desejo, e o desejo é a ideia do Infinito (LÉVINAS, 1993. p.62)

A relação de responsabilidade e ética na interlocução engloba grande parte da ideia de alteridade para Lévinas. No caso dos nossos personagens, essas noções, ou melhor, esses temas postos como premissa de análise, demanda nas reações dos mesmos um direcionamento para a

construção da autonomia e talvez, nesse caminho poderemos considerar a alusão aos personagens de caráter conceitual, citado acima pelo tratamento de Deleuze e Guattari de dada abordagem.

Na passagem em que André põe-se profeta de sua própria história, encontramos um questionamento da consciência que leva-o a tomar decisões, cujas consequências recairiam na efetivação de sua liberdade, como intenção: a fuga.

Acompanhemos a passagem:

[...]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, e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento profeta da minha própria história(Nassar, 2005, p.88)

Todavia, não podemos dizer que essa atitude do personagem – uma tomada de consciência ou vontade responsável, caracterize uma percepção conceitual. Mesmo que o personagem enquanto personagem esteja trajado de um poder, de uma atitude avessa àquelas que até então tomara, principalmente, perante o pai, não significa em absoluto que o mesmo que fala e empenha-se é agora um outro que adquire características diferenciais. Pois, há que se considerar “O Retorno” do personagem à fazenda na segunda parte da obra.

A volta o reconfigura ao espaço, porém é vencido no primeiro embate discursivo com o pai. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Segundo Deleuze & Guattari os personagens conceituais são constituídos por alguns traços característicos: como os páticos (*pathiques*), os relacionais, os dinâmicos, os jurídicos e os existenciais. Encontramos em André alguns traços do Já-Aí¹¹⁷ de que trata Deleuze ao trabalhar com os conceitos de territorialização e desterritorialização.

O limite está para Deleuze como uma força que ele prefere tratar em termos de “intervalos-temporais”, por assim dizer, ou como o momento prestes a passar a outro, a deixar de ser e ser-se em outro. Como no caso do último copo de bebida, interessa a Deleuze a avaliação do

¹¹⁷ DELEUZE & GUATTARI criaram o conceito do Já-Aí que expressa o *Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e num ainda-não-aí, um tarde-demaís e um cedo-demaís simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. (*In*:Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 4) – Rio de Janeiro: Editora 34, 1998, p. 48

alcoólico não desse, mas do *avant-dernière* ou *pénultième* [penúltimo]¹¹⁸ copo. “*La dernière c’est l’avant-dernière*”.

Nesse sentido, considera o pensamento um território no qual reterritorizações acontecem nas atitudes do personagem. Essas manifestações são avaliadas nos entre-conceitos e entre-atos – algo como uma fresta ou desfiladeiro muito estreito¹¹⁹, donde se dá o preenchimento entre o sujeito e objeto.

Os personagens conceituais têm este papel, manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorizações absolutas do pensamento (DELEUZE, 1992, p.92). Os movimentos de deslocar-se e alocar-se do pensamento são questionáveis pelo instante de passagem, pelo brevemente que marca a transição, como disse Lévinas (1993) “O instante faz parte do mundo: é um corte que não sangra”.¹²⁰ Contudo, há no rastro desse oco [creux] o vestígio do ausente. *O outro é um puro buraco no mundo. Ele procede do absolutamente ausente* (LÉVINAS, 1993, p. 72 grifo meu).

É próprio do espaço telúrico a territorialização dos limites que se encontra a personagem dentro da narrativa. Nas obras de Nassar observamos nas imagens de limites a ligação com a terra próspera de ordenação e comportamento regrado, impostos em *Lavoura* sempre pela palavra dura do pai re-projetadas pelo narrador. *Mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos de pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros [...]* (2005:50). A lavoura e a terra são temas nas duas obras e compartilham do mesmo sentimento de encerramento no trabalho com o campo, nesta relação a proximidade torna-se sagrada e impenetrável.

Também em *Um copo* vimos o chacareiro enfurecer-se com a quebra de seu espaço sacralizado “*vendo uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, vendo uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso*” (1992, p.31).

Assim destaca André Rodrigues (2006)

O termo *lavoura* é compreendido, já se vê, com um pluralismo que contempla tanto o sentido material de origem como os alcances que a palavra ganha em mais de uma dimensão simbólica. Sabemos que é justamente no intervalo entre esse anseio de

¹¹⁸ DELEUZE, G. *El abecedario de Gilles Deleuze*. B de Bebida 1/2: entrevista [1988-89]. Entrevistadora: Claire Parnet. França: Canal Arte. [No Brasil, o filme foi veiculado ao circuito restrito da TV Escola]. Entrevista disponível no site www.youtube.com Acesso em jul. 2009

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ LÉVINAS, 1993, p.72

corporeidade e os limites de sua realização ou de sua representação que se produzem, na vida como na arte, os humores básicos da melancolia, da ironia, da revolta. Está nesse intervalo muito do que a ideologia busca suprimir, com seus paradigmas de totalização bem comportada e dada como obtida, e muito das fal-ências que boa parte da prosa e da poesia modernas faz questão de lavrar, colhendo o fruto irônico das contradições e dos impasses.¹²¹

Instala-se aí o exercício *continuum* da paciência pregado pelo pai em quase todos os sermões que realiza à mesa. Dentre as esferas pragmáticas existentes na relação entre os personagens existe, sobretudo, uma eminência do discurso ao referir-se às ações do tempo e do homem no seu curso, principalmente, na intervenção seja ela acelerada ou despojada de seu proceder.

Há em várias passagens de *Lavoura* uma reflexão sobre os desígnios do tempo na vida dos homens. No caso abaixo pode-se verificar o questionamento, inclusive, do instante de deslocamento ou desterritorialização que *marca o salto*.

O tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide a por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? Que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? Que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? O limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória;(NASSAR, 2005, p. 97).

Discutir limites espaciais dentro da narrativa abre caminho para um olhar fora do texto, mas que ainda orbita a obra. É o caso de tratar da presença da cultura libanesa e da tradição da família de origem árabe compondo alguns traços na narrativa. O deslocamento territorial de André não acontece somente no plano da narrativa, mas também remete para um fora de seu estado de perturbação dentro da família, levando-o a buscar-se a si mesmo longe da própria narrativa narrada, interiorizando-se em si mesmo, em seus sentimentos.

Embora faça parte da análise conceituar as movimentações de André como a saída da fazenda, de Ana em direção ao irmão, do irmão mais velho que sai em busca do protagonista, e por fim, o retorno de ambos à fazenda. Ainda assim, existe uma presença cultural que marca fortemente as características de cada personagem.

O avô, ancestral da família, carregava consigo o peso da tradição. O pai impunha a todos, através dos sermões, o acúmulo do saber dos mais velhos junto à importância da união e trabalho.

¹²¹ RODRIGUES, 2006, p. 12.

Além disso, a experiência do trabalho em grupo na lavoura está atrelada a uma importante manifestação telúrica que produz na narrativa imagens que remetem ao enraizamento das origens, o princípio do trabalho humano feito em família. Todos cuidando da mesma terra, aprendendo o valor do trabalho em conjunto, ou mesmo a espera do tempo da colheita, o controle do incontrolável tempo da natureza e preservando assim as tradições da terra.

Contudo, nesse momento, focaremos na questão do embate com o outro, que impinge no eu alguma reação de reconhecimento, acolhimento ou repulsa. Mais adiante retomaremos os questionamentos de André sobre a tradição, o valor da terra e a recusa à aceitação do ciclo imposto pelo pai. *A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo* (NASSAR, 2005, p. 181).

Diante da veneração pelo tempo, respeitando suas etapas, seu processo e exercitando nesse caminho a paciência de saber-se vivendo sob o jugo dele, o pai de *Lavoura* empenha-se em passar para os filhos a ordem da disciplina, do trabalho e união. É nessa tríade que se sustenta as leis que regem a casa, sobre esses preceitos a tradição e a educação/criação dos filhos é cultivada.

Verifica-se na obra uma alteração da lógica temporal influenciando o protagonista na sua forma de ver, analisar e transformar seu percurso. André sofre as demonstrações de carinho exacerbadas de sua mãe e convive, concomitantemente, com o domínio da palavra patriarcal que pregava à mesa dos sermões a tríade já citada.

Esse menino que descreve suas passagens de vida através das memórias de infância e adolescência, encontra-se em constante busca seguindo naturalmente a ordem do tempo, contudo algumas reações suas se confrontam com a descoberta de uma consciência inquieta e questionadora. Uma discursividade carregada de enunciação e pautada no exercício da ética e não apenas da paciência. [...] *a impaciência também tem os seus direitos!* (NASSAR, 2005, p.88).

No trecho a seguir, o autor através do narrador dedica um capítulo apenas para homenagear a memória do avô e faz dessa passagem a mais concisa imagem da autoridade que esse exercia frente a toda empáfia hierárquica promovida pelo pai.

(Em memória do meu avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas

as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”¹²²).(NASSAR, 2005, p. 89).

Se considerarmos que nosso protagonista prima pelo exercício da ética e não da paciência, não estamos, por assim dizer, afirmando que não haja uma combinação dessas virtudes na formação subjetiva desse personagem. Contudo, almejamos verificar essa prática nas relações de alteridade que passa o protagonista, principalmente com o irmão, o pai e a mãe.

Como se sabe, as lembranças e impressões das vivências na fazenda, como fora dela anunciam a postura do personagem e nos monta seu perfil com o desvelamento narrativo de seus tormentos.¹²³ Portanto, é através da própria tessitura narrativa, pela ótica externa e interna do narrador, que o leitor é levado a descortinar as camadas cada vez mais longínquas e íntimas da história familiar de André.

Busca-se, todavia, fazer o nosso percurso analítico vislumbrando, por vezes, a postura dos outros personagens em relação ao protagonista. Não se trata de analisar a formação subjetiva de cada um, a qual não temos acesso. Pretende-se trazer à evidência certas características desses outros membros da família, a fim de alcançar uma contextualização mais integral das relações de alteridade presentes na obra.

Sendo assim, se recolhe do texto recorrências de *acolhimento ou recolhimento*¹²⁴ nas relações do protagonista com outros personagens. Para Lévinas, *o recolhimento refere-se a um acolhimento*(LÉVINAS, 1980, P. 138). O acolhimento diz respeito a esse reconhecimento do outro pelo eu, a abertura que está exposta a partir do momento que outrem é recolhido pelo eu na sua intimidade.

Ao acolher o outro além do rosto, o ser caracteriza no movimento uma construção de alteridade que permite a afirmação de um processo de reconhecimento. É necessário que o ser se habitue, se acostume com as impermanências do relacionar-se com outro, desse modo, preparar-se para responder à função original e fazer alguma coisa por outrem caracteriza o início do ato responsável.

¹²² “*Está escrito*”.

¹²³ Desvelamento (subst.) revela o verdadeiro sentido de uma palavra, interpretando a metáfora por trás dela. Origem: Wikcionário s. m., o dicionário de conteúdo livre. Disponível em: <http://pt.wiktionary.org/wiki/desvelamento>. Acesso 30 jul. 2009.

¹²⁴ Lévinas desenvolve no conceito uma ideia de intimidade de recolhimento. Para que a intimidade do recolhimento possa produzir-se na ecumenia do ser é preciso que a presença de Outrem não se revele apenas no rosto que desvenda a sua própria imagem plástica, mas que se revele, simultaneamente com essa presença, na sua retirada e na sua ausência. Esta simultaneidade não é uma construção abstrata da dialética, mas a própria essência da discrição. LÉVINAS, 1980, p. 138.

Quando o narrador-protagonista declara ao irmão todo seu sentimento pela irmã Ana, àquilo que estava encoberto, ocultado por muito tempo, vem à tona numa enxurrada avassaladora, causando em Pedro uma desconfiguração de postura, quase irreversível.

[...] e embora caído numa sanha de possessivo vi que meu irmão, assombrado pelo impacto de meu vento, cobria o rosto com as mãos, *era impossível adivinhar* que ríctus lhe trincava o tijolo requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, *estava claro* que ele tateava à procura de um bordão, *buscava com certeza* a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos[...] (NASSAR, 2005, p. 108-109 grifos meus).

Há nesse trecho algumas ocorrências que se analisadas textualmente estão em contravenção pela estrutura insegura da narrativa de André, no entanto, semanticamente, considerando o contexto de perturbação em que estavam os dois irmãos, percebemos que a confusão na compreensão da atitude de Pedro por André denuncia a relação entre ambos. O processo de reconhecimento da postura do protagonista liga-se ao conhecimento da influência que o pai exerce sobre o irmão.

Os termos grifados revelam que André, ao mesmo tempo em que, sentia no irmão a aflição da descoberta e o desespero pela situação existente, também sentia *dele* uma reação que lhe autoriza avaliar o estado de choque em que se encontrava. Percebemos claramente esse fato quando André muda no discurso a descrição do que vê acontecer. Ao usar as palavras “*estava claro*” e “*buscava com certeza*”, verificamos uma afirmação da visão que advém do outro sobre a constatação da preponderância da autoridade do pai.

Diante dessas ‘certezas’, por assim dizer, o protagonista revela em sua narrativa as impressões da reação do irmão, contudo vai além, se transporta ao lugar do irmão, deslocando o território de permissão de seu papel de narrador de memórias simplesmente. Novamente, trata-se de uma situação na qual o limite é considerado parâmetro conceitual para análise da narrativa.

O choque de fronteiras entre as atitudes e interpretações dos personagens permite-nos entrever o que vai além da relação, permite-nos planificar informações mais subjetivas dos personagens, no entanto, ainda que essas informações estejam revestidas do ponto de vista do narrador-protagonista, elas avançam a leitura se nos focarmos na *situação-limite* instaurada em determinados momentos.

Segundo o dicionário de filosofia *situação* atualmente é um conceito de *status*:¹²⁵

[...] estendido como *status vitae e status termini*. O primeiro designa ‘nossa situação’, situação designada pela forma de passagem, transição, posição entre dois mundos. O segundo se refere à situação final, que não é detentora de um movimento, mas ponto onde foi se concentrar todo movimento, isto é, todo movimento positivo ou de aproximação à fonte do ser.(LAZZARINI, 2001, p. 2710)

Essa definição feita por Renato Lazzarini (‘Status e Situazione’, *Giornale di Metafisica*, 3, n°3[1947]), é uma dentre tantas de outros filósofos que intencionam conceituar modernamente o termo recaindo, por certo, no existencialismo. Kiekegaard elaborou uma filosofia ‘situacionista’, na qual o homem aparece como o ser-em-situação. Karl Jaspers pensa a situação da existência como o de uma ‘realidade para um sujeito interessado nela enquanto existência’, no entanto nem todas as situações para Jaspers são iguais: há simples situações e situações-limite.

*Estas últimas são as que constituem a existência mesma. As situações-limite são possibilidades que afetam a existência em sua essência mesma. O estar-no-mundo de Heidegger também pode ser considerado como exemplo de uma situação.*¹²⁶

Para a filosofia existencialista estar no mundo é característica humana, logo, vital, existencial. Estar em situação é viver a partir de uma situação, que pode ser ao mesmo tempo única ou aleatória, dada pelo ambiente ou autenticamente forjada.¹²⁷

A existência consiste no *estar-em-si* da situação o chamado *Daisen*, cuja legitimidade se dá no seio da produção mesma da situação, ou seja, na realização do contato do ser consigo, com seu *ente a garantia de seu ser*, diria Heidegger, e com seu outro: o ser e sua exterioridade para Lévinas. Aí estaria posta a privilegiada relação existencial, dada através do meu outro para mim e na sequência inversa a mesma situação existencial ocorre – é feita alteridade.

O ser é exterioridade: o próprio exercício do seu ser consiste na exterioridade, e nenhum pensamento poderia obedecer melhor ao ser do que deixando-se dominar pela exterioridade. A exterioridade é verdadeira, não num aspecto lateral que a capta na sua oposição à interioridade, mas num frente a frente que já não é inteiramente visão, mas vai mais longe; o frente a frente estabelece-se a partir de um ponto, separado da exterioridade tão radicalmente que se aguenta por si próprio, é eu; de maneira que qualquer outra relação que não partisse desse ponto separado e, conseqüentemente, arbitrário(mas cuja arbitrariedade e separação se produzem de uma maneira positiva

¹²⁵ FERRATER-MORA, José. **Dicionário de filosofia. 4 (Q-Z)** – São Paulo: Edições Loyola, 2001, termo SITUAÇÃO, p. 2710

¹²⁶ *Idem, Ibidem.*

¹²⁷ NICOL, Eduardo, *Psicologia de las situaciones vitales*, 1963, p.125 apud FERRATER-MORA, 2001, p. 2710.

como eu), falharia o campo – necessariamente subjetivo – da verdade. A verdadeira essência do homem apresenta-se no seu rosto, em que ele é infinitamente diferente de uma violência semelhante à minha, oposta à minha e hostil e já em luta com a minha num mundo histórico em que participamos no mesmo sistema (LÉVINAS, 1980, p. 270-271).

Na situação em que se encontra Pedro frente às revelações feitas por André é dada àquele a oportunidade de reações diversas, no entanto, Pedro acaba por silenciar-se – é só o que se *ouve* na narrativa. E na sequência dessa passagem entre irmãos começa a segunda parte, ‘O Retorno’.

André ainda grita e clama pela validade egoísta de sua perspectiva dos fatos, ‘*e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros(...)*’¹²⁸ E o irmão já não atende mais, o que fica desse intervalo até a volta à fazenda é o silêncio espasmódico das lembranças com Ana. Não obstante, percebemos na descrição de André que Pedro assume uma postura mesmo não a revelando como fala, mas sim realizando-a enquanto narrativa vinda do protagonista ‘*era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral, a palavra chamando à calma(...)*’¹²⁹.

É então no retorno à fazenda que Pedro decidido e objetivado de sua missão adverte a família da enfermidade do irmão, através da descrição do narrador:

(...)a família atendia com certeza a uma recomendação de Pedro, cuja palavra persuasiva beirava a autoridade do pai, gozando de audiência; eu era um enfermo, necessitava de cuidados especiais, que me poupassem nas primeiras horas, sem contar que todos tinham o bom pretexto de preparar às pressas a minha festa(NASSAR, 2005, p. 153).

Verificamos no personagem a *postura de assunção* diante da responsabilidade de primogênito que sai em busca do *irmão fujão*, a fim de trazê-lo de volta e há que se cumprir o determinado. O *filho desgarrado* acaba voltando à casa nas palavras do pai, “*aquele que tinha se perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido*”(NASSAR, 2005, p.149).

Nessa mesma postura encontramos Ana, no instante em que decide *transpor a soleira* e definitivamente entregar-se ao irmão e realizar no ato de encontro com ele a paixão que os atormenta. Para Lévinas, tratar dessa postura é convocar o *eu* à responsabilidade por outrem. Esse

¹²⁸NASSAR, 2005, p.109

¹²⁹ *Idem, ibidem.*

eu, no caso, evidencia a postura e as reações de Ana diante do irmão, permitindo uma análise de sua assunção responsável pelo ato cometido.

Diz Lévinas(1982) em *Ética e Infinito*: O laço com outrem só se aperta como responsabilidade, quer esta seja, aliás, aceite ou rejeitada, se saiba ou não como assumi-la, possamos ou não fazer qualquer coisa de concreto por outrem. Tratar de outrem, no caso, é legitimar ao *eu* a inerente responsabilidade que lhe compete no ínterim dessa relação, ou seja, verificar uma permissão do espaço entre a fronteira do *eu* e do outro é já estipular sem delimitar o limite a que pertence certa incumbência do *eu*”.

