

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Andréa Fátima dos Santos

Lavra e Linguagem em Lavoura Arcaica

Versão Corrigida

São Paulo

2021

Andrea Fátima dos Santos

Lavra e Linguagem em Lavoura Arcaica

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Victor Knoll.

São Paulo

2021

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

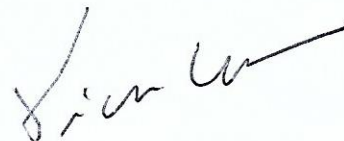
Nome do (a) aluno (a): Andrea Fátima dos Santos

Data da defesa: 05/07/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Victor Knoll

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/07/2021



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

d2371 dos Santos, Andréa Fátima
Lavra e Linguagem em Lavoura Arcaica / Andréa Fátima dos Santos; orientador Victor Knoll - São Paulo, 2021.
143 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Expressão. 2. Linguagem. 3. Literatura. 4. Merleau-Ponty. 5. Raduan Nassar. I. Knoll, Victor, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

SANTOS, A. F. Lavra e Linguagem em Lavoura Arcaica. 2021. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Banca examinadora

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

Instituição: USP

Profa. Dra. Izilda Johanson

Instituição: UNIFESP

Profa. Dra. Arlenice Almeida da Silva

Instituição: UNIFESP

Dedico este trabalho ao escritor Raduan Nassar.

Agradecimentos

Muito especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Victor Knoll.

Ao apoio financeiro à pesquisa do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) sob Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Aos queridos Maria de Fátima Alves dos Santos, André de Toledo Sader e Marina Franconeti.

*já me sobe uma nova onda, já me queima uma
nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus
santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma
dentada no coração de Cristo!*

Raduan Nassar

RESUMO

SANTOS, A. F. *Lavra e Linguagem em Lavoura Arcaica*. 2021. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aproximação da obra *Lavoura Arcaica* com aspectos da filosofia de Maurice Merleau-Ponty que abarcam a linguagem. Tanto Raduan Nassar, quanto o filósofo Maurice Merleau-Ponty, enfrentam a palavra num corpo-a-corpo que traz notícias sobre a operação da linguagem. Trata-se de, nesta aproximação, refletir o que é possível capturar do processo expressivo de Raduan Nassar.

Palavras-chave: Raduan Nassar, Merleau-Ponty, literatura, linguagem, expressão.

ABSTRACT

SANTOS, A. F. Plowing and language in Lavoura Arcaica, 2021.

Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Approximation of Lavoura Arcaica with aspects of Maurice Merleau-Ponty's philosophy that encompass language. Both Raduan Nassar and the philosopher Maurice Merleau-Ponty face the word in a melee that brings news about the operation of language. It is about, in this approach, reflecting what is possible to capture from the expressive process of Raduan Nassar.

Key Words: Raduan Nassar, Merleau-Ponty, literature, language, expression.

Sumário

Prefácio	11
Capítulo 1 – Antes de Partir	
1.1 - Antes de partir	15
1.2 - O mapa	21
1.3 - O título	26
1.4 - As epígrafes	28
Capítulo 2 – A Partida	
2.1 - Enunciação, signo e sentido	33
2.2 - Mundo imediato	39
2.3 - Ancoragem do corpo	46
2.4 - O olho e a visão	49
2.5 - Animal de percepções	53
2.6 - Em nome da palavra	59
2.7 - Obra, autor e linguagem, uma travessia	69
2.8 – A lavoura da palavra, campo do tempo	76
2.9 – Inventário da linguagem	89
2.10 – Incesto: ruptura narrativa	100

Capítulo 3 – O Retorno

3.1 – Diante do pai, diante da gramática _____ 113

3.2 – Sacrifício do corpo e da palavra _____ 124

Conclusão _____ 134

Referências _____ 138

Prefácio

Lavoura Arcaica revela um expressivo trabalho de linguagem que permite aproximá-lo das reflexões sobre a linguagem de pensadores como Maurice Merleau-Ponty. A porosidade entre o campo da filosofia e o campo da literatura não é uma questão menor, a filosofia pode se valer dos mecanismos da literatura a seu favor, assim como a literatura pode colocar o pensamento em cena.

A dissertação é organizada em três capítulos: no primeiro se traça um mapa da obra visando a localização da obra *Lavoura Arcaica*, reflexões sobre seu território no campo literário, influências, apontamentos sobre o título e as epígrafes, assim como reflexões de Merleau-Ponty que oferecem farol ao percurso da leitura. No segundo e terceiro capítulos, a dissertação privilegia uma reflexão que segue a obra ao rés do texto, capítulo a capítulo de *Lavoura Arcaica*, cotejada por reflexões de Merleau-Ponty, este toma boa parte no início do trabalho a fim de explicitar seu pensamento sobre corpo, linguagem e tempo; arando o terreno para os mesmos elementos em *Lavoura Arcaica*. Há um tema central, não evidenciado em títulos ou tópicos que se reafirmam, mas polvilhado no encaminhamento do próprio texto. O tema, assim espargido, é a linguagem. A primeira questão que se coloca é a escolha de Merleau-Ponty para cotejar a obra *Lavoura Arcaica* e não outro filósofo. Merleau-Ponty, na construção de seu argumento e de sua análise da linguagem usufrui das peripécias da linguagem literária. Peripécia no sentido do jogo, posicionamento aberto ao ato do outro, do leitor. A descrição fenomenológica que Merleau-Ponty produz em sua obra é, por vezes, registro literário dos mais autênticos no sentido de proporcionar uma experiência sensível, fazer-ver, mobilizando sentidos do leitor, tal qual almeja o escritor que faz ouvir o silêncio. Um filósofo que não teme a linguagem sem, no entanto, exibir qualquer ambição de dominá-la, evidenciando a ambiguidade da linguagem e sua produção de sentido. Ambos, Raduan Nassar e Merleau-Ponty, são siameses na experiência da revelação pela linguagem. Esse parentesco, não de gênero - um filósofo, outro escritor -, os aproxima de modo íntimo e fecundo.

Um dos pontos possíveis de aproximação entre o pensamento de Merleau-Ponty e a literatura de Raduan Nassar é o trabalho descritivo da percepção do personagem principal, André, que afirma: “nenhum espaço existe se não for fecundado” (2006, p. 87). Na referida

passagem, André defende que o espaço existe para que se diga o que nunca se havia suspeitado antes. O espaço se inaugura com a palavra: “meu verbo foi um princípio de mundo” (2006, p. 86). A linguagem surge simultânea ao mundo, também o conteúdo do primeiro pensamento de André será em relação ao espaço: “os olhos no teto, a nudez dentro do quarto” (2006, p. 7). O espaço não será fecundado se não for penetrado, como quem se instala no interior da mata virgem, adentrando o círculo em vez de circundá-lo.

Tal espaço, aqui tomado como campo da linguagem, evidenciaria sua fecundidade no fenômeno da palavra literária. Sem se distanciar das margens sobre a discussão da linguagem, a dissertação abordará o corpo e o tempo, temas que também ancoram a obra. O pensamento de Merleau-Ponty não só é oportuno, mas esteio para refletir a obra de Raduan Nassar. Para Merleau-Ponty, o corpo possui uma exterioridade dotada de interioridade, pois que é visível e vidente, tátil e tocante, um sensível que sente e se sente e, por isso, realiza uma reflexão. Esse mistério da reflexão corporal é expresso em André, o personagem, que narra o que seria a reflexão própria do corpo, este atingido pela convulsão das paixões. O personagem André, em *Lavoura Arcaica*, é oportunidade de encontrar a aproximação da literatura e da fenomenologia no que elas têm em comum, a linguagem como testemunha do sensível, tomando aqui a percepção como testemunha da presença do sujeito e do objeto. A questão sobre o sujeito não é isolada da questão do objeto, para-si e em-si, consciência e coisa. Nesse sentido, “o para-si se incrusta em algum em-si e destaca assim uma facticidade própria” (WAELEHENS, 1975, p. 24 apud PONTY, 1975). A facticidade da consciência estaria, então, no seu envolvimento com o objeto. Logo nas primeiras linhas de *Fenomenologia da Percepção* (2014), Merleau-Ponty refere-se ao termo *facticidade* ao pensar numa definição da fenomenologia que, para ele, está longe de estar esclarecida. A apreensão e o entendimento do mundo são possíveis apenas a partir de sua facticidade, “a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’ (PONTY, 2014, p. 1).

Merleau-Ponty escreve *facticidade* entre aspas, certamente pela carga que o termo recebe¹. Ainda que não seja fácil precisar qual o teor empregado ao termo, ao tentar definir o que é a

¹ Em Lalande, as palavras mudam de sentido ao sofrerem diversos desvios, em relação ao termo *facticidade*, este poderia designar a condição do homem no mundo: na visão de Sartre, ao afirmar justamente que a impossibilidade do homem não ser livre acaba por constituir a *facticidade* da liberdade; para Heidegger, *facticidade* não seria um fato bruto - diferente de Husserl, para quem a *facticidade* estaria ligada à condição humana contingente -, mas uma retomada de responsabilidade, uma característica existencial retomada na existência (LALANDE, 1999).

fenomenologia, Merleau-Ponty defende que ela suspende as afirmações da atitude natural para compreendê-las, pois “é também uma filosofia para a qual o mundo já estava ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável” (2014, p. 1). Essa presença inalienável do mundo parece servir, para Merleau-Ponty, como sentido para o termo *facticidade*. Para o autor, a reflexão não é apenas um movimento da consciência, ela está também na percepção, o real deve ser descrito, não construído. A fenomenologia surge como necessidade de descrição cujo movimento não fique apenas no sujeito ou somente no objeto, já que toda análise é uma construção reflexiva, sempre a posteriori. O ponto aqui não é ser contra a análise, a questão é que de fato ela vê a posteriori, mas se pretende a priori como direito. A redução fenomenológica de Husserl levada ao limite faz com que se perca a intersubjetividade, o reconhecimento do outro torna a redução impossível. Para Merleau-Ponty, a redução não consegue abandonar o mundo, nesse sentido, ele pretende conciliar o transcendental e o empírico. Merleau-Ponty lembra que Husserl acabou por descobrir justamente a impossibilidade da redução, pois quando se tenta reduzir, esbarra-se no conhecimento da existência, na facticidade dessa essência. Por exemplo, não é possível chegar ao que é transcendental no vermelho, não há vermelho puro, pois não há transcendental puro. Ao reconhecer a alteridade, a identidade é transformada, logo, a noção de *cogito* deve levar em conta a noção de alteridade. Há sempre algo no sujeito que é para o outro, nesse sentido, Merleau-Ponty muda o *cogito* deixando-o aberto. Se não é possível a redução pura, a essência vai ter abertura para o que ela não é, há algo na essência que não é ela mesma, que não permite a identidade. Há algo de *não-eu* no *eu* como uma fenda, uma vulnerabilidade ao outro que impede de repousar na forma de identidade. Não há identidade pura, o sujeito é sempre aberto ao que ele não é.

Raduan Nassar, em *Lavoura Arcaica*, revela o comércio entre sujeito e mundo numa descrição que, sem suspender a atitude natural – ao contrário, salientando-a – desenha André como um personagem radicalmente vulnerável ao mundo.

[...] colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, 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, o suor de um pelo suor do outro; e nesse repouso de terras e tantas águas, alguém baixou com suavidade minhas pálpebras. (2006, p. 113).

Também a facticidade do corpo não é fácil de ser colocada em evidência, uma vez que essa evidência se encontra ‘retomada em um projeto que a torna ao mesmo tempo significativa e mundana’ (WAELEHENS, 1975, p. 24 apud PONTY, 1975). Porém, o corpo não será apenas um dado da organização do real, trata-se de uma facticidade que só pode ser concebida numa cumplicidade do para-si e o em-si. A linguagem, na obra, faz parte do mundo e da experiência, não é operação do pensamento puro. André, enunciado em primeira pessoa, descreve a si e seu redor, a família e o mesmo seu mundo imediato. André se revela em campo aberto, na perspectiva sempre presente dada pela vitalidade do seu corpo situado no mundo. Em *Lavoura Arcaica*, o próprio título é uma sentença que determina passado e herança, herda-se o que os antepassados plantaram e essa planta exige do protagonista uma experiência que não será fortuita, mas a experiência de estar situado em determinada genealogia, espaço, tempo e corpo.

É necessário investigar a via dupla que se abre entre o texto literário e o filosófico, atentar para as duas falas que pedem duas escutas. A dissertação investiga frutos e consequências desta aproximação.

Capítulo 1

Antes da Partida

1.2 - Antes da Partir

O sensível [...] como a vida, é um tesouro sempre cheio de coisas a dizer para aquele que é filósofo (isto é, escritor).

Maurice Merleau-Ponty

A dissertação acompanha o mesmo movimento da narrativa de *Lavoura Arcaica* que é apresentada em dois capítulos: *A partida* e *O retorno*. A reflexão atravessa o romance acompanhando sua linha narrativa, capítulo a capítulo, cotejando suas passagens com a obra de Maurice Merleau-Ponty, no sentido de relacionar, contrapor, contaminar, tendo o pensamento de Merleau-Ponty como fundo e perspectiva.