E o limite pertence ao eu, é sobre ele que recai todo o ato responsável, é um problema dele para assumir-se como sujeito.

A relação intersubjetiva é uma relação não-simétrica. Neste sentido, sou responsável por outrem sem esperar a recíproca, ainda que isso me viesse a custar a vida. A recíproca é assunto dele. Precisamente na medida em que entre outrem e eu a relação não é recíproca é que eu sou sujeição a outrem; sou ‘sujeito’ essencialmente neste sentido. Sou eu que suporto tudo(LÉVINAS, 1980, p.90).

Nesse caminho surge, ademais da sujeição que impele responsabilidade, como espírito de culpa, também a assunção ao mesmo tempo em que gere a iniciativa da postura ética. É o que passa André, nosso protagonista, diante da irmã de mudez exata e silêncio inabalável - faz ele uma escolha pelo destino - faz ela uma recusa ao destino:

(...)Vendo seu perfil piedoso, os lábios num tenso formigamento, caí numa vertigem passageira, mas logo me encontrava dentro da capela que longe estava de ser a mesma dos tempos claros da nossa infância; eu tinha entrado numa câmara de bronze, apertada, onde se comprimiam, a postos, simulados nas muitas sombras, todos os meus demônios, que encenações as do destino usando o tempo (confundia-se com ele!), revestindo-o de cálculo e de indústria, não ia direto ao desfecho: antes de puxar a linha, acendia velas, punha Ana de joelhos, e, generoso e liberal lá na capela, deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo; também eu, ainda menino, deixava à ingênua pomba uma escolha igual: de um lado, uma areia desprovida de alimento, de outro, promessas de abundância debaixo da peneira; desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino (NASSAR, 2005, p. 116-117).

André decide assumir aquele ato consumado dos irmãos, almeja proporcionar a Ana a mesma glória que alcançara com o encontro e deita sobre seus argumentos a difícil tarefa de posicionar-se diante do ocorrido. Clamando pela escolha da irmã, André luta desesperadamente

pela reciprocidade da mesma, mas esta não lhe contesta minimamente aos apelos e sucumbe à assunção.

A culpabilidade que recai sobre Ana também se reflete em André, mas não como autoflagelação, e sim como situação-limite do desespero. Não há saída para os irmãos, a fuga de um está no ocultamento do rosto que assume uma culpa e a de outro está alhures. O alcance da face de outrem não é mais possível: o sujeito não escuta mais a solicitude do apelo.

Entre mim e o outro há uma *solitude* assimétrica, como também há uma solicitação de libertação, por assim dizer. No caso dos irmãos não se pode verificar uma assimetria construída, mas *a priori* o que dizer de uma assimetria intrínseca à relação de parentes? Uma questão difícil de tratar, principalmente pelo desenvolvimento do discurso de André, cujas percepções se tornam cada vez mais cúmplices dos sermões do pai facilitando a argumentação que pretende defender.

(...)foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família(NASSAR, 2005, p. 118).

A decisão está na mão de quem escolhe o que escolhe. E na sua perdição, na sua confusão nosso protagonista se depara com a difícil tarefa de aceitar que a escolha tem de ser feita somente por ele. Ana omite-se de qualquer gesto por menor que fosse. Há no seu exasperante silêncio uma aceitação em guardar a culpa maior que qualquer expressão. Assim como há uma recusa de sair do um e ir ao encontro do outro. No seu egoísmo dolorido e inatingível, toda solicitação de André é inútil. Ele está definitivamente abandonado.

Portanto, questionar a assimetria de ambos ou a *relação sem relação* que a alteridade estabelece na narrativa seria arriscar uma postura ética dos personagens, desse modo temos que conduzir a análise para o momento, o instante exato da saída do ser, quando se dá de fato tal manifestação por parte de cada membro da família em relação a André.

O que já denominamos postura, agora podemos ampliar para postura ética, a fim de apurar se a presença dessa atitude, conceito ou pensamento interpõe-se tanto na obra em questão como em *Um copo de cólera*. Definir os personagens como responsáveis por suas ações, tal como André observa em cada membro da família, caracteriza a narrativa como uma discussão das leis impostas e suas rupturas.

Uma quebra de fronteiras que também se apresenta como ponto de análise na narrativa de *Um copo*, na qual o chacareiro olha para si e para o seu próprio mundo como manifestação de

autoritarismo, ou seja, leis que lhe foram impostas e que, por isso, delimitam sua visão. Quando essa barreira também é dissolvida ocorre então uma outra forma de assunção, manifesta-se um descompasso ético que será discutido melhor mais adiante.

3. ÉTICA E LEI

3.1.O desenvolvimento ético nas relações entre os personagens

*Não existe casa ou interioridade sem porta e sem janelas.
(Derrida, Da hospitalidade, 2003).*

Nos dois textos está presente um movimento dinâmico centrado nas relações dialógicas. A partir dessa premissa,

Pode-se afirmar que as narrativas se sustentam o tempo todo pela proximidade das personagens em relação de conflito. A voz narrativa trabalha simultaneamente com a consciência criada pelas personagens.

Em jogo, está não apenas o sujeito que enuncia ao outro, como também a recepção configurada pela atividade responsiva ao *eu*. É, por assim dizer, do momento no qual a enunciação solidifica-se em um encadeamento de processos que vai da fala para a apreensão e de novo para a fala, agora ressignificada pelo outro.

Os sujeitos criados por Nassar são engendrados na linguagem e constituídos exclusivamente por esta. Devido à descentralização do *eu* como responsável das ações concebe-se o outro no diálogo como co-responsável da situação de desequilíbrio narrativo. Ao se considerar o sujeito como o indivíduo que não possui uma consciência individual, mas participante de um fato sócio-ideológico ou interacionista, observa-se seu desenvolvimento a partir das relações com o mundo que o interpela.

Desde Heidegger (1927) e a publicação de *Ser e Tempo* a discussão do ser ontológico a partir da fenomenologia de Husserl é estudada na filosofia contemporânea. Heidegger passa a considerar o sujeito em relação como sujeito-objeto, sinalizando assim para uma metafísica da subjetividade. Posteriormente abandono esse conceito para tratar do sujeito como o ser que olha para si e para o outro, conseqüentemente para o mundo.

Neste momento, as relações se dão a partir do ser para o outro. É a chamada ontologia, que deixa de lado o humanismo e retoma a fenomenologia como uma busca da consciência do sujeito através da linguagem.

Lévinas (1993) ao tratar de Heidegger afirma que para o filósofo a metafísica teria chegado ao fim, “*a essência do ser é manifestação, quer dizer, expansão em lugar, em mundo, em hospitalidade*”(Lévinas, 1993, p. 97). Heidegger contesta, assim como as ciências humanas, o mundo interior e responde a esse fim da metafísica com a paz que é a linguagem original.

O ser requer, então, um espaço de abertura do seu enclausuramento, ao conceber o aconchegar do outro como acolhimento, como experiência para a abertura que designa também a intencionalidade da consciência, o ser se coloca em posição vulnerável que já é ser *para o outro*.

Segundo Lévinas (1993), o homem que tende a superar-se faz parte de um pensamento contemporâneo pautado na responsabilidade com o outro. Nesse sentido,

é preciso pensar o homem a partir do si (soi) a se colocar, apesar de si, no lugar dos outros, substituindo a todos por sua própria não-intercambialidade. É preciso pensar o homem a partir da condição – ou incondição – de refém. Refém de todos os outros que, precisamente outros, não pertencem ao mesmo gênero ao qual pertença, pois eu sou responsável por ele, sem me repousar sobre a responsabilidade deles para comigo, o que lhes permitiria substituir-se a mim, pois até de sua responsabilidade eu sou, finalmente e desde o início, responsável.(LÉVINAS, 1993, p. 106)

Pensar o ser ontológico compreendido em sua capacidade de interiorização “antes do ser” não forma parte de um indivíduo que se quer para o outro, a partir do outro ou responsável por ele. Este ser subjetivo de Heidegger privilegia o homem que interiorizando sua capacidade não permite uma abertura para além do Eu(Moi), sendo este detentor de uma materialização implacável, ao mesmo tempo solitária, vulnerável, pois este está só.

O ser vulnerável se manifesta por meio do achegar-se no outro ou acolhimento, necessitando, desse modo, uma exposição da pele, isto é, abertura da ferida para o mundo ou para o outro. A abertura é já um desnudamento que emerge no ser sua decisão de trazer a tona uma subjetividade que se mostra aí, mas que não se deixa ver. Faz parte do projeto hermenêutico de Heidegger pensar o ser ontológico antes do ser, no sentido do ser aí – *daisen*.

Ora, o conhecimento da fenomenologia considerando as experiências como originárias delega ao ser a capacidade de ouvir a linguagem sem nela postar significação, linguagem emersa dos fenômenos. Para Heidegger aquilo que se mostra, que se revela é manifestação da transcendência do ser-aí que se relaciona com o mundo, logo com o ser-um-com-o-outro. Benedito Nunes(2004) resume o pensamento heideggeriano a respeito do ser-no-mundo:

Utilizando a expressão *Ser-no-mundo* (in der Welt sein), Heidegger quer significar que o Dasein não está para o mundo como uma coisa encaixada dentro de outra maior, mas sim que ao mundo se liga sob a forma de um engajamento pré-reflexivo, integrante da constituição mesma desse ente que somos. A par do nexos de familiaridade com o mundo, no sentido de que nele habitamos, tal expressão indica a totalidade na direção da qual nos transcendemos num contínuo ultrapassamento dos entes com os quais nos defrontamos. Ser-no-mundo constitui, portanto, o índice de transcendência do Dasein. O *aí* do ser-aí o *da* do Dasein – concretiza verbalmente esse índice (NUNES, 2004, p. 126-127).

Embora tenha sido Heidegger o filósofo primeiro a tratar do ser que está para o outro nas relações de manifestação, não foi possível aprofundar o ser-manifesto como o ser-para-o-outro o que equivale a dizer da apreensão mútua dos seres. Em Lévinas, essa possibilidade de apreensão irá centra-se, além da relação com o outro, também na responsabilidade ética entre os seres. “Ninguém pode permanecer em si:” dirá Lévinas, “a humanidade do homem, a subjetividade, é uma responsabilidade pelos outros, uma vulnerabilidade extrema. O retorno a si faz-se desvio interminável”(LÉVINAS, 1993, p. 105).

Para a ideia de ética ser pensada no convívio entre os seres, outra concepção emerge da própria relação de exterioridade, a ideia de infinito como proposta ou consumação da acolhida de outrem sendo já hospitalidade. A exterioridade não significa, de fato, que a multiplicidade não tenha relação.(LÉVINAS, 1980, p.275). Voltar-se para o outro configurará um movimento que abandona a ontologia do familiar e íntimo e tende para o estrangeiro, aquele que está fora.

O encontro fundamental entre o ser que fala e outrem deixa de lado a ontologia para considerar a manifestação no mundo como exterioridade, que é o próprio existir.

O ser para o outro atesta um ser-linguagem que se compromete com outrem a partir de sua *ec-sitência* na língua abrindo no ser a clareira para o ethos que, em verdade, não desvela a abertura do ser para o mundo, mas sim permite com a linguagem ocultá-lo ainda mais. A morada do ser, antes ontológico, e agora proposto numa dissolvência do ser autêntico é para Heidegger o lugar de abertura do *Dasein*, ou melhor, o desvelamento do ente, sendo lugar onde se dá a relação com o mundo.

Derrida(2004)¹³⁰ contrapõe Heidegger a Blanchot no que toca *o ser para a morte* heideggeriano, no que se entende de acolhimento pela exterioridade.

¹³⁰ DERRIDA.Jacques. **A Morada Maurice Blanchot** – Vendaval, 2004

E essa atestação de uma morte anterior, muito antes de *O Instante da Minha Morte*, Blanchot tinha-a dito, usando mesmo um tratamento por tu quase monológico, ou em solilóquio, dirigido a si próprio: “estás morto”(DERRIDA, 2004, p. 49-50)

Blanchot em *L'Écriture du desastre* descreve a própria morte como sendo a definição do desastre, portanto, a *experiência inexperienceada*¹³¹ da escrita-do-desastre como atestação de uma morte incerta sempre anterior, uma passado sem presente. O ser que na linguagem se apropria de sua própria morte como experiência não vivida, é por assim dizer, o ser que para a morte se anuncia para si mesmo e para um outro.

Aí se encontra a relação de alteridade do ser que olha no rosto de outrem e vê a diferença entre o saber que incide sobre o objeto e o saber que incide sobre o *em si*. Descreve-se esta relação como o rosto que se apresenta na palavra, como desejo. A palavra no discurso ou numa escritura terá o efeito destinado conforme os interlocutores manifestarem indignação ou compreensão, de acordo com a instância que se fala, a relação eu-tu entre André e o pai.

Discurso advindo muitas vezes da palavra que é sagrada, que é desejo dentro de um enclausuramento, neste meio familiar, as relações entre a família e o pai são dadas através de uma única palavra autoritária carregada de redenção e submissão por parte dos ouvintes. A palavra de *Lavoura* é discurso de partes diferentes, é atrito constante entre o rosto e a fonte.

A imagem do pai sempre à mesa dos sermões ensinando a palavra aos filhos, como forma de conduta, está para a descrição de *Fedro*, em Platão. Alude à imagem desse pai como superior que fala e todos se submetem, causa de desnivelamento discursivo. Segundo Lévinas, a palavra divina está acima do ser, logo não permite ética, tampouco interlocução.

O transbordamento da exterioridade inadequada à visão que ainda a mede constitui precisamente a dimensão da altura ou a divindade da exterioridade. A divindade *guarda as suas distâncias* (grifos meus).O discurso é discurso com Deus e não com os iguais, segundo a distinção estabelecida por Platão no *Fedro*. A metafísica é a essência da linguagem com Deus, conduz acima do ser (LÉVINAS, 1980, p. 276-277).

Portanto, a metafísica não supre a necessidade da crise que o sujeito contemporâneo enfrenta ao deparar-se com tantos discursos, dentre os quais ele incide questionando, interagindo e libertando-se diante do rosto que lhe impõe uma divindade, não mais justa ou única. Nem a metafísica, nem o humanismo que surge para considerar o homem como sujeito o manipula de

¹³¹ Idem; p. 46

modo que acabe por virar também objeto, ambos os conceitos aparecem na ótica de Lévinas, como eixo de sua filosofia.

Aqui as relações para o outro são assimétricas sim, porém regidas pelo primado da consciência ética.

À espera de um receber em troca de um dar, ser-para-o-outro como responsável, inteiramente por ele, ser-responsável-por-outrem é ainda espera de reciprocidade, mas não a efetivação simétrica dela, logo a solicitação ao rosto está em discordância já no ato da emissão, bem como desnivelada na recepção. André espera do pai um pouco de complacência com suas dores e angustias, e impõe ao mesmo compreensão de suas metáforas enunciadas sobre a condição de sujeito, o adolescente anseia algo que não vem. Algo que está acima do *eu-tu*, que está para além da relação.

Ser-lhe agradável não é o desejo da personagem, mas ao lhe apresentar uma assunção dos acontecidos André torna-se responsável pela dissidência familiar, contudo o pai não poderá o ver assim. O discurso do pai está em outro nível de alteridade, está para além. A intencionalidade das personagens emerge em sintonias às avessas, enquanto André expõe-lhe abertamente o conflito, a fim de discuti-lo, seu pai procura o caminho da referência na tradição para encobrir o diálogo. É, por assim dizer, um encontro unilateral:

- E o que é que não te davam aqui dentro?
- Queria o meu lugar na mesa da família.
- Foi então pó isso eu você nos abandonou: porque não te dávamos um lugar na mesa da família?
- Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras (RADUAN, 2005, p. 158-159).

O filho, que tenta se explicar em sua prodigalidade, incorre na relação com o pai como o acesso interrompido de uma alteridade que não se encontra preparada para a recepção do absolutamente outro. Há, no caminho, o que Lévinas(1980) denominou *ruptura da totalidade*, a responsabilidade pelo outro está de acordo com a individualização do eu, ao mesmo tempo que considera a alternância da relação, pois o eu não permanece o mesmo, mas um existir que acontece – *il y a*.

Mesmo na ausência completa de alteridade, ao virar o rosto ou apagar o discurso do outro, existe aí um ocupar-se de si mesmo e outro, portanto não é preenchida a distância entre eles, há nesse caminho, ou espaço um acontecimento.

O ser que pensa é em si já um outro, mas torna-se absolutamente outro nessa relação que demanda um esforço de ida e regresso, *é impossível colocar-se fora da correlação do Mesmo e do outro para registrar a correspondência ou a não-correspondência* (LÉVINAS, 1980, p. 24). Seria necessário, antes, que o ser estando em relação estivesse também prevendo a superação da mesma, no entanto essa identificação só poderia acontecer se o sentimento de posse da minha casa, onde eu *posso* não estivesse com-preendido dentro da relação do Mesmo diferenciando-se do outro, produzindo-se como egoísmo.

A casa é a morada, o lugar onde o acontecimento se dá desde o ponto de partida das relações até o extremismo da ipseidade do ser, daquele que não se quer mover. Sendo a proposta de alteridade e irreversibilidade feita por André ao retirar-se, distanciar-se da casa e dos discursos que o com-preendiam, uma proposição antecipadamente ética, pois não se configura como rebeldia e incompreensão, vai para além da relação interior. André pretende-se constituir no caminho de ida, de retorno, no exercício da alteridade em conflito. Renunciar ao seu exílio e ir para o outro já é ir para além.

O pai, no momento do diálogo de retorno, renega uma participação responsável sobre o que acontece com todos na família, inclusive com ele em sua postura sempre austera e dualista. – *Nesta mesa não há lugar para provocações (...) Não vem desta fonte a nossa água, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir* (NASSAR, 2005, p. 166-167). Há, claramente marcado, um choque entre o interno e o externo considerando o estereótipo patriarcal, no qual o amor doméstico se impõe como única forma de proteger o clã das adversidades do mundo. André, ao voltar para casa, encontra na família sua única possibilidade de acolhimento, ainda que seus conflitos não se encerrem no retorno a casa.

a própria palavra “família”, derivava de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à idéia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*. (HOLANDA, 1995, p.81)

No sistema patriarcal, presente em *Lavoura*, o pai mantém uma posição irredutível, quase alheio aos sofrimentos daquele que vem de fora modificado, e este, por sua vez, com vivências de

estrangeiro que traz de fora, além do olhar, também a proposição *de olhar para, se* reconfigura ao interior da família de novo com o intuito de receber amor, acolhimento, hospedagem.

É o que faz o filho pródigo na busca por conforto.

E meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio;(NASSAR, 2005, p.169).

A violação das leis da hospitalidade do *em-casa* feita por André atinge sua família de modo que ao retornar tudo o que passou deveria ser esquecido, apagado, inclusive os motivos que o levaram para fora dos limites da família (da fazenda). A hospitalidade desejada por André confronta-se com o desejo de seu hospedeiro, desde que sua *chez-moi* não seja violada, mantendo-se a soberania de suas leis, o acolhimento será possível, caso contrário torna-se quase inconcebível a recepção amigável do hóspede. Consoante Derrida (2003):

Começo por considerar estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem quer que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se um sujeito hostil de quem me arrisco a ser refém (DERRIDA, 2003, P. 49).

Aquele que vem de fora com suas próprias conclusões sobre as leis, com sua capacidade, ou melhor, necessidade de oferecimento à casa que lhe recebe, corre um risco. Então, para o filho que retorna, encontrar-se de novo em casa é recompor-se ao mesmo cenário acolhedor que lá fora o mundo não permite ofereceu, em se tratando de um personagem criado dentro do círculo patriarcal.

O contato com a lei da casa encontra-se em busca de abertura, não proposta, porém cavada pelo hóspede. Era preciso dar a André espaço para que não se sentisse estrangeiro dentro da própria casa, algo que não acontece.

As leis daquela casa estavam condicionadas à lei maior da casa, nas ordens do pai, portanto dependente de um direito que nega, em sua fundação, a violação das leis da hospitalidade. A respeito do hospedeiro kantiano, Derrida comenta: *Do ponto de vista do direito, o hóspede, mesmo quando bem-recebido, é antes de tudo um estrangeiro, ele deve continuar estrangeiro* (DERRIDA, 2003, p.63).

Como a interioridade ou ipseidade do *chez-moi* pode partilhar de uma abertura democrática para o estrangeiro, aquele que se constitui do externo, haja vista as condições legais de tal morada que se chega, ou seja, como encontrar-se no direito de uma casa que o hospeda quando está casa compõe de leis invioláveis por essência?

O interior de André constitui-se também das leis do pai, porém não está condicionado a apenas obedecê-las. Dotado de uma capacidade de abertura à sua tradição, o adolescente parte de casa questionando a quietude daquelas leis, daquele sistema baseado na ancestralidade da palavra, sua insurgência e êxodo não necessariamente é da ordem da oposição ou errância na condição da verdade, contudo uma outra forma de verdade que ao errar não se apegua à errância também.

Aí está o ponto da família. A partir da configuração que se dá com cada membro, André toma contato com a hospitalidade e inospitalidade do pai. O hóspede e o hospedeiro estão em trânsito, de passagem, ou seja alternam-se as posições de olhar o outro, estar de frente ao rosto do outro e ver já não o próprio rosto, mas outro que recebe um olhar modificado.

Segundo Derrida (2003), na lei incondicional ou absoluta da hospitalidade já está contida a antinomia da lei, sua assimetria numa composição de lei sem lei, presença da lei com o fora-da-lei. Diz-se que:

Essa lei incondicional da hospitalidade, se se pode pensar nisso, seria então uma lei sem imperativo, sem ordem e sem dever. Uma lei sem lei, em suma. Um apelo que manda sem comandar. Porque, se eu pratico a hospitalidade por dever [e não apenas em conformidade com o dever], essa hospitalidade de quitação não é mais uma hospitalidade absoluta, ela não é mais graciosamente oferecida para além da dívida e da economia, oferecida ao outro, uma hospitalidade inventada pela singularidade do que chega, do visitante inopinado (DERRIDA, 2003, P. 74-75).

A lei da casa é a lei da palavra do pai, aquele que sai dos limites da lei, ou melhor, que não se contém no território em que impera somente esta lei. Está absolutamente fora-das-leis, já considerado estranho a elas. André lida com a contradição das leis a todo o momento, quando ao interpretar o excessivo afeto da mãe e a rigidez no trato do pai. *Mas era ele (o pai) também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia* (NASSAR, 2005, p.41-42).

Dos discursos surgem as *aporias* de que se ocupa Derrida, neles dá-se o desencontro das personagens, bem como a necessidade de se encontrarem em algum ponto que restabeleça a união e estabilidade, algo inalcançável em essência, porém cultivado na aparência, considerando o

retorno do filho. Do momento de encontro de Pedro com André e depois do filho com a família em “O Retorno”, todos impingem uma única lei para as relações, a volta aos costumes, às tradições, ao que era antes da fuga, sem considerar para tanto, as ocorrências da paixão dos irmãos e a desigualdade de discursos proferidos pelos membros daquela casa.

Não há, portanto, necessidade de tornarem-se responsáveis, os familiares, pelas desventuras do filho que *se desgarrou*. Não há dentro da lei da palavra e da tradição familiar uma abertura ou brecha para a discussão das aflições do outro. O que ocorre na ética dessa família é a clausura do ser em si, desconforme com o movimento de alteridade, *ida ao outro*, isto é, um descompasso discursivo com a proposição ética aqui analisada de Lévinas(1980), consoante:

O discurso, pelo simples fato de manter a distância entre mim e outrem, a separação radical que impede a reconstituição da totalidade e que é pretendida na transcendência, não pode renunciar ao egoísmo da sua existência; mas o próprio fato de se encontrar num discurso consiste em reconhecer a outrem um direito sobre o egoísmo e assim em justificar-se. A apologia em que o eu ao mesmo tempo se afirma e se inclina perante o transcendente é a essência do discurso (LÉVINAS, 1980, p. 27).

Nas obras de Nassar, observa-se um desacordo discursivo que se mantém em planos desnivelados, ausentes de transcendência, tal como entende Lévinas, ausentes de uma responsabilidade ética que prevê inclinação de ambos os lados da relação. Tanto em *Lavoura Arcaica* quanto em *Um copo de cólera* a realização discursiva é precária com relação ao que Lévinas chamou de *ser antes do ente* cuja cobertura destina fatalmente o ser ao egoísmo ontológico, sem pensar na obrigação com outrem. Dessa obrigação é que vem a ideia de infinito, transcendência e ética.

Lévinas (1980) aponta para a transcendência como a ética da relação com outrem no encontro com o rosto. Para o filósofo *o rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma expressão* (LÉVINAS, 1980, p. 38). Estaria, assim, sustentada uma verdadeira relação entre eu e outrem na qual a recepção configurará espaço para a expressão, para o discurso do absolutamente outrem.

Em *Um copo de cólera*, o narrador-protagonista em discurso, expõe à sua interlocutora um desejo de expressão que se inclina somente até o “eu penso”¹³² cartesiano, que exprime na

¹³² LÉVINAS, Emmanuel. **A transcendência como ideia de infinito** (In: Totalidade e Infinito) – Lisboa – Portugal: Edições 70, 1980, p. 35-36. A ideia do Mesmo com o Outro, sem que a transcendência da relação corte os laços que uma relação implica, mas sem que esses laços unam num Todo o Mesmo e o Outro, está de fato fixada na situação descrita por Descartes em que o “eu penso” mantém com o Infinito, que ele não pode de modo nenhum conter e de que está separado, uma relação chamada “ideia do infinito”.

ontologia a função de um ponto de vista, incorrendo assim num desacordo com a crítica a tais noções fundamentadores de ser/linguagem (a exemplo de transcendência e dialética), ainda que Lévinas e Bakhtin as utilizem, sem respeitar ou recepcionar a verdade ou expressão de outrem como ela se apresenta. Abordar outrem no discurso, dirá Lévinas, *é acolher a sua expressão onde ele ultrapassa em cada instante a ideia que dele tiraria um pensamento. É, pois, receber de Outrem para além da capacidade do eu; o que significa exatamente: ter a ideia do infinito*¹³³.

A proposta ética seria, então, ultrapassar essa ideia de infinito em busca da característica própria do infinito para se pensar o outro, absolutamente diferente do eu a ponto de responsabilizar-se por ele, pensá-lo não como objeto, na relação homem-objeto heideggeriana, mas homem para outro homem, deste humanismo instaura-se o face-a-face que cria estranhamento e abertura ao *Pensar o infinito, o transcendente, o estrangeiro, não é pois pensar um objeto. Mas pensar o que não tem os traços do objeto é na realidade fazer mais ou melhor do que pensar* (LÉVINAS, 1980, p. 36).

Ao trazer a tona sua agressão verbal, o chacareiro de Nassar abre espaço em seu discurso para o retorno, porém limita-se ao seu próprio discurso defendendo-o por meio da injustiça do mundo, desse modo, não promove ensinamento. *O discurso acolhido é um ensinamento. O ensinamento não se reduz, porém, à maiêutica. Vem do exterior e traz-me mais do que eu contendo*¹³⁴.

Consoante à obra:

Lá à sua maneira, eu tinha de dar um fecho nessa farsa toda, já tinha ido muito longe c'ó preâmbulo, bolinando demais a isca da pilantra, sentindo que faltava pouco pr'ela me rasgar a boca na sua físga “não dá pé mesmo, ô burocrata, mas não resisto a este registro, é importante: foi a duras penas que aprendi a transformar em graça o ferrete que carrego, sinto as mãos agora poderosamente livres para agir[...]”(NASSAR, 1992, p. 55-56)

Entre o contido¹³⁵ e o contingente¹³⁶ não extrapola na narrativa remendos de conteúdo explícito, ao contrário, a economia de ensinamento, ou acolhida discursiva, é algo que não ultrapassa certos limites. Propositadamente o jogo que se estabelece entre o casal configura-se como instância impenetrável no que tange a convivência com o outro ou a recepção ao outro.

¹³³ *Idem;Ibidem*

¹³⁴ *Idem*, p. 38.

¹³⁵ Aquele que está encerrado no interior de alguma coisa; que se reprime, que não se expande; refreado, comedido, reprimido.

¹³⁶ que pode ocorrer ou não ocorrer; incerto; que ocorre por acaso ou por acidente; acidental; casual, fortuito, aleatório

Mesmo sendo estrangeiro de si mesmo, o chacareiro não se permite transpor algumas barreiras, não se permite liquidar¹³⁷ sua cerca discursiva, tornando-a maleável e acolhedora. Está posto do lado egoísta que protagoniza a cena, cabendo à mulher apenas o papel de antagonista, nada além.

Mas nem me passava então pela cabeça espicaçar os conflitos da pilantra, não ia confundir um arame de alfinete co`a iminente contundência do meu porrete, seriam outros os motivos que me punham em pé de guerra, estava longe de me interessar pelos traços corriqueiros de um caráter trivial, e nem eu ia, movendo-lhe o anzol, propiciar suas costumeiras peripécias de raciocínio, não que me metessem medo as unhas que ela punha nas palavras, eu também, além das caras amenas (aqui e ali quem sabe marota), sabia dar ao verbo o reverso das carrancas e das garras[...] (NASSAR, 1992, p. 41).

Aqui a presença do rosto, especificidade relacional para exercício da ética, está encerrada nos limites da palavra de cada um. Não há, portanto, sentimento de pertença ou hospitalidade de outrem. Observa-se o dualismo amarrado entre polos que apenas discutem seus egoísmos, suas heceidades.

Já em *Lavoura Arcaica*, na mesa dos sermões, sentado diante do pai, André tenta com seu discurso renovar a palavra dura da casa, contornar o incontornável, retificar aquilo que escapou ao lapso das consciências. Almeja encontrar no *creux*, espaço para a discussão de seus problemas, sabendo, antecipadamente, que ali não seria possível. A fala do próprio personagem legitima a intransponibilidade:

- a única coisa que sei é que todo meio é hostil, desde que negue direito à vida [...]
- Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?
- Em parte alguma, menos ainda na família; apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limites; foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos (NASSAR, 2005, p. 165-166)

A hospitalidade esperada ao estrangeiro do outro, aquele que por essência já é diferente do eu enunciator, não se realiza nas relações entre as personagens, devido a uma contradição discursiva, sendo ela a própria arena dos conflitos.

Para Lévinas, o dia-logo é antes de tudo uma separação que vai do eu para outrem como uma extensão propensa à assimetria mesmo, à qual recai sempre o exercício da linguagem pautada numa necessidade alhures de compre-ensão, circunscrever outrem no meu diálogo será tarefa para ambos os participantes e não apenas responsabilidade de um.

¹³⁷ Referência a Baumam

André recua por não conseguir ultrapassar os limites da palavra do pai. A mulher foge, escapa à violência discursiva do chacareiro hermético. Contudo, enfim, há ainda o retorno ao acesso, à expectativa de *ek-sistência* de outrem na alteridade a não-alteridade em ambas as obras, o que talvez pudesse se configurar como proposição ética por parte de alguns personagens, diante da responsabilidade de hospedar outrem que não com-preende um *eu* que enuncia.

3.2. Dialogia literária – Blanchot recebe Lévinas

A poética de Nassar transforma-se ao longo das narrativas em uma singularidade presente fora e dentro do espaço da própria narrativa. Pensar a obra de Nassar é também desdobrar as camadas do espaço literário que a compõe, dentro de uma esfera que se quer subjetiva e tomada de caloroso arremesso de palavras ao outro, tem-se neste mesmo circuito criativo uma preparação estética colhida nos princípios literários. Não por acaso a proximidade épica, contudo, ou sobretudo, lírica da composição de *Lavoura Arcaica*, instaura na mesma sua autonomia na palavra.

Considerada obra de maior esforço da linguagem de Nassar, *Lavoura* distancia-se de seu autor a fim de ganhar o que Blanchot (1975) definiu como a “segunda noite” ou o espaço para o ser que dentro da obra torna-se objeto de si mesmo. Nos deparamos com um protagonista que busca alteridade em sua trajetória, porém encontra apenas nulidade em sua exterioridade. O inessencial de André está fora de sua interioridade, exilado na própria família que não acolhendo suas necessidades permite ao mesmo caminhar ao revés do esforço de voltar para casa, isto é, em oposição ao acolhimento familiar. A alteridade é, por assim dizer, somente exercida pelo narrador-personagem, o tempo todo André dirige-se aos membros de sua família, mas não recebe cumplicidade, o que culmina no seu exílio absoluto dentro e fora da própria casa. É um estrangeiro em sua terra natal.

Diante do sentimento de recusa o protagonista não se identifica mais com seus pares ou com seu território, afirmando-se paradoxalmente nele. É o caso, também, do chacareiro de *Um copo de cólera*. Aqui, observa-se que a escrita dialogada predomina o espaço narrativo atribuindo na obra, acima de tudo, uma liberdade individual enunciativa.

Dentro e fora são espaços que contém em seus âmbitos elementos de um pensamento que escolhe seus pares para por em crise a noção contemporânea de dialogia. Aquilo que faz parte do espaço de dentro demonstra seu vazio essencial ao decompor através da linguagem uma solidão característica do ser, por assim dizer, o interior está para o ser que cala como a morte sendo uma oportunidade da manifestação da individualidade última do ser. Este mesmo permanecendo em seu silêncio exerce atração ao outro que não lhe alcança, há uma necessidade de abertura do ser, de identidade com o absoluto exílio do ser. Desejar identidade pode significar querer unir-se ao outro, estar próximo dele. Encontrar-se em sua plenitude um nome, um prenome, um rosto.

O rosto, primeiro acesso ao diálogo, à abertura dialógica irá propor na manifestação dos seres, vontade de reconhecimento, portanto alteridade, interiorização compartilhada. Para o chacareiro de *Um copo* essa vontade compartilhada se potencializa na sua explosão em direção à mulher. Irrompe literalmente do silêncio uma manifestação que configura a abertura dialógica.

Queria era o silêncio, pois estava gostando de demorar os olhos nas amoreiras de folhas novas[...] mas meu olhos de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca-viva (NASSAR, 1992, p. 30).

Espaço para a mulher, olhando de fora a cena e já ansiosa por esse momento de contato verbal, pronunciar-se com uma indagação mais que pertinente para o momento de silêncio e tensão suspensa. “*O que foi? Mas o que foi?*”. Sem resposta, depois de acompanhar o desenrolar do ato intempestivo, e dotada de um senso irônico para com a situação, complementa: “*Não é pra tanto, mocinho que usa a razão*” (NASSAR, 1992, p. 33).

Neste momento, encontram-se os dois espaços propostos pela narrativa. O espaço do dentro contempla o dizer ou escrever incontável como ato de escritura, acontecimento do autor, ou melhor, acontecimento da obra escrita. Os personagens de Raduan Nassar empenham-se no ato de dizer, de fazer de sua narrativa um acontecimento duplo, no qual o exercício da alteridade e da dialogia caminham juntos, como acontecimentos necessários para a existência do personagem, e não só dele como de sua narrativa.

Na épica o percurso do herói centrava-se nas atitudes, nos atos como acontecimentos narrativos, com o desdobramento do gênero para o romance, verificamos que a lírica ganha um espaço no percurso que privilegia a linguagem como realização de cada ato, como espaço ou

morada para o acontecimento das paixões. Acontecimentos pertencentes ao espaço de dentro, isto é, da manifestação da linguagem.

A linguagem, diz Heidegger, é antes a casa do ser; ao morar nela o homem existe [Ek- sistiert], à medida que compartilha a verdade do ser, guardando-a. O que importa, portanto, na definição da humanidade do ser humano enquanto existência [Ek- sistenz], é que o essencial não é o ser humano, mas o ser como a dimensão do extático da existência (SLOTERDIJK, 2000, p. 26)

Trata-se de pensar o ser a partir de sua ontologia na história da humanidade, Heidegger pensa o humanismo a partir de uma onto-antropologia, estabelecendo entre o homem e a palavra do outro um valor de amizade. Nesse sentido, *transfere do campo pedagógico para o campo da consciência ontológica.*¹³⁸

O valor da consciência ontológica emprega no próprio ser uma demanda espacial concernente ao subjetivismo, logo o que traz à consciência o ser advém de sua morada interna. Neste espaço, estar aberto para o outro impõe-se numa distância equiparada ao espaço entre a obra e seu autor, por assim dizer, aquilo que está externo a ele impõe-se como material discursivo ou artístico que não lhe pertence mais. A pertença do espaço literário, na verdade, fica fora dele, assim como o pertencimento da personagem com sua própria linguagem.

Verificamos em *Lavoura*, bem como em *Um copo* como uma personagem pode apresentar na narrativa uma busca espacial-essencial para suas manifestações e como o jogo entre o dentro e fora ou dizível e visível de Foucault pode habilitar este mesmo personagem para uma percepção de ser-linguagem.

O humanismo posto em cheque na obra retoma Blanchot quando se refere ao espaço de *fora* construído pela literatura e pelo interior da linguagem. Ao trazer a noite, o horror das trevas como o espaço situacional para o acontecimento, o *il y a* (há) exposto por Lévinas em *L'existence at l'existant* (1947), Blanchot analisa o fora literário como a o espaço em que o sujeito está fora da linguagem, isto é, quando o projeto da narrativa está além, longe de si mesma.

Não se trata de colocar o humanismo no centro, pois já contrariada por Heidegger, a noção de humanismo passa a considerar o homem/morada numa mudança de atitude que o dirige para uma ascese reflexiva, o que faz do humanismo uma saída para a clareira diferenciada do

¹³⁸ Idem; p. 27

pensamento puramente ontológico. Assim, afirma Sloterdijk, em “Regras para o parque humano”¹³⁹:

Nessa medida, a clareira é um acontecimento nas fronteiras entre as histórias da natureza e da cultura, e o chegar-ao-mundo humano assume desde cedo os traços de um chegar-à-linguagem (SLOTERDIJK, 2000, p. 35)

Para os protagonistas das obras o ato de questionar a própria linguagem e transgredir alguns limites coloca-os fora de suas próprias histórias, para além da obra, ou das leis impostas à ela. Trata-se do que chamou Derrida de o fora-da-lei.