A primeira dificuldade que surge ao enfrentar *Lavoura Arcaica* é propriamente a análise da obra literária. Para Davi Arrigucci (2010), a interpretação da obra literária leva à inquietação teórica. O crítico levanta duas atitudes na interpretação literária: a atitude de explicação que seria inserir o texto particular em contextos maiores como história, linguagem, partir do texto particular à cultura geral, traduzindo um conjunto de signos em relação ao contexto cultural mais amplo, tal abordagem seria apenas um preâmbulo para o trabalho mais importante; a segunda atitude seria a da compreensão, esta decisiva, refere-se à penetração na estrutura significativa da obra, a tarefa da crítica não será a explicação, mas a compreensão do que não é explicável. Nesse campo, a ferramenta hermenêutica seria uma leitura cerrada, assentada numa mistura de três chaves: fenomenologia, psicanálise e crítica social, ligando

esses elementos num círculo hermenêutico, movimento de interpretação que vai do todo à parte e da parte ao todo. Mas como entrar neste círculo? Davi Arrigucci² defende a leitura flutuante tal qual o método psicanalítico - o método, não a solução - e encontrar a recorrência, achar num elo a totalidade latente. Nesta leitura de *Lavoura Arcaica*, intenta-se o gesto de “limpar a escrita do pergaminho para deixar ver o conteúdo que jaz por baixo”(ARRIGUCCI, 2010, p. 225). Arrigucci lembra Benjamin quando este, ao analisar Goethe, afirma que há na obra literária um conteúdo de verdade e um conteúdo de coisa; os dois estão unidos na obra, a perspectiva histórica é que trata de fazer a distinção entre o factual e o conteúdo de verdade que se sedimenta ao fundo, “o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado” (BENJAMIN, 2009, p.14). A obra *Lavoura Arcaica* é relativamente recente, portanto ainda não enfrentou espessa camada histórica, nesse sentido, a perspectiva tomada será a filosófica, ela será instrumento de remoção das achas para expor a chama viva.

A segunda dificuldade que surge ao aproximar *Raduan Nassar* e Maurice Merleau-Ponty é procurar possíveis liames e detectar se, de fato, os há. O terceiro desafio, talvez o maior, é compreender o movimento filosófico de Merleau-Ponty. O autor parece oferecer um campo de experiência não só filosófico, mas de um pensamento que se dá a conhecer no interior da linguagem. Merleau-Ponty pratica a metáfora e a poética sem desviar a exigência do raciocínio filosófico, ao contrário, tal caminho evidencia um método de pensamento. Um pensamento onde há uma dialética³, mas esta sem síntese, pois ela se abre, tão logo anunciada, para outra interrogação. O desafio se dá, em Merleau-Ponty, se procuramos um conceito numa síntese que se dê com facilidade. Talvez seja essa a experiência por ele oferecida, um convite ao movimento do conteúdo sem prender-se na oposição sujeito e objeto, coisa e consciência, experimentar o trabalho silencioso que sustenta o diálogo. O desafio é cotejar uma obra onde o pensamento, encharcado de sentido e fertilidade, se oferece tal qual o exemplo do cubo, em *Fenomenologia da Percepção* (2014), que se desvela inteiro à percepção pela aparência perspectiva de seus lados.

² Davi Arrigucci Jr. sinaliza alguns dos autores que pavimentaram seu método de análise das obras literárias, a saber: Leo Spitzer, Erich Auerbach, Dámaso Alonso, Gadamer, Luigi Pareysin e Scheiermarcher, Otto Maria Carpeaux, Antônio Cândido, Heidegger, Benjamin e Adorno.

³ Dialética aqui no sentido geral da busca por uma resposta, uma pedagogia do ensino através do diálogo num âmbito platônico onde “o movimento do espírito se eleva das sensações às idéias, da beleza concreta ao princípio do Belo, dos fins individuais à justiça universal”(LALANDE, 1999, p. 256).

Em *O olho e o espírito*, último texto que Merleau-Ponty concluiu em vida, o autor suspende, segundo o prefácio de Claude Lefort (2004 apud PONTY, 2004), suas reflexões prévias, como se as obras anteriores estivessem em parênteses para reconquistar a força do espanto. Ensaio este redigido num discurso que, dirá Lefort, se libera das coerções da teoria. É precisamente neste ato de reconquista da força do espanto que se dá a busca pela palavra inaugural, primeva, capaz de nomear. Nomear, por exemplo, o milagre do corpo humano, assim como a fragilidade desse milagre. Merleau-Ponty, também neste ensaio, segue com a convicção de que os problemas da filosofia devem ser submetidos novamente ao exame da percepção, mas dada numa preocupação em que a escrita repercuta o brilho do visível e a transmita. A filosofia deve acolher, por exemplo, o enigma que persegue o pintor, a saber, a pergunta sem solução, mas que produz um conhecimento do visível por um ato que o faz emergir na tela. A filosofia também pode fazer o mesmo, unir conhecimento e criação na obra, ou seja, fazer ver com as palavras. Em sua meditação sobre a pintura, Merleau-Ponty torna sensível o discurso filosófico, aproximando-se da linguagem literária. Merleau-Ponty (2004) dirá, logo no início do ensaio, que é preciso que o pensamento de sobrevôo, o da ciência, do objeto geral, torne a se colocar na paisagem, no solo do mundo sensível. Este mundo sensível é o da vida, o do corpo, este não mais uma mecânica que metaboliza enzimas e informações, mas aquilo que está continuamente sob os atos e as palavras, corpo atual que se pode dizer *meu*. Este corpo não está só, mas associado a outros corpos, ele frequenta e é freqüentado como nunca um animal o fez. Em nota da obra inacabada *O visível e o invisível* (2018), Merleau-Ponty reitera que é no mundo que nos reunimos.

Esta simultaneidade do corpo, dos corpos, com o mundo, é um dos pontos em que *Lavoura Arcaica* dialoga com a teoria de Merleau-Ponty. Raduan Nassar tem uma relação singular com sua própria obra, ele não a assumiu como um ato contínuo, mas algo que viveu como uma experiência singular que não necessariamente deve repetir-se sob o risco de perder a expressão. Raduan Nassar afirmou sobre a construção da obra: “em literatura, quando você lê um texto que não toca o coração, é que alguma coisa está indo pras cucuias” (1996, p. 28). Raduan cede a outro imperativo ao escrever, assim como para ler, a saber, a busca por um centro irradiador de sentido, o coração do texto pelo qual a obra alcança o leitor entregando-lhe uma experiência de sentido. Merleau-Ponty (2014), ao analisar a fala e o corpo como expressão – a fala aqui no sentido de que o sujeito não tem um estoque de palavras, mas uma maneira de utilizá-la -, entende que a existência da significação está no próprio coração do texto.

A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão”. (2014, p. 248).

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty dirá que “são as próprias coisas do fundo de seu silêncio que desejam conduzir à expressão” (2018, p. 18). Nesse caminho, escreve Raduan:

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. (1996, p. 29).

O behaviorismo, citado por Raduan Nassar, é comentado na introdução de *A Estrutura do Comportamento* (1975). Merleau-Ponty observa que uma análise da noção do comportamento pode revelar as distinções clássicas do fisiológico e do psíquico, dando a oportunidade de sua reformulação. Merleau-Ponty cita John Broadus Watson, psicólogo fundador do behaviorismo, que julga encontrar na noção de comportamento um fato psicológico concreto, finalmente um objeto de estudo mensurável e passível de análise e reprodução em laboratório, contudo, negando a consciência como realidade interior⁴. Um instrumento de investigação

⁴ O que viria a ser uma querela em relação à psicanálise, uma vez que a exigência metodológica do behaviorismo é a análise daquilo que se submete ao domínio da observação objetiva (ABBAGNANO, 2007). *No laboratório de Pavlov (como ele mesmo conta), foi proibido, até sob pena de multa, o uso de expressões psicológicas como o cão adivinhava, queria, desejava, etc; e Pavlov não hesitava em definir como desesperada, do ponto de vista científico, a situação da psicologia como ciência dos estados subjetivos* (ABBAGNANO, 2007, p. 105).

legítimo não poderá ser introspectivo. O behaviorismo acaba por negar a consciência ou qualquer estado interior, o comportamento pode ser previsto, pois o estímulo externo é sua causa. Para Merleau-Ponty, John Broadus Watson nega a consciência em proveito da física e da fisiologia, reduzindo o comportamento a reflexos condicionados sem conexão. O behaviorismo encontraria uma tradução filosófica insuficiente para a noção do comportamento, não levando em conta, por exemplo, a articulação entre natureza e consciência.

Sob esse aspecto, quando Raduan Nassar afirma que um dos personagens começa a falar implodindo seu esquema de escrita - esquema até então influenciado pelo behaviorismo -, encontramos no ato da criação literária a recusa do behaviorismo com sua ideia de reflexos condicionados e as insuficientes respostas oferecidas pela psicologia de laboratório. O ato literário descrito por Raduan Nassar parece comungar do método de análise sugerido por Arrigucci que, ao oferecer à obra uma escuta/leitura flutuante, insere o corpo sensível nesta operação. Operação sensível que Merleau-Ponty bem salienta ao fazer da percepção o solo para observar o fenômeno da linguagem. Merleau-Ponty esclarece que a evidência da percepção não é a evidência apodítica, logicamente necessária, aferida independentemente da experiência. Para Merleau-Ponty, “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele” (2014, p. 14). Percepção não é verdadeira ou falsa, é acesso ao mundo. A facticidade do cogito, tal qual a facticidade do mundo, é o que evidencia a existência. Buscar a essência da consciência será encontrar sua presença efetiva, assim como buscar a essência do mundo não será reduzindo-o numa ideia ou discurso, mas analisar o que o mundo é antes de qualquer proposição.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (PONTY, 2014, p. 18).

Há uma noção perceptiva do mundo da qual não se consegue abandonar, pois ela se

mantém o tempo todo. A percepção não é memória, associação ou recordação, ela se abre para uma totalidade, ao se visualizar o pedaço de um cubo, por exemplo, se percebe o cubo todo. A síntese da significação se faz no próprio percebido, é o pedaço do cubo que se estrutura como cubo, dinâmica própria ao cubo onde uma parte implica as outras, por isso o processo de significação se dá no próprio percebido. Esta percepção do cubo, aliás, é exemplar na própria leitura de Merleau-Ponty, cujas noções são esclarecidas levando em conta as demais. Merleau-Ponty propõe um modelo de razão que passa também pela ciência e pela ética, mas será na arte que teremos certo privilégio para conhecer esse mecanismo, já que na arte se explicita o que opera nas demais instâncias. A obra *Lavoura Arcaica* oferta tal mecanismo através de uma linguagem que dá a conhecer a percepção de um protagonista que simultaneamente vive e descreve sua experiência sensível. A obra oferece, pela linguagem, a experiência da percepção.

1.2 – O mapa

A narrativa de *Lavoura Arcaica* se passa na fazenda da família, a região não está esclarecida. Tanto as questões, quanto a localização de onde ocorre a trama, remetem ao a-histórico, algum tipo de eternidade. A circularidade fica evidente na sequência dos dois atos: *A Partida* e *O Retorno*. A partida é regresso, recondução, volta ao ponto anterior, traz consigo a existência prévia do personagem. A partida não é a saída para um novo mundo, mas volta ao já conhecido, descontando as alterações do ponto de origem feitas pelo tempo e pelos acontecimentos. Partida, então, é já estar no meio da trama que não começa ali, é um andamento. A trama segue da partida para o retorno. A obra mostra, nos primeiros capítulos, a lembrança de uma festa vigorosa e se fecha com outra numa retomada do ciclo familiar. As duas celebrações são similares, ambas se abrem para parentes e amigos, com a diferença de que, na última, há o assassinato de Ana pelo pai.

André lembra o caminho do filho pródigo, passagem bíblica sobre o filho desgarrado que volta para casa arrependido de sua extravagância. Em Lucas 15:11-32⁵, na parábola da ovelha perdida, busca-se aquele que se distanciou do rebanho ainda que o pastor deixe suas outras ovelhas sozinhas no deserto; pois há mais júbilo por um pecador que faça sua penitência do que todos os justos que não tenha necessidade de tal penitência. A dispersão dos bens e da herança é perdoada com o retorno. Ainda na parábola bíblica, durante o banquete do retorno do filho pródigo, o irmão mais velho reclama a injustiça por sempre ter estado ao lado do pai e jamais ter sido celebrado, ao que o pai defende que o filho mais novo estava morto e havia revivido ao voltar. Para aquele que retorna, há mais júbilo. Porém, no caso de André, ele tumultua a parábola (AZEVEDO, 2015), pois não volta espontaneamente para a casa, André é levado por seu irmão mais velho, assim como também não há o desejo de submeter-se às leis do pai.

Para Lemos (2003), Raduan Nassar trafega entre a tradição e o (pós) modernismo, o autor está situado entre a tradição e a modernidade/modernização. Lemos adota, para esta relação modernidade/modernização, a modernização no sentido socioeconômico, a modernidade como etapa histórica e os modernismos como projetos culturais (LEMOS, 2003). Modernismos, afirmado no plural, no sentido de que a noção de modernidade surge imprecisa

⁵ LUCAS. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985, Cap. 15, vers. 11-32, p. 1142.

e ampla na medida em que há variações de seu movimento em épocas e locais distintos, há uma variedade de sotaques. São Paulo, por exemplo, recebeu o modernismo sob patrocínio da aristocracia rural, tornando o café fiador mais sólido que as indústrias (MARQUES, 2011). Raduan cria diálogo entre o aspecto rural no sentido da origem e da tradição, e o modernismo brasileiro - considerando, por exemplo, a grande influência de Jorge de Lima, escritor da segunda geração do modernismo. Raduan situa-se entre a tradição e a demolição da estrutura do passado. Como escreveu Manuel Bandeira em *Poética*, entre o lirismo bem comportado e o lirismo dos loucos, referindo-se ao rompimento com a formalidade do parnasianismo. *Lavoura Arcaica* recebe diversas influências, entre elas o já citado autor Jorge de Lima de quem empresta versos de sua obra *Invenção do Orfeu* para epígrafe, assim como influências de leitura de textos da cultura e da religião. Jorge de Lima começa sua carreira literária com influência parnasiana em seu primeiro livro *XIV Alexandrinos*, publicado em 1914. O poeta caminha para uma vertente modernista – porém, a seu modo -, não ligada aos manifestos modernistas, ao social e à política, mas às preocupações metafísicas. Da primeira fase do modernismo, iniciada na Semana de Arte Moderna (22-30), Jorge de Lima teria se valido de traços surrealistas que integrou as vanguardas. Da segunda fase do modernismo (30-45), Jorge de Lima é um dos poetas destacados no período em que, no horizonte, estavam a segunda guerra mundial e a psicanálise. Jorge de Lima publica em 1935 o romance regionalista *Calunga* e, no mesmo ano, o volume de poemas *Tempo e Eternidade*. Este último, com forte influência católica, escreveu juntamente com o poeta Murilo Mendes. Ambos colocam-se nesta obra como poetas pregadores, há no livro uma militância cristã que enfatiza o poeta com as responsabilidades de um apóstolo, sendo o ato poético em si uma graça recebida, “a matéria poética de Tempo e Eternidade estende-se, tanto na busca incessante de um auto-reconhecimento no passado ancestral, quanto nas recordações líricas de um futuro, apocalíptico e libertador” (SILVA, 2003, p. 123).