Para Derrida o sujeito que não se enquadra nas leis ou não faz parte daqueles territórios em que tais leis vigoram, não participa da conjuntura de hospitalidade perante os outros. No campo em que um não está circunscrito significa que vai fora ou, configura-se estrangeiro.

André e o chacareiro atormentados por seus próprio conflitos internos não suportam o rumo linear da narrativa de suas vidas, tendem a desestabilizar os percursos e desequilibrar o eixo que compõe suas histórias juntamente com as de seus interlocutores.

Ambos centram-se fora ou para além da obras, devido ao fato de elas serem iluminadas por pontos de vistas distintos, o que demanda certa autonomia espacial. Assim trata Lévinas(1980;270) *o ser é exterioridade*. Na sua condição de errância e alternância, busca na alteridade o nomadismo da própria relação que se manifesta na morada, na linguagem (*demeure*), logo o ser faz de sua linguagem um espaço que se abre para a recepção do fora, do exílio, do hóspede que traz consigo uma experiência que o eu ainda não pode experimentar e na qual irá, mediante o exercício dialógico, des- cobrir o rosto e a resposta para o apelo a mim.

O hóspede, o vigia não incorre numa afirmação ou negação. Seu rosto e sua casa(*demeure*) é para o outro. A face que não se vê é do outro, assim o ser não cessa, não deixa de ser a partir do momento que está aí como acontecimento constante. Em trânsito, a literatura abre o espaço para o desajuste no mundo quando *o ser e o não ser* ocorrem ao mesmo tempo, num espaço não englobante que se realiza na iminência da imanência.

Lévinas em sua obra *Sur Maurice Blanchot*¹⁴⁰ se ocupa do ser como domínio do impossível, espécie de solidão essencial na qual o ser no seu exílio absoluto passa a habitar um

¹³⁹ SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano : uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**; tradução de José Oscar de Almeida Marques – São Paulo: Estação Liberdade, 2000

¹⁴⁰ LÉVINAS, E. *Sur Maurice Blanchot* – Fata Morgana, 2004

fora, uma porosidade. Este ser do exílio, no limite tendendo ao fora, a um esvaziamento da exterioridade cria habitação somente através da linguagem.

A exterioridade, então, inicia-se com uma adesão do fora, como uma concretude que não cria dicotomias, mas divergências, forças, multiplicidade e variações. O que ocorre com as personagens das obras é que tudo converge num corpo que nunca é igual, num outro que modifica a todo instante um novo eu, deste modo, a intensidade dialógica eleva o rosto ao plano imanente.

Segundo Deleuze & Guattari (1992), *o plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes.*¹⁴¹ A dialogia estabelece uma constante presença variante na abertura para a exterioridade, no plano dialógico o infinito se afirma no aqui e agora afetado pelo futuro, cujo escape está apenas no devir sem objetivo de fazer durar as palavras e as coisas.

O discurso do pai já não supre mais o filho, que sem voz e convalescente está aberto ao devir, vai em busca da noite delirante, da razão obscura na qual verdade e não verdade se acentuam numa mesma palavra que se quer ora limítrofe, ora habitável. As divergências que convivem nas ações das personagens estão postas como condição do não-absoluto. Centradas naquilo que se multiplica e intervém.

Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento, ter triturado na mesa imprópria uns fiapos de ossos, tão minguados diante da força poderosa de sua figura à cabeceira(...)

- Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender... (NASSAR, 2005, p. 168).

André vive a descoberta de uma verdade que não é verdade, mas obscuridade – *voilà une singulière manière de découvrir et voir le “contenu” que sa structure formelle determine: obscurité absolument extérieure sur laquelle aucune prise n’est possible* (LÉVINAS, 2004, p. 22). Na passagem acima, o protagonista descobre na relação que se abre uma possibilidade de desenraizamento do rosto com o semelhante, ainda que longe de uma verdade absoluta, se estabelece, enfim, um oferecimento ao outro, sendo este o hospedeiro ou o hóspede.

¹⁴¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **O plano de imanência** (In: O que é a filosofia?) , tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 45.

O rosto que se oferece ao outro está em função de uma exterioridade que se revela no jogo dos diálogos uma resposta ao pluralismo de individualismos. Múltiplos eles se abrem, o chacareiro e a mulher frente a frente tornam possível a possibilidade de reflexão:

Se o nosso metafísico pusesse os pés no chão, veria que a zorra do mundo só exige soluções racionais, pouco importa que sejam sempre soluções limitadas, importa é que sejam, a seu tempo, as melhores; só um idiota recusaria a precariedade sob controle, em esquecer que *no rolo da vida não interessam os motivos de cada um*(grifos meus). (NASSAR, 1992, p. 58).

Atento ao que vem de sua interlocutora, o chacareiro rebate o apelo com uma produção da verdade, a *sua verdade*. Não se pode falar aqui em absolutismos ou *verité*, entretanto, a defesa do pensamento de cada um, tomada como ponto de vista, consiste em perceber a natureza ou a “curvatura espacial” do outro.¹⁴² Nesse aspecto se manifesta o ser-linguagem como detentor de uma assimetria dialógica, parte irredutível da relação.

A exterioridade – ou, se se preferir, a alteridade – converter-se-ia em Mesmo; e para além da relação entre o interior e o exterior, haveria lugar para a percepção dessa relação num aspecto lateral que abrangeria e compreenderia (ou penetraria) o seu jogo, ou que forneceria uma cena última em que a relação se travaria, em que *verdadeiramente* se empenharia o seu ser (LÉVINAS, 1980, p. 270).

Esgotados, André e o pai, o chacareiro e a mulher são levados ao infinito da relação. Uma outra voz emerge do extremo cansaço, seja ela um recuo da verdade que predomina na casa, na qual se é hóspede e necessita-se acolhimento “*E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe*” (NASSAR, 2005, p. 169). André recebe subitamente acolhimento no afeto da mãe e não mais no exercício dialógico, a hospitalidade se realiza numa outra forma de linguagem.

Para tanto questiona-se Derrida, em *Da Hospitalidade* (2003):

Já nos aconteceu de perguntar-nos se a hospitalidade absoluta, hiperbólica, incondicional, não consistiria em suspender a linguagem, uma certa linguagem determinada, e mesmo o endereçamento ao outro(DERRIDA, 2004, p. 118).

A hospitalidade da mãe seria ilimitada, mais digna?

É verdade que essa abstração (“venha, entre, fique conosco, não pergunto teu nome, nem se és responsável, nem de onde vens ou para onde vais”) parece mais digna

¹⁴² A “curvatura do espaço” exprime a relação entre seres humanos. O fato de Outrem se colocar mais alto do que Eu significaria um erro puro e simples, se o acolhimento que eu lhe faço consistisse em “perceber” uma natureza. A sociologia, a psicologia, a fisiologia são assim surdas à exterioridade. O homem enquanto Outrem chega-nos de fora, separado – ou santo – rosto. A sua exterioridade – quer dizer, o seu apelo a mim – é a sua verdade.(*Totalidade e Infinito*, 1980, p. 271)

da hospitalidade que oferece o dom sem reservas – e alguns poderiam ainda reconhecer nisso uma possibilidade da linguagem. O calar-se já é uma modalidade da palavra possível (DERRIDA, 2004, p. 119).

Em *Um copo de cólera*, a hospitalidade, por assim dizer, incondicional, ilimitada pauta-se também na excessiva carga de afeto existente. Trata-se aqui de um casal de amantes que ao exercitar exaustivamente suas multiplicidades a cerca de diferentes maneiras de ver a vida e as relações abrem-se, ao final, um para o outro numa ligação uterina, esta sendo a única incondicional que legitimamente se efetiva como tal.

A cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto (NASSAR, 1992, p. 84).

Pode-se afirmar que em ambas as obras há uma relação dialógica baseada nas variações da multiplicidade do eu. Contém na existência do acontecimento – *il y a* - uma demanda que não cessa no ser, nem mesmo na própria linguagem dele, sua morada. O rosto abre uma perspectiva com várias linhas de leitura que se atualizam conforme o jogo, o trânsito, a passagem do eu para o outro que modifica meu rosto, é já apelo a mim. Não encontrando nisso uma verdade, tampouco a negação dela. Converge-se na alteridade a insurgência própria ao acontecimento. Alteridade é alternância.

3.3. A lei dos discursos nos *personagens conceituais*

Até que ponto o filho é pródigo? Até que ponto o ermitão se autoenclausura em seu próprio território para estar só? Com essas perguntas iniciais pode-se discorrer de veras sobre o papel das personagens-protagonistas das obras de Raduan Nassar. Trata-se, pois, de indagações que almejam *uma* abordagem de leitura e análise das obras. Por assim dizer de algumas definições que trazem *Lavoura Arcaica* como o romance do filho pródigo, aquele que retorna submisso e assujeitado¹⁴³ para o lar, donde nunca deveria ter saído. Assim, são as palavras de

¹⁴³ O termo designa o indivíduo ou ser que por domínio intelectual, social ou político acaba se deixando submeter a algumas diretrizes ou dogmas tornando-se alguém obediente e submisso. Incapaz de elaborar suas próprias críticas ou conclusões à respeito de um assunto. Aquele que se deixa envolver-se pela situação e dominação da palavra do mais forte.

André “*volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões...sei que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta*”(2005:168).

Esse personagem, tão atormentado em suas paixões que durante toda a narrativa busca o conhecimento e a compreensão das relações com os outros, estaria realmente voltando para casa depois de uma trajetória quase heroica, solitária e errante em torno de si para resignar-se às palavras imperativas e resistentes do pai?

Há, na verdade, no personagem do filho uma postura mais complexa e ambivalente. Suas atitudes pautadas na movência por polos tão distintos, o adolescente errante e o senil petrificado na figura do pai se cruzam em diversos pontos da narrativa oscilando entre conversão e transgressão. De encontro ao axioma aristotélico da contradição “nada pode ser e não ser simultaneamente”, o filho enreda-se por fios narrativos que lhe permitem essa con-fusão de posturas, a qual podemos denominar *travessia ambivalente* porque tende a demonstrar diversas faces das relações estabelecidas entre as personagens capaz de ressignificar o rumo das ações.

André em diálogo está em tensão com seus interlocutores, logo se faz enunciador no ato mesmo da enunciação, isto é, participa da instauração de uma situação-limite, ou problema na iminência de seu acontecimento ou tentativa de resolução, a fim de desatar da corrente os nós que a prendem ou por cima disso emaranhar-se ainda mais numa trama inesgotável. Como, por exemplo, no diálogo extenso com o pai em seu retorno:

- Mas sonega clareza para o teu pai.
- Já disse que não acredito na discussão dos meus problemas(...)
- Corrija a displicência dos teus modos de ver(...)
- Forte ou fraco, isso depende: a realidade não é a mesma para todos(...)
- Você me assusta, meu filho, sem te entender, entendo contudo teus disparates(...)
- É um ponto de vista
- Refreie tua costumeira impulsividade(...)
- O senhor não me entendeu, pai.
- Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?
- Em parte alguma, menos ainda na família(...) (NASSAR, 2005, p. 165).

O exercício dialógico, como já foi ressaltado aqui, é uma das potências das obras de Nassar, pois dele parte toda a narrativa e não só ela, também o há por trás das leituras feitas delas. Já as personagens que as compõem são elementares não porque operam os recursos fundamentais do diálogo, o face a face e a palavra, mas sim porque nisso encontram uma dissolução do contexto conhecido, dado e já dominante. Tal como a abertura ansiada para atualizar o indizível e

inapreensível pela família, esta que não se permite mais descobrir e discutir como se dão duas relações devido à cristalização dos sermões do pai.

O espaço para o diálogo é renovado em ambas as narrativas a todo o momento, considerando a performance das mesmas, que se quer solidificada na dialogia e alteridade. Sendo assim, as personagens desprendem valores e dissensos quando abrem também espaço para descortinar “*as venezianas*”, no caso de *Lavoura*, e imiscuir-se de iluminação forte a cela fechada e sombria que dantes habitava aquele que saiu de casa e preferiu a solidão.

Encerrar-se era a premissa dos protagonistas de Raduan? Ao contrário, no decorrer das narrativas descobre-se que André acolhe e se abre para a família como quem descortina o passado para revitalizá-lo e atualizar duvidosas ranhuras que o marcaram, assim também ocorre com o chacareiro de *Um copo* que usa de um estopim colérico, uma explosão aparentemente sem precedentes para preparar o terreno dos debates, armar o palco na intenção de re- discutir a relação e os pontos de vistas entre ele e sua interlocutora “*na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara, combinando estreitamente essas duas ferramentas, o alicate e o pé-de-cabra pra lhe arrancar uma palavra*”(NASSAR, 1992, p. 36).

Trata-se de aparecer, encontrar-se na abertura do outro, no rosto proposto por Lévinas a razão para a dialogia, na reafirmação da alteridade um objetivo ético e não mais ôntico. Personagens que elevam o reconhecimento do outro ao nível da responsabilidade cuja acusação recai primeiramente na percepção do eu(moi) convertido em si(soi).

O outro que vem para mim é aquele quem eu acolho na minha própria linguagem e que estando nela, a modifica, modificando o interlocutor. No diálogo com o pai, André propõe em todas as suas oportunidades de fala um direcionamento ético, pautado na discussão do ponto de vista que pode ser diverso, unilateral, porém disponível e acessível, o oposto de autoritário. Já seu pai desconsidera qualquer esclarecimento que fuja às suas crenças e supradogmatizações da moral. Ambos discutem de pontos diferentes. André reanima a ideia ética para além de si empenhando na discussão da receptividade e o pai assenta-se na discussão dos costumes.

O personagem do filho vai para além quando se torna agente de sua própria narrativa aproximando-se dos outros personagens por meio de uma insistência na enunciação. O eu tomado como terceira pessoa invoca a outrem um pensamento fabular ou de criação. Desperta no leitor, para quem também enuncia, a aptidão *para o pensamento*.

Nessa intenção encontra-se o adolescente. Ao voltar para casa se sente pronto para habitar um novo lugar que antes pensava lhe pertencer até descobrir que o lugar de pertencimento de um sujeito passa a ser aquele em que ele restaura e instaura novos olhares a todo o momento, daí, portanto, sua insistência na defesa pelo ponto de vista. Acontece também de o chacareiro, de *Um copo*, encaminhar-se pelos mesmos meandros do exercício dialógico quando propõe, ainda que de modo abrupto, a discussão de seu pensamento sobre as coisas que os cercam.

Ambos, porém, querem algo a mais que apenas a criação do espaço para a recriação ou novas enunciações, querem uma demanda do outro que, por vezes, não receptiva gera a tensão e conflito já esperado, no entanto, demasiadamente caloroso. Encontramos nos dois personagens uma predisposição efetiva ao personagem pensador descrito por Deleuze e Guattari (1992):

Um pensador pode, portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 81).

Ambos narradores-protagonistas das obras pertencem ao lugar da enunciação interpessoal, na qual pensar a relação com o outro é já estar aberto e responsável por ela, nessa intenção André e o chacareiro perseguem em todo exercício dialógico e fabular uma condição para a existência da relação, não importando o desfecho, mas sim o próprio ato de existir a situação de embate, ainda que limítrofe e insustentável, ambos insistem no endereçamento da fala.

A dimensão do acontecimento ou o *il y a* de Lévinas(1982) trata da *impessoalidade do ser como “chove” ou “é de noite”, nem nada, nem ser. Descrita como horror ou desvario do ser, não sendo um acontecimento propriamente do ser*¹⁴⁴ mas da impessoalidade dele. Inscreve na obra do filósofo como uma maneira a refletir sobre o momento em que o ser é para o outro. Forçado a pensar para fora de seu regime fechado, do que é dado como razão, o personagem imprime na lei dos discursos a capacidade de ir ao encontro da palavra daquele que a domina colocando-se em outro espaço, no lugar daquele que está em vigília.

Incorporado como o espaço literário, o fora ou o neutro, colocados como des-astre por Blanchot. O “há” é algo que aterroriza o ser levando-o ao existente, ou a partir do existente está o ser, o espaço para seu acontecimento ainda que obscuro é o espaço fora do ser. Segundo Lévinas

¹⁴⁴ LÉVINAS, E. *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo* – Lisboa: Edições 70, 1982, p.40

(1982), para Blanchot o “há” *é um acontecimento que não é nem o ser nem o nada, o que significa nem morte nem infelicidade, mas como se o ser se separasse da sua fixidez de ser, da sua referência a uma estrela, um des-astre.*(LÉVINAS, 1982, p. 42).

Lançado para fora do próprio ser, este encontra-se no espaço do “entre” aquilo que é existente e o horror da existência na condição de delirante, doente. Conforme Deleuze e Guattari(2011), *O devir está sempre “entre” ou “no meio”* e o que se encontra, o que há nesse meio é constituído essencialmente pela linguagem, ao enunciar o personagem que pensa não o faz mais pela sua própria voz, a primeira e segunda pessoas do singular comportam o pensamento individual, surge aí uma terceira voz que pensa por um devir desviante, delirante que atesta no horror a revitalização da escrita *na escrita*.

Deleuze e Guattari confirmam o estado da terceira voz emergente:

As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot). Por certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 13).

Temos então personagens literários que no plano da enunciação abordam conceitos sobre a relação dada entre literatura e o acontecimento da narrativa, quando ao ir para além, para fora do espaço literário consubstancializam um devir para além do literário, tornando-se filósofos no campo da criação, em cima do que refletem suas aspirações e condições de personagens enquanto *sendo* personagens.

A figura do adolescente que delira, destacada por Arthur Rimbaud em *Le dormeur du val*, coloca o eu-lírico em contato com a natureza comparado à imagem do adolescente André de *Lavoura Arcaica*, que em diversas passagens descreve sua condição quase inebriante diante do seu ponto de vista no período da adolescência.

Rimbaud(1870) descreve o jovem e a natureza:

ADORMECIDO NO VALE

Tradução: Ferreira Gullar

É um vão de verdura onde um riacho canta
A espalhar pelas ervas farrapos de prata
Como se delirasse, e o sol da montanha
Num espumar de raios seu clarão desata.

Jovem soldado, boca aberta, a testa nua,
 Banhando a nuca em frescas águas azuis,
 Dorme estendido e ali sobre a relva flutua,
 Frágil, no leito verde onde chove luz.

Com os pés entre os lírios, sorri mansamente
 Como sorri no sono um menino doente.
 Embala-o, natureza, aquece-o, ele tem frio.

E já não sente o odor das flores, o macio
 Da relva. Adormecido, a mão sobre o peito,
 Tem dois furos vermelhos do lado direito.

A infância e adolescência descritas por André são repletas de confusão de elementos sensoriais e a captação dos exemplos contraditórios repetidos na sua formação, elementos que o levam para lugares que estendem sua percepção geral, retornando anos mais tarde, já no quarto de pensão junto com o irmão, às memórias de um tempo que esfumaçavam interpretações inconsistentes, bem como os sermões do pai lhe parecem depois de atualizada sua recepção daquela época.

“deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio meu sono adolescente”

“Essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente”
 (NASSAR, 2005, p. 11 e 26)

Na distância que vai de mim para o outro e retorna há um instante que se movimenta de acordo com a instância enunciada. Nos dois textos a dialogia é uma constante presença de abertura para a exterioridade, pois apresenta personagens em trânsito, em busca do verdadeiro no plano infinito, no qual os conceitos e as ideias cortam com o pensamento da verdade construída, não há um absoluto na abertura, mas um devir que se dá aqui e agora, no plano de imanência que para além do ser se afirma no próprio ser.

O filho então denuncia na passagem do instante a atualização das memórias e o absurdo que se quer desenrolar. No instante do instante se dá o acontecimento ou a iluminação de falar-se de si como outro para o outro, já é renovação. André parte para uma narração de seu tempo já na avaliação de um presente com olhar futuro, o olhar de transformação, daquele que saiu de sua morada [*demeure*] e retornou à mesma já com estrangeiro, modificado, com outra língua. Consoante atesta Derrida(2004), em *A Morada*¹⁴⁵:

¹⁴⁵ DERRIDA, J. *A Morada Maurice Blanchot* – Portugal: Edições Vendaval, 2004

Ele tinha portanto deixado o mundo, morrendo antes de morrer, não por um outro mundo, mas por um não-mundo para além da vida; não por um para-além transcendente nem por um para-além de que nos falam as religiões e as metafísicas, mas por um aqui-em-baixo sem mundo, um para-além aqui-em-baixo, um sem-mundo a partir do qual aquele que está já morto regressa já, como um espectro, no momento em que um tiroteio, de súbito, rebenta nas imediações. Um outro “fogo”, um contrafogo (DERRIDA, 2004, p. 74)

O personagem então ressoa ao mesmo tempo uma dualidade temporal do acontecimento quando alteridade e não alteridade, individualidade e desejo de doação ao outro se confluem no mesmo instante, o que Derrida chamará de *Mentira e verdade que ressoa como o eco do contemporâneo*¹⁴⁶. As notações a respeito do tempo em que se encontram as narrativas trazem o processo de alteridade como uma aporia no infinito das relações, a ausência de uma verdade absoluta insistentemente lançada pelos protagonistas das obras coloca ambos, em seus embates e contatos com o outro, em uma postura de assistir-se no processo fabulativo.

Pretensão de abordar o ser não mais em sua totalidade de ser ou essência do ser heideggeriano, mas num processo de “estar sendo” como se lê em Blanchot..

“não respondo absolutamente por nada, já não sou dono dos meus próprios passos, transito por sinal numa senda larga, tudo o que faço, eu já disse, é pôr um olho no policial da esquina, o outro nas orgias da clandestinidade”(NASSAR, 1992, p. 57)

Esta fala do chacareiro remete ao próprio processo de reconstrução argumentativa e narrativa que acontece na obra. Não há em sua defesa uma verdade absoluta que não possa ser desmantelada e confrontada, bem como ocorre em todo o desenvolvimento discursivo do casal. A mulher em sua adaptação ao chamamento provocado pelo chacareiro hospeda sua doação ao mensurar nela uma capacidade de abertura ao infinito deles, da relação mesma.

Ele, disposto a não sair de seu centro pessoal, acaba por descentralizar-se num desejo de acolher também aquilo que lhe escapa, que está para além de sua morada fixa. Neste instante, o espaço, o território ou a morada tornam-se impessoal e simultaneamente arena para a multiplicidade do eu. O mesmo eu que só voltará a se singularizar e encontrar novamente a *demeure*, acolhimento no final da narrativa quando retorna à posição de mãe e feto.

A recusa da saída plena de si confronta-se nas duas narrativas com a busca pela saída, pela partida. Para além da doação do passivo e do ativo. Há, por assim dizer, uma atestação que

¹⁴⁶ *Idem*, p.84

não se decide por um único ponto de vista ou identidade, pois multifaceteia-se ao encontrar diante do abismo muitas direções para o olhar e não apenas aquela que lhe parece correta. Afinal, contestar e questionar não são ações permitidas aqui e agora, mas também no passado e no futuro.

Para o filho e para o chacareiro se depararem com essa descoberta de quebra do absolutismo ou autoritarismo, do pai ou mesmo de um dogma de vida, respectivamente, configura a possibilidade de confessar o segredo, se rebelar e passar do que permanece para o que está em constante movencia. Um “estar sendo” no que enuncia e silencia, no discurso e na ausência dele.

A construção de um eu movente dantes determinado por um ponto de vista passa a se dissipar quando há passionalidade de doação sacrificial, no espaço de intercâmbio a polissemia se apresenta como uma nova perspectiva de hospedagem. Hospedar é estar em trânsito tanto com o hospedeiro quanto com o hospede, a troca de papel é a órbita não fixa, permanente ou perene que se quer uma relação de ficção e fabulação.

O filho e o chacareiro tornados conceituais na sua impessoalidade e multiplicidade dessencializam-se para que emergja na abertura ao outro a literatura como ato de alternância, a literatura como ficção contemporânea e criação de um composto de contrastes e ressignificação.

Para Deleuze & Guattari este estado de porvir de uma linguagem que não para de crescer está posto na voz dos personagens. Estes pensando e passando por mutações convidam o leitor a não cessar o movimento de ser da própria narrativa. A alternância está no texto como no discurso proveniente dele e se faz assim para por em marcha a responsabilidade da ficção.

Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais (DELEUZE & GUATTARI, 21992, p. 81)

As figuras do adolescente em *Lavoura Arcaica* e do chacareiro, quem cuida da terra e do território, em *Um copo de cólera* estão sempre num por vir desde que se abriram para o *futuro do outro*, ou melhor, para a infinitude do outro apesar do pessimismo, da tensão e da negação da existência. Não lutam pela abertura harmônica, mas insistem no acontecimento mútuo.

Na desilusão amorosa, André sofre a paixão, o martírio na significação cristiano-romana:

“Já faço parte da escória, vou me entregar de corpo e alma à doce vertigem de quem se considera, na primeira força da idade, um homem simplesmente acabado”(NASSAR, 2005, p. 137)

Assim também o chacareiro irrompe seu discurso de revés com a amargura de quem foi abandonado e destinado a viver sem *os seus* ou *sem outros*:

“já disse que a margem foi um dia meu tormento, a margem agora é a minha graça, rechaçado quando quis participar, o mundo hoje que se estrepe! (...) eu estarei de costas; ao absurdo, com a loucura, e nem podia ser outra a resposta; é amarga, sim, mas é no mínimo adequada”(NASSAR, 1992, p. 59)

No exercício dialógico, entretanto, ambos os protagonistas aprimoram a dimensão da linguagem que vai num crescendo durante toda a narrativa até criar uma lógica que alcança além da subjetividade e da individualidade de pensamento, passando, desta forma, a compor o que Deleuze chamou de *alta potência de pensamento* ou *potência de conceitos*¹⁴⁷, o que gera uma força filosófica neles, vozes que entoam uma fala ressonante como vinda de uma épica outra, narrativa permeada por uma poética e uma paixão, busca de fragmentos de outros textos.

Os personagens nassarianos constituem-se de pensamento, são seres que exercem na linguagem uma promoção de uma fabulação que pensa a literatura sobre si e para fora de si, dando a conhecer, desse modo, as vozes de tais personagens que, chamados conceituais, ou filosóficos entoam recebem da própria literatura poética de Rimbaud ou Jorge de Lima uma renovação da narrativa. André é aquele que sugere um por vir, sendo adolescente está em trânsito, em devir constante de uma *poesis* ainda não definida, encerrada, mas que propõe outras vozes que não são da ordem da clareza, ao contrário, revela uma morada inabitável, de errância, discursos ainda por alternarem-se de acordo com o contato com o outro.

O chacareiro, por outro lado, já convalescente de seu próprio enclausuramento está diante de um outro que converge divergindo nele próprio. A mulher que o interpela nada mais faz que mostrar-lhe o próprio rosto desmascarando, desse modo, num jogo de alternância de papéis o posicionamento contínuo e consagrado dos lugares da estética e do pensamento de arte.

Portanto, a literatura de Nassar cantada pela voz de seus narradores-protagonistas se permite apenas reflexão e abertura ao outro, nada além do aqui e agora repensando o passado de sua história em dialogo com um futuro que já se faz acontecimento, arte/pensamento.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 77 e 80 respectivamente

3.4. Desdobramentos estéticos e dialogia da assunção nas obras.

O rosto é uma significação forte. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, traços de rostidade, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação (DELEUZE & GUATTARI, Rostidade, Mil platôs, 2000).

A responsabilidade do eu para o outro a partir do face a face é já uma condição para exercício ético. Diante do rosto o ser, detentor da capacidade da palavra, assume concretamente um reconhecimento da diferença absoluta inerente à relação, seja qual ou quem for esse outro, na finitude do homem encontra-se espaço, abertura para a passagem do limite ao ilimitado, ao infinito manifesto na relação.

Há na relação, além de uma disposição assimétrica, uma resistência à epifania do rosto que apela para mim. Na noção levinasiana o rosto como ideia de infinito, como projeção das forças relativas ao embate, se dá na assimetria, desde que o eu é para o outro algo superior, acima como manifestação da essência de um conhecimento de Deus, implica num despertar do eu em mim, numa possibilidade de trazer para o fora a interiorização como fato no mundo, que produz no ser capacidade de autonomia.

Somos sujeitos no mundo e parte dele de pelo menos dois pontos de vistas diferentes, ao mesmo tempo receber e exprimir é parte da relação e do pensamento contínuo. Essa é a celebração do ser. Enquanto linguagem se desloca de acordo com a criação verbal e supera sua própria capacidade de expressão. Como hóspede carrega consigo apenas o desejo de se fazer compreender e/ou ser respeitado em sua língua.

A epifania se realiza no falar, ao colocar-se no discurso o eu se dirige a outrem. *Falar, em vez de “deixar estar”, solicita outrem* (LÉVINAS, 1980, p. 174). Dessa solicitação é que vem a ideia do infinito em nós, ao se deparar com o rosto do outro, primazia de veneração, o eu se certifica que não é possível abarcar o rosto, nem defini-lo. A significação do rosto é infinita e se realiza dialogicamente.

A ideia do Infinito, o infinitamente mais contido no menos, produz-se concretamente sob a aparência de uma relação com o rosto. E só a ideia do infinito mantém a exterioridade do Outro em relação ao Mesmo, não obstante tal relação (LÉVINAS, 1980, p. 175)

Aventurar-se no rosto do outro sem alteração é arriscado, partir em direção ao diferente sem predisposição de mudança ou movência de pensamento torna-se penoso, logo o *lançar-se a*

outrem exige do eu e mesmo de outrem uma condição de responsabilidade mútua, a fim de iniciar apenas um contato, quiçá um relação momentânea ou futura.

O que importa é ressaltar a permanência de um processo, descreve Vasconcelos (2002), em *Paradoxo Plural*. A afirmação decorre da reflexão acerca do pensamento levinasiano visto pela ótica de Blanchot a respeito da construção plural do sujeito alternando entre o negativo e o positivo no mesmo plano, por vezes. Gera, dessa forma, um movimento de potência do ser que não se define absolutamente, mas que se coloca diante do outro de maneira acessível e passível de mutação. Passivo e ativo caminhando juntos numa mesma intenção.

É o que aparece nos textos de Nassar quando, analisando as falas e descrições dos próprios narradores-protagonistas, verificamos uma pluralidade também de recursos da escrita que almejam contemplar uma formação da linguagem próxima de seu momento, época de enunciação. Acompanhando o movimento não de vanguarda ou escola literária, todavia uma proposta de refletir o sujeito contemporâneo que se compõe não apenas de fragmentos de narrativas anteriores, como também do movimento de alteridade que outrem manifesta nele e/ou apela para ele.

Alteridade atestada também pela linguagem literária, desdobrando em figurações e imagens visuais-narrativas que se estendem para campos não só cenográficos, mas também atingem destinos sonoros e gustativos pertencentes ao plano realista, no entanto, o que pretende a escrita de Nassar é estar poética e próxima da voz que enuncia e de suas necessidades.

A linguagem literária ganha um estatuto dialógico ao compor-se com a instalação poética-narrativa na voz dos personagens. Quando o personagem de *Lavoura* em um momento de reflexão e dor diz: *caminhamos como gêmeos (André a mochila) com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás*; (NASSAR, 2005, p. 32) Está definindo de maneira poética e metafórica seu sentimento, sua subjetividade diante de um ato que ele mesmo provocou, foi responsável e se responsabilizou pela atitude tomada.

No outro texto de Nassar, *Um copo de cólera*, o narrador também reflete sobre suas ações ao defender um ato no qual ele é co-participante, portanto responsável, tanto quanto sua interlocutora. “*Confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você vira e não sabe que virou; essa é a única diferença, apenas essa;*” (NASSAR, 1992, p. 66-67).

O que há de poético em um texto como *Lavoura Arcaica* centra-se na criação sobre criação e seus limites dentro do plano que enuncia, como também na subjetividade exteriorizada pelos personagens. A obra constitui-se de uma escala de metaforização que forma uma espiral de imagens conforme nós, leitores, nos achegamos à profundidade e essência desse eu que fala.

Observamos no texto um trabalho com ambivalências que a linguagem cria, uma dualidade que perpassa não apenas a fala, por exemplo citada acima, mas também a composição das descrições, o cenário em volta, a dura mesa dos sermões e a aspereza na palavra do pai confluem com a “pele fresca, a boca um doce gomo”(2005:30) da irmã Ana.

Em uma passagem de “O Engenheiro Noturno”, Andrade(1997) define como se dá na linguagem poética essa composição dual e plural na narrativa de *Invenção de Orfeu*(1952):

Não é a livre associação de imagens e a assimilação do recurso surrealista da montagem que explicam a escolha do noturno e do sombrio como atmosfera predominante conferida ao texto pelo poeta, mas a temática escolhida que tem a ver com a passagem *do desorganizado ao orgânico* (grifos meus) (ANDRADE, 1997, p. 133).

A recepção da poética de Jorge de Lima em *Lavoura* é localizada em diversos momentos do texto e também na composição do personagem-protagonista que, sendo criança ou adolescente, apropria-se da terra com uma volúpia quase vital fundando nesse chão uma dose de amor carnal e espiritual, sublimando nesse solo seus desígnios presentes e futuros. O tempo decorrido na terra é o tempo presente do retorno para o mesmo chão, porém com olhares diferentes.

Sendo assim, um processo de pertencimento da poética jorgeana aparece em Nassar sempre que o personagem do filho torna-se paradoxalmente consciente e confuso ao falar, em sua subjetividade, de seu amor incestuoso pela irmã e de sua recepção hospedeira a toda família desde cedo. Outro ponto de confluência na alteridade existente entre as obras centra-se na repercussão das imagens que em abundância valorizam o criar poético tornando as unidades narradas fatos da linguagem, sejam eles descrições ou atos de fala dos personagens.

Octavio Paz (1972) diz que *a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser*¹⁴⁸. Pois, desse modo, torna-se no texto o primeiro

¹⁴⁸ PAZ, Octavio. **Signos em rotação** – São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 38.

a aparecer como desajuste numa sequência de ações e compreensões definindo ao fim e ao cabo como *orgânico*, consoante atestou Andrade(1997) .

Verificamos esse movimento no personagem, no começo incipiente é acompanhado pela família na fazenda e, mais tarde, já adolescente fugido conhece a solidão, o escárnio, o lado tenebroso e sombrio dos limites fora do conhecido, do externo de seu eixo. Toda essa sequência narrativa que vai do Cap. I ao XXI quando retorna, acaba por ampliar ainda mais sua avaliação de sujeito no mundo, responsável e aliado, portanto, a ele.

Seu processo de descoberta da alteridade e da responsabilidade diante de si, dos outros e das relações que estabeleceu dentro e fora da fazenda ressoam em André como uma voz que alcançou cânticos desesperados, delirantes, epiléticos e por fim incorporam-se em seu “estar sendo” de personagem-pensamento, cujo rosto é sempre uma face preparada para o retorno, para o diálogo com o outro. Resistência dissipada na abertura da consciência que vai de mim para o outro como um apelo à assunção.

Assim afirma Lévinas (1982) “a relação intersubjetiva é uma relação não-simétrica. Neste sentido, sou responsável por outrem sem esperar a recíproca, ainda que isso me viesse a custar a vida. A recíproca é assunto *dele*”. Animar o outro a se responsabilizar não é assunto do eu, este faz sua parte e recebe *do* outro e *para* o outro a hospitalidade necessária para a existência da alteridade, neste ínterim, estão postos os interesses que podem construir ou destruir a relação.

Haveria, então, uma espécie de abertura ética para o filho se a lei imposta pela tradição patriarcal pensasse também no pluralismo, naquele que se auto-exclui para dar-se a conhecer a si mesmo? A ética que se insinua no campo da violência não só verbal, mas também física devido ao assassinato da irmã pelo pai, não está na voz do eu que desabafa, mas efetivamente na voz do outro que dita, não dialoga.

Uma ética da violência física e verbal conceitua, marcadamente, a não-existência do outro. Nos embates sempre há uma necessidade já anunciada de reconhecimento, no entanto, o que emerge, aquilo que aparece na semântica é um não-reconhecimento dos universos, não se apresenta como alteridade, por exemplo, em *Um copo de cólera*, a disputa permanente por espaço entre o casal.

Sugerida desde o início como situação de indiferença e condição para sua realização, a relação entre os personagens se dá num plano de insatisfação da proximidade. Na tentativa de suprir qualquer embaraço que se apresente como fuga do contato com o outro surge o discurso,

pois o silêncio e a indiferença, apesar de familiarizados com a lei prevalecente, não substitui a necessidade quase inata de socialização com o outro, de hospedá-lo de alguma forma, acolher ainda que desacolhendo-o.

Vivenciar o trânsito é estar num paradoxo de não aceitação da língua ou linguagem desse estrangeiro que não discursa na *língua de direito*¹⁴⁹, ele deve pedir permissão para o outro na língua que lhe é também estrangeira, porém a recepção é imposta por um ato que não lhe diz respeito, está é a primeira violência contra o princípio de acolher o diferente. Não há, portanto, entre o chacareiro e a mulher, bem como entre pai e filho, abertura para a justificativa do não direito, para a língua do outro.

Em se tratando de uma situação de diálogo responsável estamos diante de um fracasso com o outro. O “eu” de *Lavoura Arcaica* não encontra no pai ou no irmão acolhimento em sua língua, são juízes de um limite que não será em nada ultrapassado, a não ser para considerar o ato como loucura, delírio, doença. *Com certeza a uma recomendação de Pedro: eu era um enfermo necessitava de cuidados especiais* (NASSAR, 2005, p. 153). O doente é excluído ou acolhido na sua doença que não tem língua, não tem alteridade, nem reconhecimento no direito, na lei da casa. Nesta morada, portanto, não se habitam outras línguas.

Desse fatalismo vem a cisão que André Luis Rodrigues(2006)descreve:

É na passagem desse fatalismo seco e lacônico para o fatalismo verborrágico do pai que se dará a cisão da família, o que não implica dizer que essa cisão já não existisse presente na cisão interna de cada um dos filhos, especialmente daqueles do galho esquerdo da família e sobretudo em André e Ana (RODRIGUES, 2006, p. 59)

Já o “eu” do chacareiro é o juiz da casa e sua língua é a autoridade, tida como lei daquele solo que jamais será conspurcado por outras leis ou línguas, há uma defesa constante, do início ao fim pela imposição de uma só danação, não se admite outras. Na loucura verborrágica que o acomete no final do acalorado debate inicia a violência física contra a mulher que o define como monstro. “*você é um monstro, eu tenho medo de você*”(NASSAR, 1992, p. 76).