Uma militância cristã que se estende aos livros seguintes como *A túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1943). Para Souza Andrade, em apresentação à obra *Poemas Negros*, a poesia de Jorge de Lima não é de compreensão imediata, não no plano racional.

trata-se de uma poesia de vocação mítica, de tom profético e apocalíptico, centrada na capacidade da imagem hermética e visualista, de difícil

compreensão racional imediata, que combina matrizes clássicas e modernas, inclusive surrealistas, para dizer aquilo que não cabe no utilitarismo da razão e da linguagem finalista da prosa (ANDRADE, 2016. p. 9 apud LIMA, 2016).

Vale destacar outra influência literária que reverbera especialmente em *Lavoura Arcaica*. Trata-se do romance *A Paixão* do escritor português Almeida Faria. Escrito em capítulos curtos compostos de uma única longa frase - assim como boa parte de *Lavoura Arcaica* -, a obra descreve a sexta-feira da paixão vivida por uma família do Alentejo. Em *A Paixão* tudo acontece num único dia dividido em três partes: Manhã, Tarde, Noite. É possível afirmar *Lavoura Arcaica* em franco diálogo com a obra *A Paixão*, mas segundo o próprio Almeida Faria, é mais do que isso. Para o autor português, *A Paixão* é o antepassado de *Lavoura Arcaica*, onde há, inclusive, um pré-André (informação pessoal)⁶.

Para Merleau-Ponty, se trataria de uma operação dada entre as obras de arte, já que toda obra de arte retoma aquilo que é fértil numa obra anterior, uma significação que a obra atual recupera e avança a partir dela. Segundo o crítico Óscar Lopes⁷, *A Paixão* é um romance-ensaio. Sendo Almeida Faria um romancista, ele tem a necessidade de imaginar experiências que não são as dele, mas sendo ao mesmo tempo cômico dessa dificuldade, o escritor acaba deixando vestígios dessa tentativa no texto. Lopes também demonstra o alcance filosófico deste intento, assemelhando-se ao método fenomenológico de Husserl, no sentido de que a fenomenologia husserliana faz a reflexão sobre o ato de tatear com a imaginação os objetos reais ou idéias para apreender a essência de seu objeto a partir da vivência ou experiência concreta. Este ato aparece na atenção que o romancista dá a cada preocupação somada ao isolamento do objeto intencional no ato da escrita literária (LOPES, 2013 apud FARIA, 2013). Intencionalidade em Husserl surge como a essência da consciência, conceito que rompe com a tradição moderna que procurava resolver a dualidade sujeito-objeto, consciência-mundo como entidades opostas (KNOLL, 1976). Lopes defende que a meditação de *A Paixão* se debruça sobre o tempo humanamente vivido, concreto, cíclico, que periodicamente se degenera e regenera. Almeida Faria trabalha na tensão épica entre a lírica

⁶ FARIA, A. *A Paixão*, Porto: Assírio & Alvim, 2013 – Mensagem recebida via dedicatória à edição do livro onde Almeida Faria escreve: “Para Andréa del Fuego, em 2013 no Encontro Correntes d’Escritas, este antepassado de *Lavoura Arcaica* onde até há um pré-André, lembrança do colega Almeida Faria.”

⁷ LOPES, O. *Ecce homo: Uma dialética do sujeito*. Prefácio. In: FARIA, A. *A Paixão*, Porto: Assírio & Alvim, 2013, p. 11

narcísica e a evidência das coisas, o que Lopes chamará de “tática *romanceante* de caça às coisas” (LOPES, 2013, p. 15 apud FARIA, 2013). A *Paixão*, e a análise que ela levanta, traz luz lateral para a compreensão de *Lavoura Arcaica*, e não menos importante, para refletir o ato de escrita ao assumir a “tática *romanceante* de caça às coisas”. Uma literatura que comunga, de certa maneira, do método fenomenológico. Em *Fenomenologia e crítica literária* (1990), Maria da Glória Bordini lembra que a atividade filosófica da fenomenologia é motivada pela exigência de viver, é possível afirmar que há em comum entre a literatura e a atividade filosófica da fenomenologia, a exigência absolutamente radical da experiência.

Raduan dirá que valoriza livros que transmitam a vibração da vida (1996), suas leituras foram escolhidas pelo relato da experiência do outro. Leituras estas sem apego, no sentido de não sacralizar o ato, mas inseri-la na vida.

Seria um pressuposto falso achar que quem escreve deva fazer necessariamente certas leituras. O pressuposto correto seria a leitura da vida. Todo texto que consegue passar a vibração da vida é um texto que vale. (NASSAR, 1996, p. 34).

Raduan, ainda sobre leitura, não a coloca em lugar privilegiado. Admite preferir a leitura daquilo que acontece diante dos olhos, a vida latejante que não está nos livros, mas fora. Não sente necessariamente orgulho desse posicionamento, mas como escritor, acredita ser a leitura mais importante. Raduan ilustra seu pensamento ao comentar o conto *A busca de Averróis* do escritor argentino Borges, publicado em 1949, no volume de contos *O Aleph*. O conto homenageia o médico e filósofo Averróis, tradutor e divulgador da obra de Aristóteles. No conto de Borges, Averróis está diante da *Poética* de Aristóteles e não encontra palavras para comédia e teatro por não haver, naquele momento, a ideia de teatro na cultura islâmica. Raduan Nassar lembra que Averróis, no conto borgeano, não encontrando as traduções destas palavras especulando os livros, vai esbarrar nos termos que busca na realidade próxima. Ainda que o filósofo não se dê conta que a significação que procura está em sua própria cena, por exemplo, quando crianças fingem ser outras pessoas, fazendo teatro. O narrador do conto ironiza a si mesmo ao tentar retratar Averróis, um homem de quem ele teria acesso apenas às migalhas de sua realidade, pistas opacas, ou seja, também falha em traduzir o tradutor de

Aristóteles. Raduan Nassar cita o conto em entrevista (1996) quando lhe é perguntado sobre o hábito da leitura, ironizando o fato de Borges ter sido um grande leitor e freqüentador de bibliotecas. Raduan Nassar confessa não ler apenas o *Livro* – livro com maiúscula -, da vida, admitindo que parte do seu conhecimento extraíra de poucos livros, porém, deles pouco ou nada se lembra. Ou seja, para Raduan Nassar, o *Livro* do mundo seria sua fonte não só principal, como confiável, contínua e inesgotável. O próprio conto de Borges ilustra a ideia de uma afirmação que só pode ser comprovada com o testemunho da experiência, apontando o teor ficcional da produção de conhecimento, ou ainda as falhas da aferição racional ao tentar fazer a correspondência da realidade.

1.3 – O título

O título da obra, *Lavoura Arcaica*, instiga reflexão. Há um jogo temporal nesta nomeação do romance. O tempo nunca foi elemento fácil de captura e análise. Possui condição ambígua, dirá Paul Ricoeur (1997), pois está preso ao movimento (Aristóteles) do qual é um aspecto, e preso à alma (Agostinho) que o discrimina. Ao confrontar ambos os filósofos, não será possível abordar o tempo escolhendo por uma das extremidades, movimento ou alma; a análise aponta uma aporética do tempo e uma poética da narrativa. Para Ricoeur, será justamente a poética narrativa que contribuirá para unir as duas posições, melhor do que a especulação que acaba por separá-las. Ao analisar a ficção e as variações imaginativas sobre o tempo, assim como a realidade do passado histórico e o entrecruzamento da história e da ficção, demonstra de forma esquemática sua hipótese de trabalho: a narrativa como guardiã do tempo, pois só há tempo pensado quando narrado (RICOEUR, 1997). Nesse sentido, convém considerar o movimento pendular do tempo enquanto narrado na obra literária, entre uma aporia e outra; mais do que isso, reconhecer que a obra fala, analisá-la numa escuta cujo método fenomenológico lhe é íntimo e próprio.

A primeira palavra, *Lavoura*, é plantação - a sementeira que se projeta para o futuro, para o tempo da colheita -, a segunda palavra, *Arcaica*, remete ao passado. Pode-se dizer que a expressão *lavoura arcaica* permite o entrelaçamento do passado com aquilo que frutifica, sem nos dar, no entanto, o que exatamente é possível colher nesta lavoura. Os títulos dos dois capítulos da obra são *A partida* e *O retorno*. Dois movimentos. *A partida* examina a sementeira e a colheita do personagem André, o tempo é cíclico, um plantar e colher que obedece à natureza; enquanto *O retorno* espia o arcaico, a consequência como violência antiga, a herança é tanto cronológica como histórica, entrelaçam-se a dimensão do tempo e a dimensão da história.

O tempo é elemento implícito tanto na palavra *lavoura* quanto na palavra *arcaico*. Está na lavoura como cultivo, um trabalho feito no presente visando colheita futura, colheita num horizonte que ainda não se pode presenciar. O tempo está no arcaico, entendido aqui como período de maturidade de uma cultura, uma anterioridade como vestígio de um presente que já não serve, superado, não mais cabe ao presente atual. São dois presentes, o presente da lavoura grávida de futuro; o presente do arcaico que é o presente obsoleto, anacrônico, em

desacordo com a contemporaneidade, arcaico, do grego *arkhaikós*, é fruto da união de dois componentes: o substantivo *arkhé*⁸, princípio, e o sufixo *ikos*. O título *Lavoura Arcaica* poderia trazer a ideia de um cultivo superado, o que foi lavrado não se atualizará, pois o arcaico não atualiza o presente, é apenas referência, não mais existência.

Porém, ainda podemos tomar o aspecto mitológico que o arcaico também carrega, no sentido de considerar os mitos como as primeiras formulações do mundo posteriormente atualizadas em novas narrativas. Na *Poética* de Aristóteles, o mito é princípio e alma da tragédia, entendendo o mito como composição dos atos. O mito faz parte da tragédia que se constitui pelos elementos: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. Mas o elemento mais importante será a trama dos fatos, já que a tragédia não imita os homens, mas as ações da vida, os personagens não agem para imitar caracteres, mas ao contrário, assume caracteres para efetuar ações, neste sentido, o mito e as ações constituem a finalidade da tragédia. Por melhor que sejam executados todos os outros elementos da tragédia, o trabalho não resultará em efeito trágico se não houver o mito ou a trama dos fatos (ARISTÓTELES, 1966). Sob este aspecto, o arcaico – tomado aqui como mito e princípio - não desapareceria do presente, mas o subjaz. Neste caso, o título *Lavoura Arcaica* não carregaria um conflito entre o tempo do arcaico e o tempo da lavoura. O tempo do arcaico assume o leito e o sentido para o tempo da lavoura, o arcaico subjaz ao contemporâneo, nutre e o sustenta. O tempo perpassa a obra e recebe exame conforme sua incidência na trama.

⁸ O *Arkhé* em sentido metafísico será, por exemplo, a essência em Platão, a mônada em Pitágoras, o uno em Parmênides e Plotino; em sentido cosmológico, o princípio é um corpo material para os pré-socráticos, algo constitutivo, inaugural, ponto de partida, fundação; em ambos os sentidos é a realidade primeira (GOBRY, 2007).

1.4 – As epígrafes

O romance é dividido em duas partes. A primeira é constituída por 21 capítulos e chama-se *A partida*. A epígrafe da primeira parte é do autor Jorge de Lima, trata-se de trecho de *Invenção de Orfeu*.

Que culpa temos nós da planta da infância,

de sua sedução, de seu viço e constância? (LIMA, 1952, p. 37).

Invenção de Orfeu foi publicado em 1952, obra com onze mil versos organizados em dez cantos em referência a *Os Lusíadas* de Camões. A obra *Invenção de Orfeu* está situada entre o lírico e o épico, de certa forma, buscando ressonância na antiga estética grega. Platão, no livro III de *A República* (2009) classifica as obras literárias em três gêneros. Tragédia e comédia onde o poeta deixa o personagem falar por ele; no segundo gênero o relato do próprio poeta referindo-se aos ditirambos, o que seria atualmente compreendido, aproximadamente, como gênero lírico; o terceiro gênero une ambas as vozes, encontrada na epopéia, em narrativas interrompidas por diálogos.

Aristóteles, para Rosenfeld, parece referir-se apenas ao gênero épico e dramático, mas ao citar a forma narrativa em que se insinua a fala do próprio poeta, este pode ter equivalência ao lírico atualmente entendido, supondo que Aristóteles tenha se referido aos cantos dionisíacos em que se exprimiam alegria e tristeza de forma transbordante ou profunda (ROSENFELD, 1985).

O poema lírico, para Rosenfeld, traduz através de fala rítmica uma voz central que exprime um estado de alma, encontrado no canto, na elegia, hino, ode. A lírica foi idealmente concebida sem a oposição sujeito/objeto, o sujeito ocuparia todo o campo. Em relação à lírica moderna, Hugo Friedrich (1987) dirá que a lírica do século XX fala de maneira enigmática, uma obscuridade proposital numa dissonância que tampouco é portadora de desordem, assim como também não será garantia de segurança a consonância. Friedrich cita o lirismo alemão de Rilke, o francês de Apollinaire, o espanhol de García Lorca, o italiano de Ungaretti e o

anglo-saxão de T. S. Eliot, afirmando a produtividade excepcional de expressão lírica, esta não sendo inferior à expressão da filosofia, teatro, música, romance ou pintura.

Para Rosenfeld (1985), o épico tem maior objetividade, emancipa-se de alguma maneira da subjetividade do narrador, narra-se uma trama expressa em conto, novela, romance, epopéia. Está presente no ato de narrar, mas fala na voz do personagem, exprimindo o estado de alma deste e não do próprio. Preocupado em exprimir para uma recepção, leitor, platéia, não para si mesmo. Há dois horizontes: o do personagem, este menor, e o do narrador que o abrange. O campo geral é maior e se desdobra justamente pelo narrador fingir distância, ainda que este esteja envolvido nos eventos do qual narra.

Situar *Invenção de Orfeu* entre o lírico e o épico evidencia que não há pureza em literatura, no sentido de que os gêneros são eficazes por uma necessidade de ordenar os múltiplos fenômenos literários, mas sem subestimar o fato de que cada gênero comunica um campo. Ainda que a teoria aristotélica dos três gêneros tenha sua essência inabalada até os dias atuais, para Rosenfeld, a realidade das obras é multiforme; a dramaturgia de Shakespeare, por exemplo, acentuaria tanto o lírico quanto o épico.

Rosenfeld organiza os gêneros entre substantivos e adjetivos - substantivos se referem à estrutura dos gêneros, adjetivos aos traços estilísticos. Neste caso, as obras podem fazer intercâmbio entre estruturas e traços estilísticos, podendo um épico apresentar lirismo, assim como o poema lírico deixar escapar um mundo objetivo.

Vale convocar, separadamente, as epígrafes da obra *Lavoura Arcaica*. Jorge Schwartz (1981), ao analisar a obra do escritor brasileiro Murilo Rubião, recolhe as epígrafes da obra como programa textual, capta o *corpus* epigráfico da obra como narrativa independente. A epígrafe faz o movimento de cruzar o presente narrativo e o passado textual, uma tensão que vai recuperar o texto original de onde a epígrafe é retirada, assim como ela se reafirma no novo texto, onde é porta de entrada da obra a qual serve, tornando-se presente. É continuação do passado, assim como anúncio do texto que lhe segue. Jorge Schwartz lembra que a epígrafe ainda cumpre um papel formal, pois isolada numa página em branco, recortada do texto do qual foi retirada, agora é parte do texto que anuncia. No caso de Murilo Rubião, as epígrafes constituiriam a síntese de seu pensamento, seu campo narrativo autônomo e completo.

Levando as epígrafes, aqui de modo menos absoluto, mas como sismógrafo da narrativa, pode-se afirmar que a primeira parte do romance *Lavoura Arcaica* insinua-se como épico heróico do homem que enfrenta e ultrapassa as fronteiras do reino, neste caso, o reino moral. O caráter épico é imantado pela epígrafe de Jorge de Lima com sua inspiração lusitana (além do mito de Orfeu⁹). Em relação à obra *Os Lusíadas* (referência fundamental de *Invenção de Orfeu*), afirma Joaquim Nabuco, em edição comentada do épico, que a navegação é a ideia do poema, ainda que sua alma seja a pátria. Nos dois primeiros cantos narra-se a derrota das naus tendo o oceano como o teatro, as naus não seriam apenas madeiras flutuantes, mas corpos animados de uma consciência. Camões teria entendido o espírito lusitano e pintado em verso a luta do homem com a fatalidade. Para Nabuco (1872 apud CAMÕES, 1872), quase toda a história grega e romana estão no poema, Camões descreve a travessia guiando-se pelo mapa do mundo antigo.

Já em relação ao mito, Orfeu é artista que pacifica feras com sua lira, sua paz é quebrada quando Eurídice é picada por uma serpente peçonhenta e segue para o mundo dos mortos; Orfeu atravessa a região sombria da morte com sua lira e comove os habitantes do Hades recebendo autorização para levar a esposa consigo com a condição de não mirá-la até findar o caminho de volta à luz; o intuito não se concretiza, Orfeu quebra a regra ao olhar Eurídice antes de o caminho subterrâneo entregá-los à superfície. Ou seja, *Invenção de Orfeu* emana, de um lado, a narrativa de Camões sobre a descoberta do caminho marítimo português, do outro, o mito grego encarnado no poeta Orfeu, sujeito que singra outro mar, este subterrâneo, onde tenta, sem conseguir, resgatar seu objeto de desejo.

A primeira epígrafe, o verso de *Invenção do Orfeu* (LIMA, 1952), é também inserida no corpo do texto, na fala de André ao se dirigir à Ana, sua irmã, quando derrama sua insistência obsessiva na crença de que seus corpos sejam habitados pelo mesmo desejo. Raduan Nassar toma, como suas, as palavras de Jorge de Lima.

Entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar¹⁰ suave das laranjeiras; que culpa temos nós desta planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância/ que culpa temos nós se fomos

⁹ Orfeu será o nome da revista que marca o início do modernismo em Portugal, onde a poesia deixa o teor histórico, seu primeiro número (teve apenas dois) foi criada e lançada em 1915 por artistas como Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro.

¹⁰ O mesmo que madreperola.

duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? (LIMA, 2006, p. 129).

O mito e o épico sustentam de alguma maneira a primeira parte de *Lavoura Arcaica*, o que sinaliza o destino de André, poeta/navegador/herói para quem, como Orfeu, o objeto de desejo lhe escapa, condenado a singrar ondas psíquicas nebulosas com o destemor com que as narrativas arcaicas alcançam a contemporaneidade. Marilena Chauí (1996) destaca que a cadência da poesia está presente na prosa de Raduan Nassar unindo o lírico e o épico num tecido coeso.

A segunda parte do romance é constituída por nove capítulos e chama-se *O retorno*. A epígrafe da segunda parte é retirada do Alcorão – Surata IV, 23¹¹:

Vos são interditas:

vossas mães, vossas filhas,

vossas irmãs, (NASR, 2005, p. 89).

Neste versículo do Alcorão, institui-se a interdição dos homens às mães, filhas e irmãs. O versículo integra a *Sura das Mulheres*¹², trata-se da parte mais extensa do Alcorão destinada a esclarecer aquilo que circunda as mulheres, sua infância, o casamento e a maternidade. A sura também trata da estabilidade social na comunidade islâmica, preservação da herança e dos bens, cuidados para o combate, as orações em períodos de guerra, questões sociais e familiares. Aqui o texto religioso parece também remeter ao caráter épico, pois como dirá o próprio Raduan Nassar (1996), o *maktub* árabe teria relação com a implacabilidade do destino grego. Interessante notar que há uma dinâmica interna tanto no título, como nas epígrafes e nas influências. O título *Lavoura Arcaica* trava diálogo com dois presentes simultâneos, o presente da semente visando colheita e o presente da herança que subjaz ao primeiro; há diálogo entre as duas epígrafes como rios que convergem ao mar da épica; e há diálogo da obra com a tradição estando, ao mesmo tempo, aberta e fértil para ser retomada. Esta costura

¹¹ NASR, Helmi. Tradução do sentido do nobre alcorão para a língua portuguesa. [S.l: s.n.], 2005. p. 89.

¹² Ibidem, p. 84.

entre elementos, a relação, espécie de navegação espontânea de uma borda à outra, também fortalece a aproximação com o pensamento de Merleau-Ponty para quem a obra de arte está situada e aberta, numa rede de significações para qual estamos destinados.

A primeira parte de *Lavoura Arcaica* é construída por capítulos curtos, em único parágrafo. O texto é pontuado e encadeado por vírgulas, ponto-e-vírgula, dois pontos, exclamações e interrogações que não terminam o período. O único ponto final é dado apenas ao fim do capítulo, excetuando o capítulo treze onde André narra a parábola do faminto, assim como ao final do capítulo nove, onde André menciona a mesma parábola. Tais exceções estão a serviço da solenidade que a parábola exige do personagem, neste caso, uma lição vinda da autoridade paterna. O personagem paterno ressurge na segunda parte do romance, *O Retorno*, onde a pontuação está a serviço de um sermão paterno com travessões que delimitam o que é a fala do filho e do pai, pontos finais permeiam o capítulo; excetuando o capítulo 23 em que André nomeia o que virá a seguir: “(Da mesa dos sermões)” (2006, p. 146); e no último capítulo onde retorna sua fala febril resultando no corpo morto de Ana. A composição é construída numa respiração ofegante que só se arrefece, vez ou outra, quando é dado ao leitor conhecer a voz do pai, este que perderá sua vigilância das leis ao matar a filha ao final, ocasião em que retorna a fala febril de André. O ritmo cria a força de significação. A palavra *lavoura* surge cinco vezes no romance. Para Maria Silvia Cintra Martins (2017), pesquisadora da área de tradução¹³, é como se Raduan Nassar semeasse a palavra pelo romance. Martins também atenta para que a palavra *arcaico* apareça uma única vez no romance, localizada no vigésimo capítulo, no meio da trama, exatamente depois do incesto, razão pela qual o personagem se move e se deixa mover. Mesmo capítulo onde retorna o trecho de *Invenção do Orfeu*, mas integrado à fala do próprio André, uma reafirmação que estrutura o sentido do romance: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (LIMA, 1952, p. 37).

¹³ Maria Silvia Cintra Martins apresenta no artigo citado resultados de pesquisa na área de Estudos da Tradução que comportam interesse para a área de Estudos Literários. A pesquisa partiu do cotejo da obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, com sua tradução recente para a língua inglesa, *Ancient Tillage*. O artigo conclui com a consideração da riqueza de detalhes que o processo de tradução pode propiciar, assim como o processo de cotejo entre o original e a obra traduzida.

Capítulo 2

A partida

*Que culpa temos nós dessa planta
da infância, de sua sedução, de
seu viço e constância?*

Jorge de Lima

2.1 – Enunciação, signo e sentido

O romance inicia com o capítulo *A Partida*. Nas primeiras linhas o personagem André está deitado ao chão do quarto de uma pensão, seus gestos indicam a masturbação recém concluída.

Quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; (2006, p. 8).

A primeira pergunta será qual o mecanismo da linguagem que a faz expressiva em *Lavoura Arcaica*, qual o esforço expressivo no interior da obra que a faz produzir sentido. Logo no início do romance é possível encontrar eco num verso do segundo canto de *Invenção de Orfeu*, onde Jorge de Lima escreve:

Seca-lhe a espuma que lhe inunda o peito

E as convulsões mortais que o imolaram

Às sodomas ardidadas em seu leito (1952, p. 37).

Em prefácio à primeira edição de *Invenção de Orfeu*, o crítico português João Gaspar Simões afirma que Jorge de Lima, ao procurar o épico do espírito europeu e sua potência decadente de civilização, encontrou uma ilha fecunda e exuberante. Mas não satisfeito com o éden terráqueo, preferiu *inventar* o mais inconfortável dos deuses, Orfeu, ‘‘o deus da poesia, aquele que desceu aos infernos seduzindo os próprios demônios’’ (SIMÕES, 1952, p. 5 apud LIMA, 1952). O poeta brasileiro Murilo Mendes defende, no posfácio da mesma edição, que o poeta medita a queda do homem; sendo Jorge de Lima cristão, ele não se abstém de reconhecer que o imanente precede a transcendência, já que o próprio pecado entraria no plano divino. Tanto o crítico português quanto o poeta brasileiro poderiam dizer o mesmo sobre *Lavoura Arcaica* a respeito de uma linguagem e uma narrativa tão mundana quanto litúrgica. Este movimento será legível no decorrer da obra, narrada em fúria enfermiza, mas purificadora numa chave religiosa de sacrifício.

Raduan Nassar inaugura *Lavoura Arcaica* associando o sêmen ao veneno, também foi pelo veneno de uma serpente que Eurídice é morta, iniciando a travessia de Orfeu ao mundo dos infernos, tal qual a travessia marítima e subterrânea na obra de Jorge de Lima. De certa forma, a imagem se concilia ao ato de escrita de Raduan Nassar, desenhando logo de saída uma fala tão exaltada quanto fecundante.

Convém lembrar que desde as primeiras linhas a enunciação do romance é convulsa num acordo entre plano de conteúdo e plano de expressão. Será nesse acordo, e através dele, que resultará em sentido. Para o lingüista Émile Benveniste, enunciação é justamente a instância de mediação entre o plano do conteúdo e o plano de expressão (FIORIN, 2006). É possível dizer que a enunciação se coaduna com a ideia de relação em Merleau-Ponty e suas consequências, entre elas, o próprio sentido. A própria ideia de expressão em Merleau-Ponty advém da semiótica de Saussure quando este se volta para a relação da língua e o discurso.

No texto *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* (2004) – ensaio que dialoga com a obra *As Vozes do Silêncio*¹⁴ de André Malraux -, Merleau-Ponty evidencia suas premissas ao destacar o pensamento do linguista Ferdinand de Saussure para quem os signos nada significam sozinhos, cada signo não produz sentido, na verdade cada um deles é um desvio do sentido, desvio entre ele mesmo e os outros signos. Não só os signos, como a própria língua, cujos termos gerados se dão pela diferença entre eles, e não propriamente neles em si, surgem entre os termos. Merleau-Ponty assume ser esta uma ideia de difícil compreensão já que, se não há sentido nos termos em si, nos signos propriamente, como haveria sentido entre termos que não carregam sentido, como haveria contraste de sentido entre eles? O autor dá o exemplo do aprendizado da língua que se daria numa precedência da língua naqueles que a aprendem, este todo da língua não será o conjunto das regras gramaticais, nem de uma totalidade lógica onde cada elemento possa ser deduzido de um conceito, mas trata-se de uma ‘unidade de coexistência, como a dos elementos de uma abóboda que se escoram mutuamente’ (PONTY, 1991, p. 40). Há um sentido na borda dos signos, uma iminência do todo nas partes que se espelha em toda cultura. Merleau-Ponty dá exemplo da arquitetura de Brunelleschi na criação da abóboda da catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, um rompimento do espaço fechado da Idade Média com o espaço universal do Renascimento, uma relação entre os signos do espaço que formulam sentido.

Em relação à linguagem, o que a torna significante é a relação lateral entre os signos na unidade de coexistência, o sentido habita no intervalo e na intersecção. A ideia de relação em Saussure é fecunda para Merleau-Ponty. Da constatação de que os elementos mais simples não têm significado, Saussure conclui que os signos são dados referenciais, elementos que não tem positividade. Tal movimento interessa a Merleau-Ponty, para quem, ‘no tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo como o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras’ (2004, p. 70).