Passa-se da tentativa de hospitalidade e habitação para uma incomunicabilidade completa em ambas as obras quando no desfecho. André aparentemente resignado respeita a morada do pai e toma suas leis como única forma de acolhimento para sua errância. O confronto posto é sempre uma consciência do outro, pelo qual, ainda que o eu se responsabilize nunca terá recíproca, pois a

¹⁴⁹ DERRIDA, 2003, p. 15.

responsabilidade do meu rosto é já do outro e diante disto só a um caminho para minha anulação, meu silêncio e indiferença, excluir-me entre os insanos e estrangeiros desta lei.

Incomunicabilidade também forma parte de toda narrativa de *Um copo*, aqui os níveis de ausências de alteridade estão dados desde o início e o que parecia desorganizado no começo da narrativa torna-se orgânico dentro mesmo de sua proposta. Não há possibilidade para abertura desde que nenhum dos sujeitos do diálogo estão numa dinâmica de responsabilizar-se pelo *outro* rosto. O outro se revela sempre um surpresa, o eu não poderá ser consciência do outro.

Na morada aqui habitada por leis confinadas ao seu uso. Prevê-se uma discursividade em jogo, mas que por fim também não será ultrapassada se o resultado for demarcado por diferentes instâncias.

Não se aceita o diferente em sua plenitude. A chave está na lei imposta que tende a ser violenta, se posta no discurso.

4. REVISITANDO RADUAN

4.1 *Lavoura Arcaica e Um copo de cólera* – adaptações cinematográficas

As razões que me levaram a filmar o Lavoura são cacos de vários lugares, são estilhaços que me ajudaram a formar o filme. Eu sempre pensei na estrutura do Lavoura como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica normalmente pinceladas sobre superfícies circulares um prato, um vaso, onde a cada instante, quase despercebidamente, surgisse um animal, uma flor e você poderia escolher um rumo novo pra seguir a cada instante.(Luiz Fernando Carvalho, direto de Lavoura Arcaica).

A obra *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar e a obra *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho são igualmente criações diferentes devido às linguagens literária e cinematográfica, respectivamente, entretanto, podem ser chamadas originais em suas composições formais. Cada qual ao seu tempo e condições de produção organiza-se num traçado, num eixo indispensável pertencente ao caráter temporal. No tempo que gera versatilidade nas memórias percebe-se o enleio formal que compõe a narrativa, através de seu caráter essencialmente lírico e intertextual. Cada fio percorrido da narrativa nas criações.

Feita de imagens enquadradas, nas quais plano a plano, linha a linha descobre-se o traço vertebral que rege a pintura começando numa tarde vadia da fazenda.

Ao puxar um fio dessa tessitura, na qual a gênese se encontra com o despertar da criação, encontra-se caminhos pastos extensos que encobrem a memória narrativa, ou por assim dizer, as memórias de André.

O protagonista-narrador dessas lembranças de infância e adolescência está por todo espaço dominando ambos movimentos de saída e de retorno, do centro do problema à margem com seu distanciamento, do foco de suas angústias para a dissonância de sua consciência.

É ele quem nos põe a par de suas volições mais internas como também nos leva junto para caminhar entre as cabras ou correr pelos campos ensolarados, a fim de deitar pacientemente sobre as folhas secas *corrompendo os fios da atmosfera*.

Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? De que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos montavam melhor o vento?(NASSAR, 2005,p. 12)

Toda essa descrição acima são os primeiros planos descobertos por *LavourArcaica*, os personagens transmutam-se de lugar conforme a sondagem da experiência da tradição, dos sermões do pai, do trabalho na lavoura. Como se a cada nova lembrança fosse chegando outro retalho único, diferenciado para conformar com o todo a repetição de uma criação vista de outro ângulo, experimentada de forma mais absoluta, mais densa, mais apaixonada.

No quarto de pensão onde se encontram André, *o filho fujão* e Pedro o irmão primogênito, tanto na obra literária quanto na cinematográfica cruzam-se a percepção das imagens do contato íntimo com a terra e com as obscenidades da família. A respiração é afobada, o discurso é epilético, convulso, os gestos intensos e o resgate da memória revelador, inebriante, dolorido. Sensações que Pedro retém do irmão ao se deparar frente a frente com o filho acometido. Neste ponto inicia-se uma transformação do cenário, a apresentação dos papéis – o território neutro e obscuro passa a se ressignificar como terreno das lembranças.

André, antes o irmão desgarrado da união, irrompe do vazio rachado para reterritorializar-se perante Pedro procurando em seu espaço maculado desvelar, num discurso de fôlego único, as razões que o levaram a sair de casa.

Assim começa a adaptação para o cinema do romance, trazendo as reminiscências de um personagem em diálogo o tempo todo consigo, com sua história e com o *outro* que clama por sua presença, mas não de forma exagerada e dilacerante como acontece com André, esse outro, na primeira sequência, é seu irmão Pedro que levando a cabo sua missão almeja apenas trazer o irmão de volta para casa.

O diretor Luiz Fernando Carvalho escolheu focar sua lente pela ótica subjetiva e apaixonada, ressaltando em primeiro plano o mundo das emoções, das paixões e sentimento, resgatando a liricidade presente nas linhas do romance.

Feita de quebras entre a memória e o tempo no quarto de pensão e intervalos de pensamento/reflexão, a obra alcança uma fidelidade ao texto por necessariamente compor-se dessa proposição, ou seja, as falas dos atores reproduzem em imagem e movimento a carga emotiva que no texto encontramos através dos recursos da linguagem. Há sinestesia, metáforas comparativas, lições passadas através dos sermões, antíteses “*toda ela cheia de uma selvagem elegância*”(p.29), proposições “*esmagados pelos pés deste vinho*”(NASSAR, 2005, p.46) e

oximoros “*essa claridade que mais tarde passou a me perturbar*(p.26) e *quando estivesse só na minha escuridão, me enrolaria num tenro pano de sol*(p.32), criados por Nassar.

Recursos adaptados integralmente para o cinema fazem da obra de Luiz F. Carvalho uma leitura literal das emoções e impressões das lembranças desse narrador. André como protagonista cede não apenas sua voz para as reminiscências ao narrar para o irmão seus conflitos com o pai, a excessiva carga de afeto da mãe e, finalmente, seu amor pela irmã, mas também divide com um narrador *off*, na voz do próprio diretor Luiz F. Carvalho, a composição da narrativa que se encaminha por meio de uma perspectiva enunciativa que passa predominantemente pelo exercício do diálogo com o outro, seja ele personagem da trama filmica ou a própria consciência do narrador-protagonista.

Há nisso um mecanismo de aproximação com o espectador atribuído ao uso lírico e poético das imagens antes narradas, agora filmadas. Numa realocação de tudo que antes se traduzia em palavras. O intervalo estabelecido na troca desses territórios (palavra e imagem/som/texto) resulta numa reterritorialização das lembranças narradas, cuja materialização acontece no plano narrativo, ou melhor, passa a sê-la no momento de sua enunciação. A forma como isso se dá é uma tradução literal projetada na tela por meio de um olhar subjetivo, interno.

O paradoxo está no território confinado do quarto que permitiu ao protagonista abrir-se para si e para o outro, ou para o espaço do outro, aquilo que reservava num lugar ainda intocável. A cena e o cenário vão tomando forma a partir das falas, as paredes se erguem em volta do irmão, bem como as venezianas se abrem para a entrada de luz a partir de um comando, a partir do surgimento da voz narrativa.

Neste ponto se encontra a proposta de Carvalho, construir um filme ou as imagens dele através da narrativa, da linguagem enunciada pelos próprios personagens. O cenário não se diz sozinho, tampouco a trilha sonora se sustenta se não houver a delimitação dada pela fala. Pode-se dizer que se trata de um filme para a fala, ou que se quer em torno dela.

Suporte para a existência de *Lavoura* adaptado, a fala ressalta ainda a presença indispensável do outro, pois sem alteridade não existiria o próprio filme.

Ao conduzir o fluxo de consciência de Raduan para a linguagem do cinema, Carvalho saiu em busca de reconstituir uma utopia cinematográfica – um filme arquitetado com linhas de poesia e massas de pura emoção. Contestou as regras de economia narrativa, o banimento da palavra ritualizada, a reprodução de fórmulas

seguras e a estereotipagem compulsória que se preconizam para um cinema brasileiro comercialmente saudável.¹⁵⁰

Fernando Pessoa, em seu poema *Abismo*, na V parte – **Braço sem corpo brandindo um gládio**, escreve:

Deus é um grande Intervalo,
Mas entre quê e quê?...
Entre o que digo e o que calo
Existo? Quem é que me vê?

Qual o espaço ou a distância entre a fala do personagem no texto (literatura) e a fala pronunciada, interpretada pelo personagem (cinema)? O espaço, aqui melhor denominado território, existente entre uma reação e um comportamento, a movência das posturas e a demarcação instável deles exercem nos processos de composição da obra quase um desígnio próprio. Assumir o espaço almejado do outro e regressar ao lugar visto pelo outro exige dos seres moventes percepções dimensionais, dinâmicas a fim de conceber minimamente suas posições diante de um fato, suas posturas *in act*.

As posições são delineadas, porém não estáticas, estão em construção e desconstrução numa dança de composições elaboradas através dos sons e toques que percorrem os movimentos dos personagens. Ainda numa perspectiva paradoxal entre luminosidade e escuridão verifica-se na cena da dança, tradição familiar coberta de alegria, exotismo e erotismo representado no semblante de cobiça e desejo do irmão pela irmã.

Destaque ainda para a tradição e rebeldia –a não-tradição ou o desapego ao momento da comunhão de todos na mesma cena. Reunião à qual ele não pertence, pois está longe, excluído, sozinho admirando a beleza e o corpo de Ana. A partir desta dança o narrador descreve como o sendo o desfecho confuso que lhe leva a sair da casa.

André é aquele que na voz de narrador reflete sobre os acontecimentos e começa a desmembrar as ambivalências que o levaram à fuga “*o jogo alegre e suave de sopra e luz*” que compunham a dança também marcam um ritual de contemplação, do que antes lhe despertava a paixão e agora, no quarto de pensão, é seu tormento.

Os elementos da tradição estão representados no filme pelos ritos propostos pela família, os sermões à grande mesa imperiosa de carvalho, rígida e escassa de componentes, complementando a palavra do pai que o filho chamará de “*sermões inconsistentes*”, porém

¹⁵⁰ MATTOS, Carlos Alberto. *As paredes da casa* (In: Sobre o filme LavourArcaica, CARVALHO, Luiz Fernando - Granja Viana-Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2002, p.08-09

abundantes nas descrições e comparações que de nada lhe servirão a não ser usá-los como exemplos de contra-argumentação.

Também é dado a conhecer esses ritos na palavra e na ausência dela, principalmente, nas palavras que conduzem o dever e as obrigações de cada membro dentro da família, na maioria das vezes pronunciadas pelo pai. Por outro lado, e na mesma condição, o silêncio deixa em suspenso uma situação na qual o diálogo não é mais possível.

Como na cena em que o filho procura a mãe para se despedir e esgueirando-se por entre frestas da porta recorre ao pensamento da dúvida “despedir-se ou não da mãe?”. Enquanto ela em suas funções domésticas não toma ciência da presença escondida, excluída do filho. Havia clareza sobre o semblante da mãe concentrada em seus afazeres, André, por sua vez, na sombra do “esconderijo”, atormentava-se com a indecisão de uma já decidida fuga sem volta.

Por isso, invés de dizer: “A senhora não me conhece”(André chora) eu achei melhor, Pedro, mesmo sem água, de boca seca e salgada, achei melhor me guardar trancado diante dela como alguém que não tivesse nada. Na verdade eu não tinha nada pra dizer a ela

(LavourArcaica, 2001, 00:59:57 - 1:00:29)

A força da palavra presente nas obras de Nassar faz com que suas adaptações cinematográficas carreguem uma necessidade de apreensão do texto quase que de maneira integral. Dessa forma, a multiplicidade das imagens geradas pelo cinema fica suportada mais pela carga semântica da palavra dita pelo personagem do que da própria movimentação de luz, imagem e som conhecida no cinema.

Sem a voz do narrador e o processo dialógico ocorrido entre os personagens não haveria adaptação, pois assim são as escolhas de seus diretores.

Não se encontra em pesquisas sobre o processo de filmagem do filme *Um copo de cólera*, nas palavras de seu diretor Aluizio Abranches, apenas algumas reflexões de sites de cinema que revelam parte de como foram feitas suas escolhas:

O roteiro escrito a quatro mãos pelo diretor Aluizio Abranches e pelo produtor Flávio Tambellini alterou apenas três palavras do texto original, assumindo os riscos de transpor com fidelidade para as telas uma obra quase desprovida de ação, embebida nas sutilezas da linguagem.¹⁵¹

¹⁵¹ <http://www.terra.com.br/cinema/drama/colera.htm>

No DVD duplo de *LavourArcaica* lançado em 2001 encontra-se um 2º volume denominado “extras” no qual o diretor revela as razões de filmar a obra de Nassar e como foi a produção do mesmo, o que lhe importava:

Eu não queria que a reconstituição da época fosse didática, explicativa, demonstrativa: “Vejam, estamos assistindo a um filme de época”. A preocupação principal é trazer o mundo interno do personagem para o primeiro plano. A cartografia é da alma, não tem geografia, regionalismos. O teatral sempre permeou todo o processo
(Luiz Fernando Carvalho, 2001, 00:39:56 - 00:40:20)

Há mais na construção dos personagens e da voz narradora, no dialogo como importância do que na linguagem cinematográfica propriamente dita. Esta vai se constituindo aos poucos conforme o caminho torto, turvo, repleto de paixão ou tensão da palavra vai se apresentando na voz dos personagens. Tanto *LavourArcaica*, 2001 quanto *Um copo de cólera*, 1999 privilegiam desde o início a presença inegavelmente teatral dos atores-personagens em sua plena capacidade de exercer o domínio da atuação, dialogando, monologando e sentindo as divergências que os conflitos instauram nas relações.

São obras feitas para mostrar as relações e a subjetividade delas. Quando um está diante do outro abre-se um universo cheios de desvãos onde as ideias se misturam numa alquimia lúcida e opaca, sublime e dolorosa, com paixão e com ira. É o que se nota nas obras de Luiz Fernando Carvalho e Aluizio Abranches.

Na relação entre os personagens exige-se um face a face, uma situação de assunção, considerando a significação mútua desse termo tanto a Pedro quanto a André, por exemplo, quando defronte um do outro se propõem a expurgar sentimentos e mágoas contidas. Diante das proposições aparece um gradual exercício de defesa do ponto de vista, recusa de dogmas na fala de André e apelo à harmonia familiar na voz de Pedro.

A reação em contato exige ademais de coragem na exposição, uma possibilidade sempre renovadora de ser responsável, a presença da atitude perante o outro trata-se de um despojamento comprometido com a ocasião, ou melhor, com os acontecimentos

Emmanuel Lévinas (1993) denomina esse encontro com o outro, esse espaço encarado pelos rostos e produzido pela presença mesma deles de *creux*.

O outro homem comanda, a partir do seu rosto – que não está encerrado na forma de aparecer – nu despojado de sua forma, desnudado de sua própria presença que o mascararia ainda como seu próprio retrato; pele enrugada, vestígio de si mesma, presença que em todos os seus instantes, é uma retirada no vão (*creux*) da morte com uma eventualidade de não-retorno.(LÉVINAS, 1993, p. 16-17)

O dialogo pressupõe conflito, tensão e por vezes confronto. Em *LavourArcaica*, André destaca para o irmão que o imperativo do trabalho ditado pelo pai e a influência da tradição patriarcal foram os motivos que o levaram a se afastar da casa. Contudo é na mãe e no excesso de afeto que destinava ao filho que o protagonista encontra espaço para derramar sua fúria de anos, pois desse carinho advém sua inquietação pela irmã.

Nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa (2001; 00:16:12)

A cena que se segue mostra a mãe acordando o filho no quarto colocando suavemente a mão sob o lençol a fim de fazer-lhe cócegas, depois entoam cânticos que marcam o momento entre ambos e declaram-se um ao outro palavras de cumplicidade e carinho. Neste momento, existe responsabilidade na palavra de André ao avaliar que na sua relação com a mãe uma legitimização da origem de suas paixões e descobertas amorosas começara.

É preciso, então, começar a tratar das paixões enunciadas no texto. “*Nós te amamos muito*” (00:07:07) dito duas vezes por Pedro foi o primeiro esforço contra os rostos perdidos e duros, em seguida a formalidade e altivez de irmão mais velho recobrou posturas hierárquicas dadas as circunstâncias – “*Abotoe a camisa, André*”; “*as venezianas*”; “*por que as venezianas estão fechadas?*”(00:10:41)

O percurso encontrado pelas imagens para revelar aos poucos o incômodo dos irmãos está mesmo na solenidade e no desconcerto dos rostos que pouco se olham, um ar tenebroso compõe o quarto. A janela, que o diretor de fotografia Walter Sales escolhe, prima pelo tempo das coisas, ele chama esse jogo entre o quadro dado pelo diretor Luiz F. Carvalho e o movimento da câmera ou do ator e vice-versa de um *espaço sagrado*, um quadro vivo, orgânico.

Os objetos vão se modificando. Vão sendo vistos por outro ângulo, a sombra vai sendo vista de outra forma. Os movimentos dos personagens, o gestual proporciona uma mudança naquele quadro que inicialmente era apenas um quadro, agora ele se torna uma coisa viva diante da câmera e a câmera é uma coisa viva diante dele porque ela está jogando pra dentro dela aquilo que ela está vendo, a lente está traduzindo aquilo pra dentro de um negativo que será projetado. Se não tiver verdade dentro dessas coisas que estão se modificando elas não vão passar pra tela, então os processos de revelar essa verdade que cada um tem é que faz o cinema diferente um do outro.

(Walter Sales, diretor de fotografia, 2001)

Esse terreno sagrado é exatamente o espaço do mistério, o qual a luz não pode revelar, não se pode pôr luz em tudo, caso contrário se perderia o tom tenebroso, sombrio e obscuro que recai sobre André adulto, diferentemente da “luz boa da infância” que se revela mais clara, com poucas dúvidas e tormentos.

No quarto da pensão o que pulsa e vibra é aquilo que não precisa ser visto, é aquilo que está justamente escondido, um passado, um tempo decorrido no qual dores e questionamentos estão cristalizados.

O cinema tem uns códigos, que são as lentes, e o mais interessante delas não é o que se conhece delas, é exatamente o que desconheço. As lentes têm um mistério que só se revelam na hora da projeção. E esses mistérios são em função, não da característica física da lente, mas das características do que ela está enxergando e como ela ta enxergando.

(Walter Sales, diretor de fotografia, 2001)

De pronto há algo escondido a ser tratado entre os personagens, algum mistério, conflito ou desavença houve entre eles, o tom formal e inesperado de André declina mais adiante para uma postura receptiva diante do irmão *“encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre”*. A oferta do vinho abre caminho para o já iluminado (pela luz da janela) impulso do choque com o tempo e o espaçamento dos personagens.

Elucidar de forma a encaminhar uma percepção de tempo decorrido, como o narrador-protagonista coloca, permite ao diálogo a abertura necessária para a enunciação do outro, nessa representação despertada pela voz que primeiro fala encontra infinitude no outro.