O signo sozinho não significa nada, o que o faz significativo é a relação que estabelece com os outros. O primeiro movimento é a operação dos signos utilizando-os como elementos relacionais, a consequência seria uma precedência do todo nas partes. Para Merleau-Ponty, o todo estabelece certa ordem das partes, mas não é anterior temporalmente, apenas dá a forma. Não existem elementos separados antes, o signo está dado no campo. O sentido está no entre,

¹⁴ André Malraux, também romancista (1901 - 1976), analisa o impacto e o viés dos museus na fruição estética, transformando a percepção da obra de arte. O ensaio *As Vozes do Silêncio* foi publicado em 1947 e 1951 com este título e, posteriormente, publicado com o título *O Museu Imaginário*.

não está na parte, nem fora. Se estivesse na parte seria objeto, se tivesse no todo seria sujeito. Ou seja, o sentido conserva a dimensão aberta porque não está inteiramente dado, por outro lado está na palavra, não é abstrato. A operação de significação se faz na linguagem, para que os signos se movimentem, eles precisam do sujeito, pois o sentido se configura na experiência. Para Merleau-Ponty, ‘esse sentido nascente na borda dos signos, essa iminência do todo nas partes encontram-se em toda a história da cultura’ (2004, p. 69).

Para Merleau-Ponty, por exemplo, o latim vai existir até seu limite de expressão, quando perde a dimensão expressiva, torna-se francês para continuar expressivo, nesse sentido, a linguagem é sempre sincrônica. O que organiza o sistema é o esforço de expressão. Em relação ao movimento diacrônico, ele é instantâneo, a diacronia (fatos linguísticos sucessivos ao longo do tempo), se articula em significação, cria sincronia (fatos linguísticos simultâneos) tão logo a linguagem comece a operar. O escritor, ou pintor, consegue mobilizar esse sistema até certo ponto, pois é livre para transformar o sistema linguístico, claro, dentro das normas do próprio sistema linguístico. Recusar a ideia de linguagem pura e abstrata é o que garante que cada língua tente significar, pois é próprio da linguagem significar.

No ensaio *Sobre a Fenomenologia da Linguagem* (1991), Merleau-Ponty dirá, ao pensar a relação entre significante e o significado, que se a palavra for comparável a um gesto, sua relação com aquilo que está encarregada de exprimir deve ser a mesma daquela existente entre o gesto e o alvo visado por ele. Merleau-Ponty lembra que ‘a significação anima a palavra assim como o mundo anima o corpo: por uma surda presença que desperta minhas intenções sem se mostrar abertamente diante delas’ (1991, p. 95).

A palavra ouvida ou proferida, como gesto linguístico, é pregnante de significação a ponto de qualquer alteração de sintaxe, voz ou hesitação, modificar a significação sem que esta pouse nesse gesto por completo, pois a expressão, segundo Merleau-Ponty, aparece sempre como vestígio. O esforço para prender nas mãos o pensamento que habita a palavra deixa apenas rastro do material verbal. Eis o prodígio da linguagem. A língua separada do discurso seria um repertório de conceitos isolados e abstratos. Nesta operação concreta entre fala e língua, os conceitos isolados esperam ser relacionados entre si para que haja sentido (SAUSSURE, 1978).

Quando dizia que o signo lingüístico é diacrítico - que opera apenas por sua diferença, por certo desvio entre ele e os outros signos, e não de início ao evocar uma significação positiva -, Saussure tornava sensível a unidade da língua aquém da significação explícita, uma sistematização que ocorre nela antes que o seu princípio ideal seja conhecido. (PONTY, 1991, p. 126).

Há um fecundo e circular contágio entre o campo da semiótica francesa atual e o conceito de relação na fenomenologia de Merleau-Ponty - este que, por sua vez, concebeu sua ideia de relação influenciado pela semiótica de Saussure. Na Escola de Paris, corrente de semiótica narrativa discursiva fundada por Algirdas Julius Greimas, o objeto não será mais o signo, nem a cultura, mas o sentido mesmo. As fontes são múltiplas: a linguística de Saussure, a antropologia de Levis-Strauss, a narratologia¹⁵ de Propp, a fenomenologia de Merleau-Ponty. Greimas cria o percurso gerativo que procura pensar a produção de sentido em níveis superpostos de complexidade e abstração. Saindo do elementar abstrato em direção ao complexo e concreto. O percurso gerativo vai dos invariantes às variantes, das regularidades se parte para a construção de especificidades. Semântica estrutural vê o texto como o lugar de regularidades que subjazem à variabilidade. O texto é estruturação que faz dele um todo de sentido, não só o lugar das regularidades, mas manifestação de singularidades.

O plano de conteúdo só se manifesta através de um plano de expressão, este conteúdo construído por um percurso sofre uma coerção do plano de expressão que o veicula (FIORIN, 2006). O efeito estilístico é gerado nessa relação entre os dois planos. A enunciação, instância logicamente pressuposta, é a instância de mediação entre as estruturas virtuais (narrativo) e a estrutura realizada (discursivo). Para Benveniste, enunciação é discursivização¹⁶ da língua, será pela enunciação que se dará a passagem das estruturas mais profundas às mais superficiais, do que é invariável ao variável. O discurso tem invariantes que se realizam de maneira variável. Uma vez que a sintaxe tem maior autonomia, uma mesma sintática pode receber diferentes conteúdos semânticos. Saussure não analisa a passagem da língua à fala que é a realização individual daquilo que a língua permite produzir. Fiorin (2017) lembra que, para Émile Benveniste, a passagem entre a língua que é virtual e a fala como sua realização,

¹⁵ A narratologia, análise da narrativa, pode ser encontrada desde a *Poética* de Aristóteles. Vladimir Propp (1928/ 1983) retoma a questão inaugurando os fundamentos de uma nova narratologia. Analisa e organiza pontos e camadas invariáveis da narrativa popular russa (contos de fada) na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*.

¹⁶ "O conjunto de operações que se encarrega de transformar a Língua em Discurso constitui o processo de discursivização, ou seja, é o que faz a passagem do significado (sentido genérico da Língua) para a significação (sentido específico do Discurso)." (PAULIUKONIS, 2000, p. 93)

tal passagem será feita pela enunciação. A enunciação está logicamente pressuposta, o enunciador é dado pelo enunciado. O *eu* colocado no enunciado é o narrador, pois necessário não confundir enunciador com narrador ao preço de reduzi-lo em crítica psicológica. O *eu* da enunciação não é indivíduo, nem conceito, é lingüístico.

A partir desse painel semiótico e filosófico, analisar a composição de *Lavoura Arcaica* convida a observar sua relação entre estrutura/forma e tema. Merleau-Ponty afirma que o formalismo é condenado por uma razão equivocada, não por salientar obsessivamente a forma, mas por subestimá-la e separá-la do sentido, analisar a literatura pelo tema seria tão reducionista quanto, também a apartando do sentido. Para Merleau-Ponty (1991), a palavra tem sua visão e sua regra em si mesma, como um gesto pode conter a verdade de um sujeito, a linguagem viva prova que a literatura é uma busca e uma aquisição, propriedades que tanto o formalismo quanto a literatura de temas ignora.

O teor da composição de *Lavoura Arcaica* é detectada em suas primeiras frases. É feita por palavras rítmicas instaurando não só a lógica discursiva, mas a lógica poética, seu esforço de expressão. No romance *A paixão*, obra que também influencia *Lavoura Arcaica*, o autor dirá, já próximo ao final da obra: “as palavras palavram” (2013, p. 208). Ou seja, as palavras nesta trama não assumem apenas aspecto fonético, morfológico, sintático, semântico, mas agem, conjugando-se a si próprias, a palavra não só comunica ou fala, ela *palavreia*. Em *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar também *palavreia* com as palavras.

Trabalhei um pouco, com sons, grafias, sintaxes, pontuação, 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. (1996, p. 24).

2.2 – Mundo imediato

O personagem André se instala nas primeiras linhas numa descrição do seu mundo imediato: os olhos se abrem para o teto num quarto violáceo, parece-lhe inviolável e individual, porém o mundo, um quarto que ele compara à catedral. Catedral, do latim *cathedra*, cátedra ou cadeira. Significa a Sé, ponto de assentamento de um templo e a sede de um bispo, aquele que inspeciona e sucede os apóstolos, detém e inspeciona um conjunto de conhecimentos e dogmas; também pode significar a cátedra professoral ou pontifícia, a cadeira de quem ensina. Seria um quarto de onde André rege e faz vigília de certa doutrina, não de um saber racional, mas de um ponto inquestionável, para ele verdade absoluta, seu campo sensível, corpo abrasado por uma paixão. Ele está numa pensão velha e interiorana, o que não o impede de aproximar seu quarto ao templo e ao santuário onde se colhe a rosa branca do desespero, essa uma referência ao sêmen de sua masturbação.

é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (2006, p. 7).

André situa-se numa reflexão onde ele e quarto confundem-se, corpo e alma, mundo e consciência estão indivisos. Descreve sua cabeça entorpecida, os cabelos se deslocando como ondas grossas na fronte úmida e curva, a face contra o chão. Os olhos pouco apreendem, não se mexem nem com o movimento fugaz dos cílios, pois não apreende com os olhos, mas com o corpo inteiro. Tal relação umbilical do corpo com o mundo se dá numa evidência perceptiva, pois o mundo se oferece na própria experiência perceptiva.

A relação entre corpo e percepção é explicitada por Merleau-Ponty, este lembra que é a experiência perceptiva que nos insere na espessura do mundo. Mundo e percepção surgem numa relação inalienável. Uma descrição clara desse aparelho perceptivo é dada no exemplo do cubo:

Se para mim existe um cubo com seis faces iguais e se posso lançar o objeto, não é que eu o constitua do interior: é porque pela experiência perceptiva eu me afundo na espessura do mundo. O cubo com seis faces iguais é a ideia-limite pela qual exprimo a presença carnal do cubo que está ali, sob meus olhos, sob minhas mãos, em sua evidência perceptiva. Os lados do cubo não são suas projeções, mas justamente lados. Quando eu os percebo um após o outro e segundo a aparência perspectiva, não construo a ideia do geometral que dá razão dessas perspectivas, mas o cubo já está ali diante de mim e desvela-se através delas (2014, p. 275).

Não é possível referir-se à percepção sem levar em conta o mundo, nem referir-se ao mundo sem levar em conta o corpo no qual habitamos, ele mesmo um elemento indissociável do mundo, “o corpo próprio está no mundo assim como o coração no corpo” (2014, p. 273). Se o corpo está inserido no mundo, como ele o percebe e quais as consequências dessa inserção? Os comportamentos desse corpo não podem ser revelados por uma concepção mecânica, pois ela é insuficiente para dar conta deles. O corpo inserido no mundo aparece como algo que não pode ser descrito meramente como objeto, como coisa entre coisas, ou organismo biológico determinado pelo meio, estímulo e reflexo. Ele se mostrará algo mais que um objeto físico ou organismo biológico, o modo de inserção deste corpo no mundo mostra que o corpo desenha, a partir de si mesmo, seu íntimo diálogo com o mundo. Ao localizar a percepção no corpo, o projeto fenomenológico de Merleau-Ponty se aproxima de uma recuperação da experiência viva, uma ligação íntima do espírito com o mundo, a promessa da reposição da essência na existência como o autor defende logo nas primeiras linhas do prefácio de *Fenomenologia da Percepção* (2014).

Repór a essência na existência, mas de qual existência se trata? Sobre o termo *existência*, não é possível contornar a querela do existencialismo, expressão que é título do ensaio de Merleau-Ponty, *La querelle d’existencialisme* (1996). No ensaio, Merleau-Ponty defende que as críticas recebidas por Sartre em *O ser e o Nada*, – tanto marxistas quanto católicas –, não deveriam afundar-se no próprio argumento, mas fundirem-se. Sartre, em *O Existencialismo é um Humanismo* (1973), afirma que o existencialismo não é uma filosofia contemplativa como

argumentam os materialistas, assim como não é uma filosofia da gratuidade ao desconsiderar valores eternos e sagrados como Deus, este seria a garantia da ação proba. Outro fator que complica a análise do existencialismo seria o fato de haver duas escolas existencialistas, uma de teor cristão, outra de teor ateu. Diante das acusações, Sartre dirá que justamente será o existencialismo a doutrina que permite o humanismo, uma vez que coloca o homem plenamente responsável por si. O homem está condenado a ser livre; condenado por não ter sido criado por ele mesmo, livre porque é responsável por todos os atos ao ser lançado no mundo (SARTRE, 1973). Se um dos pontos do existencialismo é fundamentar a liberdade, para Merleau-Ponty, será preciso levar em conta que todo engajamento - ou escolha - é ambíguo, pois é afirmação e restrição na liberdade. Por exemplo, o sujeito pode se engajar num determinado compromisso e isso significa, ao mesmo tempo, que ele poderia não se engajar, excluindo tal possibilidade. Merleau-Ponty defende, em *Sens et nos-sens*, que o mérito da nova filosofia é buscar, na noção de existência, um modo de pensá-la. A existência seria o movimento pelo qual o sujeito se engaja numa situação social ou física que tornará seu ponto de vista sobre o mundo (PONTY, 1996). Merleau-Ponty insiste que depois do século XIX, depois do repertório da historicidade do espírito, não será possível negar uma consciência situada. Nesse sentido, “uma filosofia que repõe as essências na existência” (2014, p.1), estará numa fenomenologia da percepção.

Um exemplo de uma descrição da percepção é o movimento do sujeito ao perceber os lados do cubo. Merleau-Ponty dirá que um sujeito encarnado pode vê-lo alternadamente de posições diferentes, e será sob essa condição que a estrutura do cubo será inteligível. Na medida em que o sujeito encarnado rodeia o cubo, ele vê suas facetas deformando-se nesse movimento, ora quadrado, ora não, cada lado tornando-se quadrado dando, enfim, sua unidade, o cubo total com suas faces simultâneas e iguais. Esse deslocamento de quem vê o cubo está no espaço objetivo, é pensando no próprio corpo como objeto móvel que se pode decifrar o cubo. Ou seja, para pensar o cubo, toma-se uma posição no espaço, nele e fora, para tê-lo em perspectiva. Neste sentido, Merleau-Ponty vai fazer a crítica da análise reflexiva que troca a existência do objeto pelo pensamento de um objeto, pensando-o sem o ponto de vista. Será por isso que o cubo, em sua inteireza, se dará numa evidência perceptiva, o cubo se oferece na própria experiência perceptiva, pois “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele” (2014, p.14).

O cubo serve como exemplo da percepção enquanto experiência, em sua evidência. Tal evidência só pode ser revelada numa retomada do contato com o corpo e com o mundo. O autor

evidencia que, já que é pelo corpo que apreendemos o mundo, esse corpo será o sujeito da percepção. Quando se considera o corpo o sujeito da percepção, o corpo como um eu natural, a análise reflexiva precisa ser repensada. Merleau-Ponty lembra ainda que não será preciso, ainda no exemplo do cubo, ter uma visão objetiva do próprio movimento do corpo diante do cubo, pois o cômputo já estará feito, a aparência que surge, uma após a outra, entra em composição com o movimento vivido. As coisas e o mundo são dados ao homem através do seu corpo, algo comparável à conexão que existe entre as próprias partes do corpo. O corpo assume uma função umbilical com a percepção e com seu imediato, o mundo. A ciência não dá conta da leitura do corpo, pois ele se constrói à medida que se lança além das necessidades imediatas, desenhando um mundo porvir como possível. Ao ver o corpo como objeto, vê-se que há mais que um objeto, os gestos que nascem desse corpo extrapolam a objetividade e nos revela uma subjetividade. O sujeito traz um corpo, a razão traz um corpo, não é possível ser consciência sem ser consciência encarnada. De modo que a fenomenologia da percepção faz rever o estatuto de produção de sentido, pois não será possível encontrar “a verdade” se a consciência estiver apartada do corpo. Se a produção de sentido está ligada à consciência encarnada, se o corpo é o sujeito da percepção, o sentido nos é continuamente dado pois “estamos no mundo, estamos *condenados ao sentido*, e não podemos fazer nada nem dizer nada que não adquira um nome na história” (2014, p. 18.).

Tal relação do corpo no mundo produz uma situação, o corpo percebe o mundo como um horizonte a ser explorado. Não se trata de negar a fisiologia, aspectos sensíveis não seriam explorados pelo corpo se não existissem as montagens naturais tais como janelas abertas à experiência. Os casos de análise das doenças, ou das privações de um corpo, é oportunidade onde o autor analisa o esquema corporal e seu elo com o mundo, não pela normatividade dos corpos, mas pela fresta de uma inadequação.

O mesmo exemplo do cubo vale para compreender os exemplos clínicos, no cubo uma parte implica outras, a estrutura de cada perfil remete às demais. No caso de um membro fantasma, por exemplo, o corpo é global e, como ele é sempre uma postura e um campo aberto, mesmo sem o braço ele continua respondendo como se estivesse inteiro. Mas como? Para Merleau-Ponty, o membro fantasma não se presta nem à explicação fisiológica nem psicológica, tampouco uma teoria mista, embora possam ser teorias relacionadas. A interpretação fisiológica defenderia a persistência de estimulações originadas dentro do próprio organismo, sendo assim, uma parte da representação estaria presente, ainda que o membro correspondente não estivesse

ali. No caso da interpretação psicológica seria uma recordação, um desejo ou crença, ou seja, a representação de uma presença. Para Merleau-Ponty, no entanto, as duas categorias ainda são objetivas, sem meio termo entre presença e não-presença. Aqui pode-se voltar ao exemplo do cubo em que a totalidade de seus lados surge na percepção. O autor lembra que um amputado sente a perna assim como se pode sentir a existência de um amigo que não está diante de nós, ou seja, o amputado continua a contar com a perna, trata-se de uma presença ambivalente, não é decisão deliberada, não é da ordem do “eu penso”. O corpo, neste caso, conserva seu anterior campo prático, permanece aberto a todas as ações das quais o membro ausente é capaz de realizar. Merleau-Ponty salienta a ambigüidade da questão: o doente sabe de sua amputação enquanto a rechaça, e só pode rechaçá-la porque sabe que não mais possui o membro. Tal paradoxo leva Merleau-Ponty a pensar no corpo comportando duas camadas distintas: o corpo habitual que sabe do membro, nele estão os gestos do manuseio que não estão mais no corpo atual, este, a segunda camada já sem o membro. Será porque o corpo habitual é fiador do corpo atual que o sujeito se percebe em posse de um membro que não tem mais. O corpo é apreendido numa experiência singular e instantânea (atual), mas em camada com o corpo habitual sob seu aspecto de generalidade como um ser impessoal, porém operante, já que esboça também o movimento da existência (PONTY, 2014).

O exemplo clínico esclarece melhor o posicionamento de Merleau-Ponty em relação à ideia cartesiana do corpo. A consciência do corpo não é um pensamento, pois não se pode decompô-lo para se formar uma ideia clara e distinta, sua unidade é confusa e implícita, o corpo não é um objeto. Merleau-Ponty insere a subjetividade numa concretude corpórea, retirando esse corpo do mundo dos objetos. A subjetividade volta a habitar o corpo, este sempre está aderente ao chão do mundo, como André ao chão da pensão interiorana, ao mesmo tempo em que configura horizontes. Todo corpo é destinado a habitar o mundo, essa destinação do corpo ao mundo permite re-significar a ideia da presença do sujeito no mundo e do mundo para o sujeito. A primeira situação do sujeito é a do corpo, será pelo modo como se abre as possibilidades vitais de ação de um corpo, que o sujeito se plasma no mundo, ou melhor, o modo pelo qual o sujeito percebe.

No romance, André se apresenta primeiro ao chão, capta seu redor com o corpo indiviso, os sentidos ancoram seus pensamentos, está embriagado pela sonolência pós-gozo. Sente de um floco de paina que aterrissa sobre a orelha adormecida ao ruído do irmão mais velho, do lado de fora do quarto, batendo na porta. O floco de paina e o ruído das batidas na porta se

aconchegam despojadas de sentido, manifestações sem um conteúdo que o perturbe. Embriagado em disperso torvelinho, vê girar a maçaneta da porta, a imagem desse movimento se sedimenta na retina apenas como imagem, e não gesto, vida ou vibração de outro. André sai da letargia em sobressalto ao ouvir uma pancada mais forte na porta, põe-se de pé em salto silencioso e leve, veste-se escondendo o sexo. Ao abrir, depara-se com o irmão mais velho, ficam mudos um de frente para o outro. André descreve a secura entre os dois, um lento reconhecimento que vai da terra seca aos olhos do irmão que lacrimejam, “senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (2006, p. 9). André diz não esperar a visita, e ao se ouvir dizendo a sentença, sente o peso da família, sente o peso desabando como aguaceiro, chuva espessa, um revés, enquanto o irmão mais velho lhe diz que a família o ama. André, ainda aturdido, lhe oferece uma cadeira e o irmão pede que André se recomponha, abotoando a camisa.

No capítulo dois, a voz de André percorre a memória, narra o lugar de onde viera o irmão, e ele mesmo, antes de acabar numa pensão distante da família.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; (2006, p. 11).

Ainda mergulhado na lembrança de sua vida na fazenda, André pergunta-se de onde viria as vozes que o chamavam da varanda da casa, vozes protetoras saídas de urnas antigas que nada podiam competir com outras vozes mais urgentes.

De que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (2006, p. 12).

O interior do bosque é onde André tenta amainar a febre. Pergunta-se se não havia gnomos, seres mitológicos e elementais da terra em torno dos troncos que lhe dava a sombra apaziguadora do seu sono adolescente. Enterra-se na terra onde a natureza está antes do homem. Para Belinda Mandelbaum (2018), ele se refugia onde a espontaneidade ainda não foi corrompida pela agricultura, cultura e o labor humano, o bosque é o arcaico da lavoura onde André encontra sombra e leito.

2.3 – Ancoragem do corpo

No capítulo três, André cita pela primeira vez o sermão do pai, dentre os princípios do discurso, André se lembra de um: os olhos são a candeia do corpo, mas depende da qualidade destes olhos; caso sejam bons, significa que o corpo possui luz, mas se os olhos não são limpos, indicam um corpo tenebroso. André lembra-se do sermão do pai diante do irmão mais velho, quando se percebe cheirando a vinho e possuindo olhos tais como caroços repulsivos. André não se incomoda com a percepção de si. Passa a caminhar pelo quarto mexendo as mãos, num embaraço que o faz limpar a mesa, esvaziar o cinzeiro, alisar o lençol da cama até voltar à mesa, encher mais copos de vinho e quase perguntar sobre Ana, sua irmã, mas não o faz. André sente Ana trancada no corpo dele, se vê confuso diante do irmão, ‘eu estava escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos’ (2006, p. 14).

Estar na carne dos sentimentos é certa ancoragem do corpo diante de sua tarefa. André, logo no início, diz que entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo. Merleau-Ponty (2014) analisa a espacialidade do corpo próprio e a motricidade, dá o exemplo de um braço sobre a mesa, dele jamais se dirá que está ao lado do cinzeiro do mesmo modo que diria que um cinzeiro está ao lado telefone. As relações do espaço ordinário não ultrapassam a fronteira do corpo, pois as partes do corpo não estão divididas umas ao lado das outras, mas envolvidas umas nas outras, as partes formam um sistema. O corpo não são partes umas ao lado das outras, uma reunião dos órgãos justapostos no espaço, o sujeito possui seu corpo de forma indivisa, sabendo cada membro por um esquema corporal que envolve todas as partes. O desafio será que a própria noção de esquema corporal é ambígua, pois ele não é um resumo da experiência corporal, se assim o fosse, o tempo todo nos daria a posição de cada estímulo local, o balanço dos movimentos. A espacialidade do corpo não seria uma sensação espacial, mas uma espacialidade de situação. Corpo é postura, espacialidade de situação e não de posição. É uma situação aberta. Merleau-Ponty dá o exemplo de alguém que está em pé diante de uma escrivaninha apoiando-se nela com as mãos, apenas as mãos estariam acentuadas enquanto o restante do corpo ‘vagueia atrás delas como uma cauda de cometa’ (2014, p. 146). Não que haja inconsciência de outras partes do corpo, mas é pelas mãos que se faz contato com a localização e a postura toda será lida pelo apoio que as mãos buscam na escrivaninha. Outro exemplo será da mão que segura um cachimbo, sabe-se qual mão segura o cachimbo por um saber absoluto que informa onde está o cachimbo e onde está o corpo tal qual um homem

primitivo que se orientava a cada instante sem precisar somar e recordar distâncias percorridas desde o ponto inicial. Merleau-Ponty aplica a palavra *aqui* ao corpo não para localizar o corpo em relação às coordenadas exteriores, mas como ancoragem do corpo, sua situação em face às tarefas que realiza.

Em *A Estrutura do Comportamento* (1975), analisa o comportamento não apenas como fruto do meio, leva em consideração que as estimulações que o organismo recebe são possíveis através dos movimentos precedentes que, por sua vez, expuseram o organismo receptor às influências externas. Ou seja, pode-se dizer que o comportamento é a causa primeira de todos os estímulos, o excitante é criado pela maneira própria com que o organismo se oferece às ações externas (PONTY, 1975). O termo organismo carrega muitos sentidos, na medicina¹⁷, a lesão em algum órgão ou em vários é causa da doença. Descartes (1988) considerava o corpo como máquina composta de carne e ossos, máquina tal qual se testemunha em um cadáver, reduz-se o corpo à extensão. Na *Poética*, Aristóteles (1966) dirá que a poesia épica e a poesia trágica deverão possuir uma estrutura com começo, meio e fim, deve constituir uma ação singular e completa para que, “qual um organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio” (1966, p. 96).

E na nota de *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty afirma que o corpo está no visível, isso não seria dizer que é um pedaço do visível, o corpo está rodeado pelo visível, não embutido no visível, mas circundado. O corpo vê e é visto, mais ainda, o corpo se vê e se vê vendo, de forma que o corpo está de pé diante do mundo, assim como o mundo está diante do corpo, não havendo fronteira, mas superfície entre ambos (PONTY, 2018). A ideia de carne vem do fato de que o corpo é ativo e passível, vidente e visível, uma massa em si, mas também gesto. A *carne* do mundo se daria pelo fato de que há um horizonte exterior e interior, a carne rodeia a película do visível entre os dois horizontes. Há uma participação do sujeito na carne do mundo no entrecruzamento entre o visível e o invisível, havendo uma comunicação entre consciência e mundo, pois comungam do mesmo estofo carnal.

Quando o personagem André diz estar preso à carne de seus próprios sentimentos, seria possível enclausurar o sentido dessa afirmação numa subjetividade absoluta. Mas a frase pode ser lida à luz da ideia de Merleau-Ponty, qual seja: a de que a vida perceptiva do corpo explicita o segredo da percepção do mundo. Nesse caso, ao ver André encarnado num corpo que é

¹⁷ Na biologia, aproxima-se da concepção cartesiana de que a vida é resultado da organização dos órgãos, de sua configuração mecânica (LALANDE, 1999).

vidente e visível, situado e aberto, sua prisão na carne dos sentimentos não é claustro, mas comunhão com o mundo que lhe está entrecruzado.

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; “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 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 (2006, p. 14).

A carne do mundo que rodeia a película do visível entre dois horizontes, o interno e o externo.