Lévinas(1982) confere ao ser a descoberta do múltiplo através da relação de responsabilidade

O testemunho testemunha aquilo que por ele é dito. Porque ele disse “Eis-me aqui!” perante outrem; e pelo fato de, perante outrem, ter reconhecido a responsabilidade que lhe incumbe, acontece ter manifestado o que o rosto de outrem significou para ele. A glória do Infinito revela-se pelo que ela é capaz de fazer no testemunho. (LÉVINAS, 1982, p. 101).

Ao se descobrir está também promovendo descobertas, o que não se conhece sempre é mais emocionante, pois tem-se o desafio da busca, como a luz que não ilumina todos os focos, há sempre um mistério atrás das sombras provocada pela mesma luz e na ausência dela. André na sua ausência de casa acabou dando vazão às suas confissões num prostíbulo e num quarto escuro de pensão. Lá onde agora Pedro resistia à loucura que despencaria de forma tão sólida sobre ele, moendo um corpo desprovido de sustentação, jogado ao chão as antigas lágrimas de sempre abriram-no também caminho ao infinito do irmão, ou melhor, à sua pluralidade.

Ocorre então uma divisão, uma multiplicação volteada na cena, como num platô, os personagens são expostos aos seus desequilíbrios, concomitante à tentativa de autocontrole de

Pedro já perdido com lúcida escuridão de André. *Vamos, Pedro, ponha no saco “ eu berrei numa fúria contente vendo a súbita mudança que eu provocava em meu irmão”*.

A mudança em relação ao outro é já acolhimento e também assunção. Lévinas(1980) chamou essa interpelação ao infinito de outrem de uma *instauração significativa do discurso*, ou seja, o despertar para o outro, ir na direção do outro é a abertura da responsabilidade no eu.

A ideia do infinito na consciência é um transbordamento dessa consciência, cuja encarnação oferece poderes novos a uma alma que já não é parálítica, poderes de acolhimento, de dom, de mãos cheias, de hospitalidade (LÉVINAS, 1980, p. 183)

O diretor carioca Aluizio Abranches estréia no cinema em 1999 com *Um copo de cólera*, o qual recebeu várias indicações a prêmios nas categorias de Melhor Filme Brasileiro, Melhor Atriz (Júlia Lemmertz), Melhor Lançamento, Melhor Edição, Melhor Trilha Sonora e Melhor Fotografia. Contudo não venceu nenhum, o que faz do filme também alvos de muitas críticas não só pelas cenas de sexo, que, no entanto, não excedem ao proposto também por Nassar, mas na medida em que avança a relação de silêncio que até então parecia poético na obra, começa a aparecer as lacunas de espaço para o próprio silêncio do pensamento e da reflexão

Em *Um copo de cólera* (1978) e *Um copo de cólera* (1999), dir. Aluizio Abranches há um distanciamento mais marcado na relação do casal do texto e do casal do cinema. O arranjo dos signos na ação dos personagens está enunciado com intenções diferentes. Como se na obra Nassar almejasse trazer ao cenário uma coalizão potente de referências e atos de fala e na adaptação de Abranches aparecesse apenas uma interlocução acalorada de um casal que não se amando se odeia e se odiando se ama. O jogo arriscado de emoção e razão é tratado no cinema por uma representação dos signos e não visualmente abordado.

Na primeira fala depois de uma noite de envolvimento amoroso entre o casal, o chacareiro enuncia “ vou pular da cama” reafirmando seu desapego da relação amorosa gestado desde o primeiro encontro dos dois, que culminará na sequência com a explosão de verbo e fúria no caso das formigas que destroem sua cerca.

Aqui já está direcionado o foco do enredo, no quintal da chácara diante da cerca arrombada e do carro medíocre da mulher declara-se o alvo de sua fúria. Sua relação até então silenciosa com a mulher se quebra dando lugar a uma dimensão discursiva descontrolada, como se não soubesse como começar a dizer tanto depois de um longo período, ou melhor, depois de

inúmeras tomadas lacônicas. A mulher, por sua vez, adere às súplicas da palavra, porém com uma notória desapropriação dela.

Para que exista diálogo é preciso que haja uma aquisição de ambas as partes chamadas a dialogar, logo uma iniciação ainda que atropelada e desajeitada é já uma ação em direção ao outro.

Consoante afirma Lévinas (1980):

O sentido é o rosto de outrem e todo o recurso à palavra se coloca no interior do frente a frente original da linguagem (LÉVINAS, 1980, p. 185).

Porém, isso pouco acontece em *Um copo de cólera* (1999). A linguagem torna-se áspera e agressiva, carrega uma força no interior de sua sintaxe e no dia seguinte quando colocados frente ao embate ambos se hospedam um ao outro sobre o platô da razão e emoção, mas ainda não estão preparados. Soma-se a isso a repercussão da indiferença instaurada no dia anterior acompanhada por uma trilha sonora instrumental-clássica que sublima a imagem do prazer carnal que vivem,

O apelo a mim advém de uma instância maior que não necessariamente está fora, mas parte do interior do personagem. Uma explosão de ira erige de dentro e parte em direção ao outro. Nesse momento o expectador/leitor desprevenido é acometido por uma nova consciência, o rumo das ações se invertem e de indiferença ou trocas de carícias passam cada qual a tomar seus lugares no espaço-tempo da disputa, da capacidade de traçar uma racionalidade interior, já descabida.

No filme todo esse início da disputa é tratado de maneira dura e ríspida como pede a obra literária, há um certo rancor nas reflexões do personagem ao se imiscuir entre o discurso real com a mulher e sua voz *off* externa à cena, como se num outro plano sua consciência convergissem com a imanência do presente da ação. Entretanto, na atuação dos atores esse discurso, decorado, não passa de palavras acumuladas de prosas e cenas destorcidas que foram transportadas diretamente do texto para o cenário cinematográfico.

Ambos se descolam de maneira fictícia para a encenação e como se estivessem de armadura tentam se defender de uma linguagem que não lhes pertence, “não lhes cabe na boca”, por assim dizer. Como interpretação cinematográfica os atores e a direção do filme perdem em exclamações e contorções de braços e expressões faciais que em nada remetem à força narrativa.

Assim o filme perde por trabalhar com um jorro de discursos memorizados trazidos à cena pela fala não comum, não em sua semântica ou sintaxe, sobretudo, em sua significação. Aqui

ocorre a inversão da instauração significativa do discurso atestado por Lévinas. Em *Um copo de Cólera* (1999) os personagens se defrontram, confrontam, mas não se abrem para a recepção do hóspede. Há no estrangeirismo da mesma língua, uma subnutrição de sentido, *sensé*.

Portanto, não se pode afirmar que o exercício dialógico promove nos personagens uma possibilidade de ser ou tornar-se responsável pelo outro por meio da palavra. No filme a explosão do texto nassariano envolvente por seus signos poéticos e metafóricos escasseia-se nas imagens que não enriquecem a disposição ou atuação dos personagens. O espaço do exausto se dá apenas no final quando cansado de vociferar o ator cai enlouquecido esperando pelo momento seguinte.

O acontecimento final marca a retomada também proposta por Nassar quando no reencontro apenas o bilhete “estou no quarto” recupera a poesia que o silêncio enuncia melhor que o diálogo do casal durante todo o filme.

A palavra enquanto traço de união entre os interlocutores produz na situação de diálogo uma significação de diversos níveis semânticos. Um deles pode ser declarado como a potência enunciativa por ocasião da força de sua enunciação mesma, ou seja, quanto mais carga expressiva tiver a linguagem, mais significativa será sua comoção em outrem, daí a ideia de acolhimento ou recusa. Nisto está posta toda a tensão presente no diálogo. Estão na arena os jogadores, no platô as divergências e desequilíbrios, como arma ativa a língua e a possibilidade de que os atos de fala exprimidos se tornem criação ideológica ou condição para o desenvolvimento social.

Não se verifica no todo da obra fílmica essa percepção apesar dos discursos ideológicos aparecerem na fala dos personagens, cada qual defendendo sua concepção de vida social e política, contudo numa disputa pouco dramática ou convincente de seus papéis. Estamos diante de um debate decorado que se salva pelas escapadas à reflexão que também não se realiza como abordagem imagética, o diálogo com o expectador é esvaziado quando na tentativa de atraí-lo para seu lado o chacareiro debocha do senso de estética de quem assiste.

Deleuze (1992) ao tratar da imagem-tempo em sua obra “Conversações” trata descreve como o cinema moderno trabalha as imagens e critica algumas movências ou imovências que não caracterizam sua linguagem, algo que aparece na adaptação de Abranches.

Assim,

Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias. (DELEUZE, 1992, p. 80).

Outras acepções de movimentos ou formas de pensar o cinema ou mesmo a atuação são alguns eixos que talvez conduzissem a proposta da obra de Abranches. Ao projetar o texto de Nassar para a ação escapa ao diretor algo essencial no transporte da linguagem literária, que ela não se dá em imagens se não forem estas a necessidade de sua descrição. No caso de *Um copo de cólera*, 1978 o essencial estava no diálogo e na reflexão dele, a relação do casal vista por uma óptica racional, problemática, conflituosa e não poética como em alguns pontos se pretende como nas cenas líricas do casal correndo nus pela chácara.

A adaptação de *Um copo* preza pela força da palavra integralmente enunciada, com todos seus signos e sentidos, porém o descarte da presença de dois componentes essenciais para o dialogismo presente, os personagens, faz do filme uma obra inadaptada à proposta.

4.2. *Um copo de cólera* – o chacareiro é hóspede de Derrida

“O sujeito é hóspede” e “o sujeito é refém”
(Jacques Derrida, *Adeus a Emmanuel Lévinas*, p. 77)

Composta por uma prova intensa, vibrante e violenta esta é a caracterização sumária de *Um copo de cólera*. Nassar quando fala sobre a obra confessa que a escreveu em 15 dias, *mas esses quinze dias foram só o tempo de descarga. É que a novela deveria estar em estado de latência na cabeça.* (CADERNOS, 1996, p. 29). Apesar de curta é densa e compõe-se de um enredo instigante ao abordar um dia na relação peculiar de um casal que no primeiro momento se trata com indiferença, depois paixão carnal, na sequência segue-se um debate violento e agressivo e por fim acontece um acolhimento amoroso.

Essas são as etapas ou capítulos que se dividem a obra: A CHEGADA, NA CAMA, O LEVANTAR, O BANHO, O CAFÉ DA MANHÃ, O ESPORRO, A CHEGADA. Não obstante que o primeiro e o último título se repetem não se trata necessariamente de um ciclo que se

fecha, ou mesmo se abra para uma renovação do texto promovendo outra proposta, um devir formal.

Observamos, principalmente, o que se dá no espaço entre uma chegada e outra. A reconhecida oposição entre a espera da mulher pelo chacareiro no início do texto e no final é o homem quem está nu na cama aguardando a mulher, não permite uma análise profícua sobre os papéis, pode se afirmar quicá que há uma pequena inversão de necessidades. No entanto, isso não configura essencialmente que a dominância de um prevalece sobre o outro.

Contudo, uma apuração poderá ser encaminhada nessa banal, porém pensada ocorrência de troca de posturas. No começo da obra a mulher, ansiosa por rever seu parceiro aguarda-o silenciosamente, de maneira passiva e consciente. Pode-se afirmar que há nela uma proposta de acolhimento ou o que Lévinas(1980) chamará de *habitação e o feminino*. Diz-se sobre a capacidade do feminino de acolher na intimidade, hospedar o outro por seu recolhimento.

A intimidade que a familiaridade já supõe – é uma intimidade com alguém. A interioridade do recolhimento é uma solidão num mundo já humano. O recolhimento refere-se a um acolhimento (...) A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade da casa e da habitação (LÉVINAS, 1980, p. 138).

A mulher recolhida em si dispõe-se em sua doação à familiaridade com outrem a acolhê-lo, habitá-lo. Ao chegar na chácara o chacareiro, quem narra em 1ª pessoa, depara-se com a mulher em sua casa, esperando para ser acolhida, recebida, no entanto, o que ocorre é uma distorção da conduta esperada. Não há no chacareiro qualquer sinal de comoção ou recepção hospitaleira. Diante daquele que vem de fora ele se põe como trancado a qualquer contato verbal. A fala é uma das ações que se apaga entre o hóspede e seu hospedeiro quando um não deseja participar da relação, portanto há rechaço e indiferença.

O chacareiro, então, é consciente do fascínio da indiferença que deliberadamente lança à mulher.

Sabendo que por baixo do seu silêncio ela se contorcia de impaciência, e sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse (...) e sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto (NASSAR, 1992, p.11).

Para Derrida a relação de indiferença é vista como inospitalidade ou recusa ao acolhimento do outro, sendo ele estrangeiro e falante de um língua que não é a minha. Logo, é tomado como um ser que excluído fica de fora do direito, do estado, da casa. *Para começar, o*

*direito à hospitalidade pressupõe uma casa, uma linhagem, uma família, um grupo familiar*¹⁵². A mulher, entretanto, recebe algum direito dentro da casa, direito de chegar, ficar ao lado, seguir o chacareiro e ser tomada por ele na cama. Até aqui suas oportunidades de pronunciamento são restritas, porém já contratadas.

No último capítulo com título homônimo ao primeiro a chegada é já num âmbito diferente, o que se passou entre ambos altera violentamente a caracterização do contexto, ainda assim, existe, todavia, uma continuação na insistência da relação amorosa, legitimada por ambos. No último trecho do texto o homem a espera com o bilhete “estou no quarto” e se não bastasse está nu na cama, recolhido em si aguardado em sua intimidade o lastro de familiaridade e acolhimento que só a mulher é capaz de lhe dar.

Assim ela o recebe “*eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto*” (1992: 84). Ela, agora tomando a voz narrativa pra si enuncia um momento em que a posse da língua do fora predomina sobre o espaço de dentro, da casa. O espaço da intimidade recolhida e afirmada numa familiaridade com outrem, esse outrem seu par amoroso.

Algo significativo se dá então no entre, no intervalo entre o início e o final da narrativa os seres se põem a agir, efetivamente, no diálogo ou exercício que lhe é atribuído. Não se trata da existência poética, ou imagética. A relação que se estabelece nesse meio está recepcionada pelo momento contemporâneo que se abre a novas possibilidades de alteridade, porém na segunda obra de Nassar este prazer estético centra-se no outro lado da consistência poética, não se sugere algo sublime, se diz, deliberadamente, tudo que, na potência de ser, pode ser dado a concretizar-se na língua.

O processo que se estabelece num contrato de recepção do outro ou hospitalidade se dá a partir do momento em que o eu se dispõe a sair de sua individualidade. Colocar-se fora de si-para-o-outro é também considerar a exterioridade presente, o fora, o neutro. Nessa abordagem serve a palavra mais que apenas linguagem, meio de comunicação, mas, acima disso, posta como língua implica cultura. Resta saber se a cultura do outro, daquele que se toma como estrangeiro será respeitada não apenas nessa geração. *Trata-se do direito acordado ao estrangeiro que continua estrangeiro, e aos seus, a seus descendentes*, descreve Derrida¹⁵³.

¹⁵² DERRIDA, 2003, p. 21.

¹⁵³ *Idem*, p. 21

Em meio ao debate por diversas vezes o chacareiro remete-se ao meio social e às condições de vida que de diferentes formas ambos vivenciaram. Tratam-se como destoantes e divergentes não só no pensamento como também na estrutura de organização e concepção dos valores que pensam.

Seria preciso resgatar a minha história pr'eu abrir mão dessa orfandade, sei que é impossível, mas seria esta a condição primordial; já foi o tempo em que via a convivência como viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era vital, já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores (NASSAR, 1992, p. 54)

A cultura adquirida por um não será fracasso ou logro necessariamente na do outro, não obstante, segue sendo divergente. Nesse encontro instaura-se o atrito se a imposição de um sobressair-se à do outro. O imperativo intransponível materializa-se na língua, na defesa cada qual de sua cultura.

Então, é em sua maioria, na fala do chacareiro que se verifica uma negação, rejeição a aceitar aquilo que lhe difere ou interfere no seu mundo particular, macular sua individualidade com uma abertura no pensamento, exposição de ideias que se pluralizam compara-se à destruição de sua morada já erguida e solidificada. Não lhe parece possível que diminutos seres invadam seu território tomado como impenetrável, não lhe parece possível dissolver valores tão fundados em sua posse.

Impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta; me recuso pois a pensar naquilo em que mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! Me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio (NASSAR, 1992, p. 55)

Suas palavras privilegiam significações que determinam uma relação que se quer assimétrica. Entre o Eu-Tu existe um abismo de incompreensão que impede qualquer possibilidade de hospitalidade. Não se trata de apagar o nome, a questão, o rosto ou mesmo deixar de indagar “*quem chega*”, mas enfim permitir que o estrangeiro ocupe sua posição de enquanto tal e haja aqui minimamente *reciprocidade*. Inexistindo essa possibilidade surge o apagamento daquele outro. Não se está mais em relação, pronto para a alteridade cultura, estou em choque, em confronto numa posição de guerra.¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Idem*, 27

Lévinas (2004) afirma que, a respeito do ser, não se pode esperar constantemente o cumprimento das leis, pois faz parte de sua apreensão a desordenação das reações:

Ações e reações recíprocas, compensação de forças desdobradas, restabelecimento do equilíbrio, sejam quais forem as guerras, sejam quais forem as “crueldades” que esta linguagem indiferente que se toma por justiça abriga, é a lei do ser. Sem doença, sem exceção, sem desordem, é a ordem do ser. Não tenho nenhuma ilusão, a maior parte do tempo isto se passa assim e ameaça retornar (LÉVINAS, 2004, p. 156).

O que resta da relação eu-tu? Ao ouvir palavras como “impossível ordenar”, “me recuso a pensar”, “conscientemente escolhi o exílio”, a mulher põe-se em defesa, que prevê em seu igual ato de enunciação um ataque irônico e inconformado, que podendo crescer em agressividade, opta por romper os fios já desfeitos da primeira intenção de contato. O exercício dialógico pretende-se contínuo até que o outro permita sua fluidez, não havendo essa brecha o discurso se interrompe, porém não desiste, apenas se desvia.

“lá ta ele metafisicando, o especulativo... se largo as rédeas, ele dispara no bestialógico... não vem que não tem, esse papo já era” (NASSAR, 1992, P. 55).

Nessa dimensão cabe um despertar para o amor, para pensar essa relação que, para além da amizade, transforma-se num pensar-no-outro quase incondicional, se não houver rupturas. O que faz dessa relação um processo de alteridade e compromisso é o mistério, o secreto e velado que ela carrega.

Desejosos de união o casal, considerando a narrativa, está há um tempo nesse percurso juntos, não se trata de pessoas que pouco ou nada se conhecem. *Essa linguagem que eu também ensinei a ela* (NASSAR, 1992, p.72). Homem e mulher que por algum motivo se confessam e permitem a dominação mútua, seja ela dada no momento da relação sexual ou na cumplicidade de fragmentos silenciosos de uma concepção de deferência secreta.

Em seus posicionamentos, no capítulo A CHEGADA, a mulher numa postura inferior segue os passos do chacareiro “*eu a deixei ali na cozinha e sem voltar para a cozinha a gente se encontrou de novo*” (NASSAR, 1992, p.11), mais adiante no capítulo O CAFÉ DA MANHÃ a relação se nivela: “*A gente recendia um cheiro fresco quando entramos no terraço*”(NASSAR, 1992, p.25). Assim, é possível afirmar que ambos encontram harmonia no que se entende por relação amorosa de cumplicidade e responsabilidade pelo outro somente quando juntos no ato sexual.