2.4 – O olho e a visão

Ainda no terceiro capítulo, André narra o que seria sua primeira crise de epilepsia. Foi ao abrir as venezianas, com o mundo entrando em seu quarto, que lhe ocorre uma crise ligeira e passageira, mas com a iminência de uma crise maior. Ele conclui rapidamente sua tarefa e serve-se de mais vinho, a brisa estufa as cortinas de renda onde há desenho de anjos soprando clarins entre nuvens. André senta-se na beira da cama numa exaustão sensorial, com os olhos descritos como dois bagaços, frutos extenuados, já sem o sumo, a polpa. Esses olhos se confrontam com a luz dos olhos do irmão mais velho, essa luz o envenena, incitando adiantar o confronto. André cogita pedir que o irmão encontre logo a voz solene para perguntar-lhe o que é, então, que acontece ao André desde sempre, a perturbação sempre iminente. André tem desejo de exortar o irmão para deformá-lo, quebrando-lhe no rosto a louça da família. Vendo nesse pensamento inutilidade, volta a pensar nos olhos, particularmente nos da mãe onde lê carinho e a apreensão de toda a família, sente a entrada de sua mãe no quarto, o vulto maternal pedindo que fale com ela. Em seu delírio, pois que sua mãe não está em presença física, ele vê e é visto por ela, se vê vendo a mãe, vê ser visto por ela.

Em André, a visão é elemento que não faz a divisa entre o visível e o invisível. Em *O Olho e o Espírito* (2004), Merleau-Ponty interroga a visão e a pintura. Para esse percurso, lembra a necessidade de a ciência voltar – ou começar – a habitar as coisas que ela mesma manipula. Aterrissar no solo do mundo sensível, não fazer o pensamento de sobrevôo, do objeto em geral. Colocar-se num prévio, *há*, ou seja, na existência, na paisagem, mundo vivido pelo corpo. Não o corpo como máquina de informações fisiológicas, mas um corpo atual, o próprio corpo e, com este, desperte os outros corpos que este frequenta e é frequentado. Fazê-lo como nenhum animal o fez. Todo esse pensamento para que a ciência pondere sobre si mesma, este quadro, será a arte o campo privilegiado dessa experiência de reabitar o solo do mundo sensível, em particular a pintura. A música se coloca aquém do mundo com seus fluxos e refluxos; à literatura e à filosofia se exigem as responsabilidades da fala, não se autorizam a colocar o mundo em suspensão. O pintor é quem poderá olhar todas as coisas sem a obrigação da análise, juízo, crítica. Ao pintor não é dada a reprimenda pela evasão da análise, nem mesmo regimes autoritários esconderam os quadros que entendiam degenerados, mas não os destruíram, numa dúvida sobre a obra que acaba por ser um reconhecimento. Merleau-Ponty afirma que, no pintor, há uma urgência maior que qualquer

outra. O pintor oferece suas mãos e seus olhos à força do ver sem que nada o obstrua. O corpo e a pintura estão nessa operação de forma recíproca, o pintor retrata o mundo oferecendo seu próprio corpo ao mundo. Para compreender a operação é preciso reconhecer o corpo como operante e atual, o corpo que não é um feixe de músculos e nervos, nem uma pedaço de espaço, mas uma trança de movimento e visão. Merleau-Ponty vê enigma no corpo, assim como vê enigma na linguagem, aqui dois pontos importantes para essa análise. O enigma do corpo está em ser visível e vidente ao mesmo tempo, um paradoxo que gera outros, o corpo está preso ao mundo e é coisa entre coisas, mas como é visto e se move, as coisas mantêm-se em círculo entre outras coisas que estão engrossando sua carne, pois há simultaneidade do corpo com o mundo, ambos feitos do mesmo estofado. Nesse lugar, a visão se faz no meio das coisas, se produz nelas. Merleau-Ponty traça uma explicação difícil de compreender, a visibilidades das coisas são acompanhadas de uma visibilidade secreta. Voltando à condição do pintor, dá o exemplo da visão das cores, luz e profundidade, estando todas a certa distância do sujeito, desperta um eco porque o corpo acolhe essas propriedades. Não se trata de um trompe l'oeil, mas "o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão [...] a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade" (2004, p. 19).

Aristóteles, em *Sobre a Alma*, ao definir a alma por suas faculdades, aborda o campo sensível da visão, paladar, olfato, tato, audição, aplicando a doutrina do par potência/ato ao estudo da sensibilidade. Nesse âmbito, Aristóteles afirma que a visão é a alma do olho.

Se o olho fosse um animal, a visão seria a sua alma. Esta é, pois, a essência do olho, de acordo com a sua definição. Ora o olho é a matéria da visão, à parte da qual não existe olho, exceto por homonímia (como, por exemplo, um olho esculpido em pedra ou um olho desenhado) (ARISTÓTELES, 2010, p. 63).

Sendo o objeto da visão o visível, Aristóteles dá o exemplo da cor que possui ela mesma a causa de sua visibilidade. Porém a cor só é visível pela luz, sem luz não há a visibilidade da cor. Seria prudente, então, definir o que é a luz, aquilo que torna a cor visível. A luz seria a atividade do transparente enquanto transparente, entendendo por transparente

aquilo que não é visível por si mesmo, mas por razão de uma cor que lhe é alheia, como o ar e a água. A luz é, então, a cor do transparente, não o corpo ou emanção de um corpo, como uma fogueira, a luz será presença no transparente do fogo. Para ver a cor, é preciso a atividade do transparente que é a luz. Parece - aqui e em outro exemplo, a saber, da escuridão -, incluir aquilo que não é visível na condição da visibilidade, “a visão diz respeito ao visível e ao invisível (pois a escuridão é invisível, mas a visão também a distingue)” (ARISTÓTELES, 2010, p. 95).

Em *O Olho e o Espírito* (2004) de Merleau-Ponty, o melhor exemplo sobre a visão é descrito, - como dirá Lefort, em prefácio da obra -, com a preocupação de que a escrita repercute o brilho do visível e o transmita (LEFORT, 2004 apud PONTY, 2004).

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas também não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. É essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor. (PONTY, 2004, p. 37).

Lefort lembra que Merleau-Ponty escreveu o referido ensaio em suas últimas férias antes de morrer na primavera seguinte. Nestas férias, instalou-se no campo perto de Aix, cidade natal de Cézanne, na casa alugada de um pintor onde ficara por dois ou três meses. Merleau-Ponty interroga a visão e a pintura diante da paisagem que marca Cézanne, convicto de que os problemas da filosofia devem ser submetidos novamente ao exame da percepção. Ainda segundo Lefort (2004 apud PONTY, 2004), o trecho com a descrição vigorosa da percepção se deu certamente num quarto – tal qual André fechado na pensão interiorana, sua

catedral – mas com os sentidos impregnados pela água da pequena piscina e os ciprestes próximos da casa, imagens que ele convocou para dar o testemunho do sensível. Em prefácio à obra *Signos* (1991), Merleau-Ponty afirma que o olhar não é ato de consciência que cada qual reivindicaria prioridade, mas abertura da carne do sujeito preenchida pela carne universal do mundo. A visão faz o que o pensamento não entende: muitas vezes a luta não tem vencedor, pois a reflexão sensível não tem fim, pois ver é ver mais do que se vê, é acesso a um ser de latência. Visível e invisível não são contraditórios, o invisível é algo imóvel, não para o que não percebe o movimento, mas para o que está fixo, é o ponto zero da visibilidade e abertura para o visível.

André, em *Lavoura Arcaica*, vê e vê sua visão, projeta e é expectante. Ao fim do capítulo três, depois de ver a evocação de sua mãe adentrar seu quarto, o fantasma sem corpo, detecta seu próprio choro se avolumar. Isto junto à embriaguez será ocasião para revelar seu delírio ao irmão, mas ele não o faz. É quando diz pela primeira vez o nome do irmão mais velho, Pedro. A perturbação o faz tomar mais vinho, desiste de falar, tendo tudo a ser dito, e passa a ouvir.

passsei a ouvir (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmelhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral. (2006, p. 16).

A catedral agora se estende do quarto da pensão até a casa da família, cal, pedra, sua estrutura. O irmão mais velho, Pedro, traz consigo a solenidade do pai, a razão do sermão. Ao mesmo tempo traz, sobretudo, a lembrança da irmã Ana por quem sente o perigo de exceder-se em emoção, uma percepção inflamada que o descontrola. Ana é uma paixão inevitável e obsedante, assim como é um disparador perceptivo de tudo a sua volta.

2.5 – Animal de percepções

No quarto capítulo, André rememora Sudanesa, cabra com quem fazia sexo na adolescência, cabra cortesã que, segundo ele, o transforma em pastor lírico. O corpo de outra espécie é farto e dorme numa cama fofa e cheirosa, a cabra recebe vasilha de água fresca todas as manhãs. A cabra é alimentada com milho granado e capim, no qual André esfrega salsa para abrir-lhe o apetite. Ele cuidava do corpo animal ao entardecer, não era cabra lasciva, mas cabra de menino, como que autorizados, menino e cabra, a unirem-se por equivalência ingênua, ainda que André já se reconhecesse com certa enfermidade moral, sintoma localizado em seus olhos.

a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremo, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das termas; era do seu corpo que passei a cuidar 2006, p. 18).

André diz que Sudanesa havia chegado à fazenda precisando de cuidados, ele se envolve sexualmente, ainda adolescente, com o animal – André passa de menino à adolescente ao aproximar-se da narrativa sexual. De alguma maneira, a relação com o animal coloca ambos em patamar similar, pelo fato de que há uma relação entre dois corpos e, ao menos o de um deles, André, é um dos pólos de uma experiência carregada de irreflexão, como será quase toda a trajetória do personagem. André reflexiona a partir do seu corpo e traz o que ainda é o impensado. Merleau-Ponty observa no texto *O Filósofo e Sua Sombra* (1991) que “o homem é um animal de percepções e de movimentos que se chama corpo” (1991, p. 185). Neste ensaio, Merleau-Ponty faz um diálogo com a fenomenologia de Husserl, a sombra do filósofo será o impensado. O impensado de Husserl não se refere à posse do próprio objeto do pensamento, mas traçar a partir do ponto ocupado pelo objeto um campo de pensamento ainda não pensado, ainda por pensar. Assim como há sombras e reflexos entre as coisas e os horizontes, e campos

variáveis dessas coisas, há sombras e reflexos entre as coisas ditas que podem ser retomadas e repensadas e não simplesmente limados numa análise isolante e analítica. Entre as sombras repensadas, Merleau-Ponty dedica-se à redução fenomenológica.

os problemas da redução não são para ele um preâmbulo ou um prefácio: são o começo da pesquisa, num certo sentido constituem-lhe o todo, uma vez que a pesquisa é, ele o diz, começo continuado. Não devemos imaginar Husserl constrangido aqui por obstáculos desastrosos: a localização dos obstáculos e o próprio sentido da sua pesquisa (1991, p. 177).

Merleau-Ponty dirá que Husserl reconhecerá as contradições da redução fenomenológica. A redução revela que há nada além da consciência, dos atos e seu objeto intencional. Se, de certa forma, a redução supera a atitude natural, o pensamento reduzido acaba por mirar a natureza reintegrada à consciência que a constitui. Pode-se suprimir em pensamento a natureza sem suprimir o espírito. Merleau-Ponty dirá que isso é meia verdade, pois suprimir a natureza sem suprimir o espírito não será dizer que a natureza seja uma produção do espírito. Merleau-Ponty dirá que pensar consciência e o mundo não deveria ser na bifurcação da natureza e do espírito.

Husserl diz que a redução supera a atitude natural, e para logo acrescentar que essa superação conserva "o mundo inteiro da atitude natural". A própria transcendência desse mundo deve conservar um sentido relativamente à consciência "reduzida". (1991, p. 179).

Merleau-Ponty destaca que, em Husserl, fica evidente que a reflexão não é transparente, não passando imediatamente do objetivo para o subjetivo, pois a reflexão acaba por nos jogar numa terceira via onde a separação entre sujeito e objeto é problemática. Pois de fato há um eu puro, no sentido de ser indiferente ao objetivar e conhecer, este *eu* não é o filósofo, mas da ordem das ciências da natureza que devolve ao *eu* puro as coisas despojadas de predicado, as coisas simplesmente coisas.

Ao mesmo tempo em que tenta a retomada universal, a reflexão de Husserl nota que há no irrefletido "sínteses que residem aquém de toda tese". A atitude natural não se torna verdadeiramente uma atitude - um tecido de atos judicativos¹⁸ e proposicionais - senão quando se torna tese naturalista. Ela mesma está isenta das censuras que se podem fazer ao naturalismo, porque é "anterior a qualquer tese", porque é o mistério de uma *weltthesis* (tese do mundo) anterior a todas as teses - de uma fé primordial, de uma opinião originária (*urglaube, urdoxa*), diz noutra passagem Husserl, não sendo, portanto, mesmo de direito, traduzíveis em termos de saber claro e distinto, e que, mais velhas do que qualquer "atitude", do que qualquer "ponto de vista", dão-nos não uma representação do mundo, mas o próprio mundo. (PONTY, 1991, p. 180).

Ou seja, a consciência reduzida deve levar em conta que a atitude natural estabelece o originário da existência, não só, esse originário se opõe ao originário da consciência teórica e seus conteúdos. A reflexão fenomenológica começa na atitude natural, num movimento que passa pela opinião antes de chegar ao saber.

[...] realmente é necessário começar e passar pela opinião antes de chegar ao saber: a *doxa* da atitude natural é uma *urdoxa*¹⁹, opõe ao originário da consciência teórica o originário de nossa existência, seus títulos de prioridade são definitivos e a consciência reduzida deve levá-los em conta (PONTY, 1991, p. 181).

Há problemas nesta análise e não poucos, pois as relações entre a atitude natural e atitude transcendental são complexas, não há anterioridade entre elas, tampouco falso ou

¹⁸ Ato de julgar.

¹⁹ Para Edmund Husserl, *Urdoxa* é a certeza que caracteriza a crença. *Urdoxa* é uma palavra composta do prefixo alemão *ur-* e do grego clássico *δόξα*, significando assim a doutrina "primária" ou "primeira". Para Platão e Aristóteles, a noção de "doxa" significava "opinião".

verdadeiro. Merleau-Ponty parece, ao analisar a redução fenomenológica, reconhecer que não há explicações claras sobre essas relações. Restando as amostras que esse intento traz, formular o impensado e avançar nos espaços não iluminados ainda.