Despojados ou saciados pelo prazer físico resto todo um universo de insatisfações há muito acumuladas que vão se desvelar, ou seja, sair da penumbra misteriosa que guardava certa ternura à relação, somente no embate dialógico. Dado a conhecer pela força dos atos de enunciação armazenados que quando vêm à tona revelam-se perturbações do silêncio e da indiferença.

Segundo François Poirié (2007):

“O Eros”, escreve Lévinas, “é a relação com a alteridade, com o mistério (...), com aquilo que, em um mundo onde tudo está aí, nunca está aí”. Os verbos do amor devem entender-se no negativo: não possuir, não penetrar, *não se doar*, (grifos meus) não prender ninguém. (POIRIÉ, 2007, p. 44)

A difícil liberdade e o desprendimento, dado como despossessão são dois movimentos danosos para a relação do casal de *Um copo*. No entanto, se arriscam nesse caminho que exige doação para o outro independentemente de seu credo, criação ou língua. A ausência do outro marcada por uma não comunicação constituía a positividade dela, porém reprimida, dentro da possibilidade de liberdade do secreto abrem-se desejos de não revelação, anonimato dentro da relação. Daí o atrito e a tensão toda gerada.

Por fim, levada ao extremo do embate ideológico e dialógico a alteridade deixa de ser saída, um rumor de acolhimento dentro da clausura reaparece e o que era iluminação do discurso volta a se apresentar como incomunicabilidade, donde o positivo e o negativo se encontram numa desordem própria do ser, que envolta em seu mistério é já um *além-se* ou possibilidade de devir.

Desse modo, encerra-se no pensamento de Derrida a difícil e assimétrica relação que existe na lei dos homens. Entre o hóspede e o hospedeiro há um percurso histórico-cultural:

Onde o “em casa” é violado, por todo lado em que uma violação é sentida como tal, pode-se prever uma reação privatizante, seja familista, seja, ampliando-se o círculo, etnocêntrica e nacionalista, portanto, portanto virtualmente xenófoba: não dirigida contra o estrangeiro enquanto tal, mas, paradoxalmente, contra o poderio técnico anônimo (estrangeiro à língua ou à religião, tanto quanto à família ou à nação) que ameaça, junto com o “em casa”, as condições tradicionais de hospitalidade (DERRIDA, 2003, p. 47).

4.3. Raduan Nassar, autor da contemporaneidade

Apesar de curta, porém densa, sua produção fez do autor de origem libanesa um nome consagrado dentro da literatura brasileira, incluindo em seu percurso o reconhecimento de seus

textos em âmbito internacional. As obras, *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, traduzidas para outras línguas como o alemão (1991), italiano (1982), francês (1985) e *Menina a caminho* para o alemão em 1982, são reconhecidas, estudadas e referências até hoje na história da literatura nacional.

Conhece-se muito pouco do escritor desde que deixou a literatura e enquanto a fazia era também um tipo que pouco falava ou dava entrevistas. Para os amigos, o jovem Raduan do tempo da faculdade já despontava como um escritor promissor, dada a força de seu verbo áspero e rijo ou pelo “nível de execução” em que se pautava para analisar textos. Consoante afirma Abbate¹⁵⁵:

Alguma coisa nos dizia que o grande escritor daquele grupo era o Raduan, o mais taciturno de todos, cujos silêncios prolongados nos pareciam opressivos. Trocávamos fragmentos de textos, esboços de narrativas; em um deles, do Raduan, atentei para a quebra de hábitos da linguagem convencional [...] Nos intervalos de seus longos silêncios, o Raduan falava sempre no “nível de execução” frase que me soava quase como emblema (CADERNOS, 1996, p. 16).

Logo, o que se sabe de Raduan Nassar encontra-se na sua própria escritura, na linguagem não convencional criada por ele, carregada de metáforas arrojadas, liricidade imagética embebida nos grandes épicos da literatura universal e uma dose de renovação estilística.

Na década de 70, ao publicar suas duas obras tornou-se reconhecido e diversificou os parâmetros do que vinha sendo produzido à época. Raduan Nassar, nas palavras de Alfredo Bosi, manteve em suas obras, em especial *Lavoura Arcaica*, “um certo padrão formal representado pelo romance de Graciliano Ramos, pelo trabalho estilístico de Osman Lins e em parte pela prosa de Cyro dos Anjos e de Autran Dourado”(CADERNOS, 1996, p. 30). Boas foram, então, as aproximações com escritores que compõem um quadro já estabilizado da qualidade estilística da literatura brasileira.

Não há como negar que, o estilo próprio e o trabalho exaustivo em cima da linguagem, criando imagens com uma carga semântica e lírica singulares apontam traços de uma literatura em diálogo com outras áreas posta numa caracterização semântica até então pouco difundida. O que o coloca numa linha teórico-conceitual da proposta do contemporâneo, momento de exigências formais em alteridade, dialogando com sugestões mais amplas e dissolventes, flexíveis, múltiplas. Não mais a identidade e sim o pluralismo da narratividade.

¹⁵⁵ CADERNOS. **Os companheiros** (In: *Cadernos de Literatura Brasileira Raduan Nassar*) - São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996, p. 16

Nassar foi visionário de seu tempo literário, lançando um olhar para outro lado do jogo entre leitura e escritura. Dedicou sua narrativa ao interlocutor, ou seja, aquele disposto a tratar do aqui e agora reflexivos.

Em entrevista concedida a Elvis César Bonassa, ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 1995, enfatiza: “*Eu falo sobretudo como leitor. Um texto vale quando sinto nele a vibração da vida, quando tem circulação sanguínea, um texto com o qual eu possa estabelecer um mínimo de interlocução. É isto que me pega num livro*”¹⁵⁶

Estudadas até hoje, suas obras lançaram-se numa proposta de outra poética, reformulada a partir do contato com narrativas épicas, colocaram-se num campo que aposta no dialogismo, na alteridade cultural pensada a partir do outro, da relação com o outro que modifica um eu que enuncia – seus personagens, por assim dizer.

Romances que contrariam uma tendência de nossa literatura, *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, trouxeram uma dimensão discursiva uma atualizada forma de se apropriar de outros textos, como *Invenção de Orfeu*, as escrituras sagradas, textos filosóficos, poesia de Rimbaud, Lautréamont, Whitman, narrativas míticas e o cinema, sem se por a reproduzir ou imitar.

Seus textos apelam para a visualidade, para o discurso a dois e não mais monologado e solitário. Partimos com Nassar e Lévinas do ponto da solidão para solicitude, do excluído e isolado para o solidário, do eu para o outro. Da poesia épica para uma prosa dialógico-narrativa que busca em seu interior sair de si para pensar o para-si.

Pensar a cultura e o pensamento dentro das obras aqui estudadas faz parte do processo de potencialização das linhas de forças que repercutem das narrativas, pois recorrem a seus próprios personagens como protagonistas de um pensamento impessoal, posto na terceira pessoa, o neutro. Lugar do neutro lançado ao exterior *por meio* de sua subjetividade e não apenas expoente dela.

Os personagens conceituais analisados nas obras, o adolescente; o convalescente (epilético, advindo da literatura de Dostoiévski) e o Hóspede são algumas configurações que se dão pela alquimia do verbo numa ilação espontânea em acordo com sua época, com a proposta acelerada tecnológica e criativamente de um tempo que também sugere vozes outras, outras noites, A segunda noite de Blanchot.

¹⁵⁶ BONASSA, Elvis César. *Raduan crê na literatura como questão pessoal*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 mar. 1995. Ilustrada, p. 1

Se apresentaram conceituais, seres de linguagem, ser para o outro ou hóspede, foram em sua integralidade personagens que pensaram o momento, seu interior e sua relação com o fora, questionados pela própria história responderam com errância e alternância. O vigia não é o juiz, é aquele que em estado de vigília permanece na noite, mas não a noite escura, acontece uma outra noite em que o inessencial, a “*experiência inexperenciada*” de Derrida surge como revelação do que não é clareza, nem escuridão. Na noite emerge algo que não é da razão obscura, tampouco da verdade absoluta, é já um entre-caminho do ser que vai para o outro e retorna. Alternância e ambivalência.

Neste momento do acontecimento – *il y a* para Lévinas tem-se diante dos apelos vozes que egressas do horror, da negação do horror sem saída da noite propõem a existência irremissível (Lévinas)¹⁵⁷. André em sua fuga, não nega a família e já renega sua própria fuga, “olhos voltados para frente e olhos voltados pra trás” (NASSAR, 2005, 32). No intervalo entre a negação e a não negação, sem necessariamente ser contrária, já **há** um espaço delirante de verdade não verdade. Fica de fora o absoluto e entra em cena a palavra do não juízo, que não julga, nem professa apenas dialoga.

Em alteridade, a razão e a paixão embebem as obras e a discursividade enunciadas nelas. Os protagonistas, André e o chacareiro, estão em devir quando buscam algo que naquele espaço ou em tais relações hospitaleiras não se é mais possível permanecer. Contudo, acabam por reencontrarem consigo mesmos depois de almejar uma relação em alternância.

Ambos ampliam o espectro enunciativo ao final das obras. Fica, assim exposto o veio conceitual de que se nutre a filosofia contemporânea, ao captar linhas de força do pensamento – do que força a própria filosofia se ocupar da filosofia na dimensão do impensável – na literatura é o que ocorre, por exemplo, através de Dostoiévski (na figura do idiota, tornada operacional por Deleuze e Guattari em *O que é Filosofia?*) e Rimbaud (poeta da desterritorialização, do nomadismo, como se nota nas referências finais de Deleuze).

São estes autores que Nassar hospeda de modo particular em suas narrativas. Não por acaso, seu diálogo com o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu* bem demonstra o veio da poética rimbaudiana presente na obra como um dos intertextos-chave.

O silêncio, a condescendência com a hospitalidade indesejada, não requisitada, surgem para ambos como possibilidade de outra intervenção. Esgotados – *L’épuisement* de Deleuze -

¹⁵⁷ LÉVINAS, *Da existência ao existente*, 1947

seguem uma contínua alternância, mas que no caso de André, é já solitária pela não reciprocidade familiar. E para o chacareiro é a escolha do gozo sem horizonte iluminado pelo acolhimento da habitação, do feminino.

No **há**, entretanto, existe rosto e quando este se faz presente, toda a narrativa proposta por Nassar aguarda, queda-se em vigília, uma outra noite.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Trad. C.A. Galeão e I. A. da Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.
- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**; tradução Antônio Guerreiro – Lisboa: Editoria Presença, 1993.
- ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno** – São Paulo: Edusp s/d
- ARISTÓTELES. **Arte poética e arte retórica**. Rio de Janeiro. Ediouro. S/d.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. **O Escorpião Encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortazar. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARBIERI, Ivo. **Oficina da Palavra** – Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal** – São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**; tradução Michel Lahud e Yahra F. Vieira, - 9ª ed. - São Paulo: Ed. Hucitec Annablume, 2002.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**; tradução de Paulo bezerra – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **Ética pós-moderna**. Tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **El libro por venir**. Madrid: Trotta, 2005.
- _____. **Thomas el oscuro**. Narrativa contemporânea. Valencia: Pré-textos, 2002
- _____. **La comunidad inconfesable**. Madrid: Arena Libros, 2002b.
- _____. **A conversa infinita**. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- _____. **L'Écriture du desastre**. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- CANDIDO, A. **A nova narrativa** In: *A educação pela noite e outros ensaios* – São Paulo: Ática, 1989
- _____. *et alli*. **A personagem de ficção** – São Paulo: Perspectiva, 1968
- _____. **Brigada Ligeira e Outros escritos** – São Paulo: Ed. Da Unesp, 1992
- _____. **Formação da Literatura Brasileira**- Belo Horizonte: Editora Iatatiaia, 2000a
- _____. **Literatura e Sociedade** –8ª edição – São Paulo: T.A. Queiroz, 2000b- (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- _____. **Literatura Comparada** In: *Recortes* – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Textos de Intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada** – São Paulo: Ática(série Princípios), 1986.
- _____. E Coutinho, E. F (org). **Literatura Comparada: textos fundadores** – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **A contracultura: o outro lado da modernização autoritária** (In: RISÉRIO, Antonio. Anos 70: trajetórias) – Instituto Cultural Itaú: Iluminarias, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Acerca do ritornelo** (In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia) Vol. 4 – São Paulo: Editora 34, s/d
- _____. **Conversações**; tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. **Crítica e Clínica**; tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** Vol. 4; tradução Ana Lúcia de Oliveira – Rio de Janeiro: Editora 34, 1997

_____. **O que é a Filosofia?** - Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Os personagens conceituais** (*In: O que é a filosofia?*); Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Rostidade** (*In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*) Vol. 4 – São Paulo: Editora 34, s/d

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas** – São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **A Morada Maurice Blanchot** – Portugal: Edições Vendaval, 2004.

_____. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar **Da Hospitalidade** ; tradução de Antonio Romane; revisão técnica de Paulo Ottoni, - São Paulo: Escuta, 2003.

_____. **De que amanhã:** diálogos/ Jacques derrida; Elisabeth Roudinesco; trad. André Telles – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2004.

ECO, Umberto. **Análise da Linguagem Poética** *In: Obra Aberta* – São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERRATER-MORA, José. **Dicionário de filosofia**. 4 (Q-Z) – São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FRYE, Northrop. **O Caminho Crítico** – São Paulo: Perspectiva, 1973.

GERALDI, J. W. **A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética.** *In: Freitas, M. T. & Jobim & Souza & Kramer, S. Ciências Humanas e Pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin* – São Paulo: Cortez, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Carta ao Humanismo** – São Paulo: Centauro, 2006.

_____. **Ser e Tempo** – Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2006.

KANT Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger (Coleção Os Pensadores) – São Paulo: Nova Cultural, 1999.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- LÉVINAS, Emmanuel. *Alterité et Transcendence*. Montpellier : Fata Morgana, 1995.
- _____. *De l'existence à l'existente* – Paris : Fontaine, 1947.
- _____. *Difícil libertad*. Ensayos sobre el judaísmo. Buenos Aires: Lilmod, 2004.
- _____. *De outro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca, Espanha: Sígueme, 2003.
- _____. *De Deus que vem a idéia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- _____. *Entre nós: ensaios sobre alteridade* – Petrópolis-RJ: Editora Vozes. tradução de: Pergentino Stefano Pivatto (coord.) Evaldo Antônio Kuiava, José Nedel, Luiz Pedro Wagner, Marcelo Luiz Pelizzoli, 2004.
- _____. *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo* – Lisboa: Edições 70, 1982
- _____. *Humanismo do outro homem* (Trad.) Pergentino S. Pivatto (soord.); Anísio Meinerz; Jussemar da Silva; Luis Pedro Wagner; Magali Mendes de Menezes; Marcelo Luiz Pelizzoli – Petrópolis, RJ: Vozes, 1993
- _____. *Lê temps et l'autre*. Paris: Quadrige, Presses Universitaires de France, 1979
- _____. *Sur Maurice Blanchot*. – Paris - França: Fata Morgana, s/d
- _____. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988
- LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão) – São Paulo: Ática, 2005 (Série Princípios)
- LIMA, Alceu Amoroso. *Estética Literária* – São Paulo: Americ, 1945.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A íntima exterioridade* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- MACHADO, A. M & Pageaux, D. H. *Elementos de teoria* (In: *Da literatura Comparada à teoria da Literatura*) Editorial Presença, 2ª edição, revista e aumentada, s/d
- MARQUES, Maria Celeste Said. *Bakhtin: Apontamentos temáticos*. Revista Primeira Mão, v XI, n. 161, p. 02-07, 2004.
- MELO, Nélcio Vieira. *A ética da alteridade em Emmanuel Lévinas* (volume 163 da Coleção filosofia) – Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O Romance (teoria e Crítica)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**; tradução Edgar de Assis Carvalho, - 7ªed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, teoria e crítica** – São Paulo:Edusp,2000.

NOLL, João Gilberto. **O quieto animal da esquina** – Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: Ensaios de biopolítica**, Iluminuras, 2003.

PAZ, Octávio. **Itinerário**. México. FCE. 1993

_____.**Signos em Rotação** – São Paulo: Ed. Perspectiva, 3ª edição, 1996.

PROENÇA FILHO, Domicio. **Estilos de época na Literatura** – São Paulo: Ática, 1978.

POIRIÉ, François. **Emmanuel Lévinas: Ensaio e Entrevistas**; tradução. Guinsburg, Marcio Honório de Godoy e Thiago Blumenthal – São Paulo, Perspectiva, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo: ensaios e discursos**; tradução Rubens Figueiredo; organização Paolo Dilonardo e Anne Jump; introdução David Rieff. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Questão de Ênfase: ensaios**; tradução Rubens Figueiredo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**; tradução de José Oscar de Almeida Marques – São Paulo: estação Liberdade, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos** – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Tal Brasil, qual romance?**- Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a Poesia Brasileira**, Rio de Janeiro: MEC, 1973

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do Discurso**; tradução Elisa A. Kossovitch - São Paulo: martins Fontes, 1980

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Blanchot, Paradoxo Plural**. Caligrama, Belo Horizonte, n. 7, p. 143-160,2001.

VATTIMO, Gianni **A sociedade transparente**; Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos – Lisboa: Antropos, 1992.

_____. **Poética da Prosa**, Lisboa: Edições 70, 1971.

WHITMAN, Walt. **Folhas das Folhas de Relva** – São Paulo: Brasiliense, 1983.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni (Coleção Os Pensadores) – São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Bibliografia Específica

BUSATTO, Luiz. **Montagem em Invenção de Orfeu** – Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições LTDA, 1978

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**; tradução de Ryta Vinagre. – Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CUNHA, Renato. **As formigas e o fel: literatura e cinema em *Um copo de cólera*** – São Paulo, Annablume, 2006.

DELMASCHIO, Andréia. **Entre o palco e o porão: uma leitura de *Cólera* de Raduan Nassar** – São Paulo: Annablume, 2004.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível** – Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários – FALE/UFMG; Ed UFMG, 1997

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da existência ao infinito: ensaios sobre Emmanuel Lévinas** – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2006.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu** – Rio de Janeiro: Ediouro(Coleção Prestígio), s/d

NASSAR, Raduan. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2.

_____. **Lavoura Arcaica** – São Paulo: Companhia das Letras, 2005

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

_____. **Menina a caminho**. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Da cólera ao silêncio**. In cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar, São Paulo, IMS, nº 2 1996 p 61-77.

PELEGRINI, Tânia. **Raduan Nassar: masculino e feminino, contemporâneo**. Brasil/Brazil. Revista de Literatura Brasileira, Porto Alegre, n. 17, ano 10, p. 9-26, 1997.

REICHMANN, Brunilda T. (org.) **Relendo Lavoura Arcaica**; Anna Steg Camati revisão – Curitiba, 2007.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica** – São Paulo: Edusp, 2006.

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

_____. **Lavoura Arcaica: um palimpsesto**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

SPOLIN, Viola. **Theater games for the classroom: a teacher's handbook** - Northwestern University Press, 1986.

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

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Prefácio** (In: SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*) – Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. **Rimbaud da América e Outras iluminações** – São Paulo: Estação Liberdade, 2000.