A atitude natural, no sentido de ser anterior a qualquer tese, fé primordial ou opinião originária, se dá no corpo sensível, pois serão os movimentos do corpo que suscitam as propriedades das coisas, o movimento do corpo revela a propriedade da coisa. Para isso, o corpo está instalado no mundo visível, ele suscita porque possui o lugar de onde ele vê. É o campo perceptivo, há algo no corpo que vincula o eu com as coisas. Merleau-Ponty dá o exemplo tátil de quando a mão direita toca a esquerda, as duas são tocantes e tocadas, nesse ato há uma ‘potência exploradora’ (1991, p. 184). O corpo faz uma reflexão, sendo uma coisa que sente, é sujeito-objeto. É neste ponto que Merleau-Ponty reivindica uma ontologia do sensível, pois o espaço se conhecerá através do corpo que o ocupa. Uma vez que se é confusa a distinção entre sujeito e objeto para consciência, também o será no objeto onde as operações do corpo terminam suas explorações (que jamais cessam), estão ambos, sujeito e objeto presos no tecido intencional.

A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspectos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a atividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do objeto, é a transição que como sujeito carnal efetua de uma fase do movimento para outro, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo. (PONTY, 1991, p. 185).

André, à luz de Merleau-Ponty, é um campo perceptivo. O corpo explora o mundo no qual está costurado, assume e amplia ao extremo todas as propriedades das coisas suscitadas por seu corpo. Neste capítulo, há ainda as primeiras lembranças de André, antes que o irmão mais velho tome a fala reproduzindo o sermão do pai. A descrição do ato sexual com a cabra não se envereda numa relação sexual qualquer, mas que o tira de seu recolhimento, da letargia e da vadiagem e, mesmo sabendo violar um objeto sagrado, nomeia-se o pastor lírico de sua única cabra: ‘saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico’ (2006, p. 19).

Não se trata de um pastor qualquer, mas lírico. Não um homem comum da comunidade agrícola em seu ambiente pastoril, mas um pastor poeta (lírico) que direciona o rebanho, de uma única cabra, ao transbordamento do abate emocional. A passagem leva à ideia da poesia pastoril. Em referência ao citado gênero de origem grega e romana, na dissertação *A Poesia Pastoril: as Bucólicas de Virgílio* (2006), Márcio Ribeiro lembra que a poesia pastoril, o bucolismo, tem origem tanto nas festas da vindima e da colheita quanto das comemorações dionisíacas. Com origem na pastorícia e agricultura, agricultores e pastores descansam do trabalho árduo na terra com as canções que festejam Ártemis, deusa para quem pedem sua luz branda a fim de iluminar as folhas da noite, refrigerando as urgências do amor. Bucólico viria do grego *boukóikon poíema*, narrativa cujo protagonista é o vaqueiro ou boieiro, guardador de gado bovino, o mais antigo dos pastores. O grego Teócrito e o romano Virgílio são os maiores representantes deste gênero retomado posteriormente no Arcadismo e no Renascimento. Os temas variam entre a observação da realidade no campo e o sentimento dos pastores - no caso do grego Teócrito, o criador do gênero -, assim como amor à natureza, à paz e à ordem, no caso do romano Virgílio, que contribuiu levando o gênero bucólico para Roma. A poesia pastoril falava dos prazeres da vida simples e sua paisagem, os cantos de pastores falavam também de uma nostalgia do campo, há sempre um passado do passado, um lugar ainda mais originário. No caso de Virgílio, autor de Eneida, incitava que seria melhor viver no campo do que em Roma. O elemento musical era importante, o pastor cantava enquanto o rebanho vagava no campo, a natureza é sagrada e tem voz. Em ambos, a Arcádia surge de formas distintas. Arcádia em Virgílio é lugar onde se ama e é amado e canta-se com harmonia; é um modo de vida. Para Teócrito era a morada de Pã, nação dos flautistas vivendo na companhia de deuses e semi-deuses (RIBEIRO, 2006).

Raduan, neste capítulo, faz de André um pastor lírico que não canta enquanto a cabra pasta, mas a manuseia procurando o concurso do seu corpo. Quando a pastoreia, é levando-a para entre arbustos que rodeiam seu *quarto agreste de cortesã*. André, que não é pastor, nem homem da lavoura, embora vivente da paisagem bucólica, é abandonado por Ártemis cuja luz branda não o alcança a tempo de lhe abrandar os olhos enfermiços. Em *Teogonia*, de Hesíodo, Ártemis aparece no hino das Musas como verte-flechas, ligada à caça e à vida selvagem. As musas dirigem o hino ao pastor Hesíodo e dão-lhe um cetro feito com ramo de loureiro e o inspiram com suas primeiras vozes.

Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,

Sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos

E sabemos, se queremos, dá a ouvir revelações (HESÍODO, 2006, p. 103).

As musas logo comunicam ao pastor a ambigüidade de seu canto, que pode tanto esconder os fatos sob mentiras semelhantes a eles, camuflá-los, quanto dar ao pastor a revelação, ou seja, declara que pode ocultar ou revelar. Em André, as musas, - aqui vozes de sua mente febril -, não parecem fazer a diferença entre oculto e revelado, abandonando o pastor lírico na corda bamba, espreitando a queda.

2.6 – Em nome da palavra

Do sexo iniciático e inaugural com a cabra, André volta, no quinto capítulo, ao quarto da pensão onde está diante do irmão. Pedro revela as conseqüências da fuga de André, dirige-se a ele com o teor do sermão e da prédica paterna. Pedro obriga André rememorar seu lugar na estrutura da casa que, com sua fuga, fez abaular a sustentação.

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular (2006, p. 20).

Pedro diz que todos da família estão sujeitos ao tropeço, mas é importante não deixar-se cair em tentação, colocando-se em vigília contra a queda. Cabendo a cada membro da família cuidar do que lhe é dado em nome dos elementos espirituais e próprios que os uniam, “pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé” (2006, p. 21).

Só o dever, e a veneração dos laços de sangue, mantém a casa erguida sem que nenhum integrante se afaste da porta. O filho deve ser diligente com o pai e com os irmãos, trabalhando na terra e trazendo frutos, auxiliando a provisão da mesa comum; pois mesmo austera, a vida daria alegrias, sendo que esta alegria é justamente cumprir o que lhe é atribuído. Os deveres da casa são sagrados e negligenciá-los é condenar-se a fardos extremos. Pedro mantém o sermão dizendo que cada um possui seu impulso individual, mas que era preciso frear os maus e moderar os bons, cultivar o autodomínio, prevenindo-se das paixões perigosas, cuidando das questões pessoais sem machucar quem se estima. Pedro reconhece não ser tarefa fácil a ponderação, mas os princípios que carregavam eram amorosos como uma mão leal. No entanto, André enxerga esse horizonte como ilusório, ao menos o horizonte real, o da vida, este não é tão largo quanto deseja. Principalmente a felicidade que ele acreditou encontrar longe do horizonte da família e dos deveres da casa. Neste ponto, a

narrativa faz menção à parábola do filho pródigo. Pedro dirá que há mais valor no perdão do que na ofensa, mais nobreza no reparo do que no erro.

claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião de minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado (2006, p. 22).

Na parábola do filho pródigo²⁰ há um pai e dois filhos, o mais novo pede sua herança adiantada, parte dos seus bens que lhe são de direito. O filho caçula toma sua parte e foge para uma região longínqua onde dissolve seus bens com desejos mundanos. Porém, a região onde vive passa por uma grande fome e o filho pródigo não consegue se sustentar. Coloca-se a serviço dos habitantes e termina trabalhando como guardador de porcos. Está se alimentando com a mesma refeição dos suínos quando se lembra dos empregados de sua casa onde comem pão em abundância. Toma a decisão de voltar para casa e reconhecer, junto ao pai, que havia cometido um pecado contra ele e o céu. Não sendo mais digno de ser seu filho, o pai o poderia aceitar como empregado. Ao aproximar-se da propriedade do pai, este corre comovido ao seu encontro, o beija e abraça. O filho submete-se ao pai reconhecendo o erro e se oferece como empregado, pois o havia desonrado; mas o pai pede que lhe tragam roupas preciosas, sapatos, anel, que matem um vitelo gordo para o banquete, “porque este meu filho estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi encontrado. E começaram a banquetear-se” (LUCAS, 1985, vers. 24, p. 1142). O filho mais velho voltava do campo e, ao aproximar-se da casa, depara-se com a festa, os cantos, coros e sinfonia. Um empregado lhe explica a razão da celebração e ele se recusa a entrar em casa, sentindo-se injustiçado.

Há tantos anos que te sirvo, nunca transgredi nenhum mandado teu e nunca me deste um cabrito para eu me banquetear com os meus amigos; mas logo que veio este teu filho, que devorou os seus bens com meretrizes, lhe mandaste matar um novilho gordo. (LUCAS, 1985, vers. 29-30, p. 1142).

²⁰ Lucas In: Bíblia Sagrada. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. Cap. 15, vers. 11-32, p. 1142.

A parábola termina com o pai dizendo ao fiel primogênito que sempre estivera com ele, tudo o que era do pai, era deste filho. Mas o banquete era justo, pois o irmão mais novo estava morto e revivia, havia se perdido e fora encontrado. No caso de André, é o irmão mais velho quem vai buscar o filho pródigo, que não gastou a herança material da família, mas outra herança no sentido de uma estrutura que sua ausência fazia desmoronar.

As menções religiosas na composição de *Lavoura Arcaica* podem ser lidas na chave da parábola, representação ou alegoria de transmissão moral. Assim como há também alguma conotação religiosa nas obras fontes de sua inspiração como as obras literárias *Invenção de Orfeu*, *A Paixão*, ou propriamente textos religiosos como Alcorão e a Bíblia.

Sob este aspecto, Merleau-Ponty também vem ao socorro. No texto *Leitura de Montaigne* (1991), Merleau-Ponty analisa o Livro III de *Os Ensaaios*, obra na qual Montaigne faz uma narrativa de si mesmo e seu redor. Montaigne amava o *eu* acima de tudo numa descrição da subjetividade. Para Merleau-Ponty, Montaigne estaria no campo contrário ao de Descartes que separa corpo e alma para esclarecê-los, deixá-los transparentes para análise. Montaigne escreve sobre o paradoxo do homem, a mistura do corpo e da alma, usando, para se referir ao homem, palavras como *absurdo*, *estranho*, *monstro* e *milagre*. Para Merleau-Ponty, Montaigne se atenta a descrever o homem e não explicá-lo, usando para isso o único método possível que seria uma busca sem necessariamente uma descoberta, uma caça sem a presa entre os dentes. Merleau-Ponty observa a relação de Montaigne com a religião, para quem o homem é inacabado, sujeito que nunca se perfaz. Nesse sentido, Montaigne não adere à religião caso ela seja explicação. A revelação religiosa não seria outra coisa que a loucura. Todos os elementos da cristandade já estariam, inclusive, na cultura pagã; ou o cristianismo teria inspirado as religiões bárbaras, ou o cristianismo ainda seria bárbaro. Montaigne criticaria até o êxtase socrático, o *daemon*. À religião estaria dada alguma coerência apenas por ela admitir o lugar do estranho, o diagnóstico da religião seria válido, mas não sua solução para o enigma humano e sua configuração monstruosa. A religião teria fundamento apenas como pergunta sem resposta. Merleau-Ponty afirma que o ceticismo de Montaigne não passaria de um acesso para a verdade, assim como a crítica às paixões seria um combate às falsas paixões.

Nessa leitura de Montaigne, Merleau-Ponty oferece uma chave para o teor religioso, em algumas passagens, de *Lavoura Arcaica*. A loucura de André é espécie de revelação religiosa, uma revelação que, no entanto, absolutamente nada explica, nem conclui. Levando André a

apenas admitir o lugar do estranho, enigma representado por uma paixão que tampouco o permite possuir seu objeto de desejo, a presa entre os dentes. Seu êxtase rural e campestre, pré-civilizatório e originário, pode ser narrado tanto no passado quanto no presente, no arcaico e no presente contínuo, assim como, na leitura de *Os Ensaio*s por Merleau-Ponty, as religiões bárbaras nunca cessaram.

Ainda no capítulo cinco, Pedro continua a falar das consequências da fuga de André: os gemidos da mãe, o rosto pesado dos membros da família. Pedro descreve o quadro emocional com sentimento terno, porém denso e tenso, ainda solene, enquanto André volta a ter rápida vertigem ao pensar sua casa sem a antiga força e que, talvez, fosse naquele quarto de pensão onde se podia encontrar a reserva de sementes para o plantio. Pedro descreve o peso na ocasião de sua fuga: “naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia” (2006, p. 23). A mãe faz os pratos sem que ninguém diga algo ou olhe um para o outro; a tarde de trabalho, junto ao pai, não acaba nunca; as irmãs perdidas entre o bordado na varanda, afazeres na cozinha e na despensa, sem encher a casa de alegria; o pai trancado no silêncio, deixa a mesa após a refeição noturna e ninguém o vê recolher-se. Nessa noite, Pedro entra no quarto de André e, ao abrir as gavetas vazias, conclui que havia iniciado a desunião. Pedro, na pensão, encara André, que também encara a si e fala, mas apenas em pensamento.

a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa eu poderia dizer com segurança, mas não era hora de especular sobre os serviços obscuros da fé (2006, p. 24).

André discorre para si mesmo, as partes devassas da fé onde inclui o sacramento do corpo e do sangue tal qual na eucaristia. Reconhece que, para falar da fé, deve investigar os tremores da devoção. Lembra de sua fita de congregado mariano. A fita é símbolo e identidade de um devoto da Congregação Mariana, esta exige dos fiéis santificar-se em vida, o uso da fita indica sinal de pertença e devoção. Entre os deveres estão fazer oração matinal; sinal da cruz antes e depois das refeições, e ao passar diante de igrejas; saudar os congregados

com ‘Salve Maria!’; evitar ocasiões para o pecado; confissão periódica; recomendar-se continuamente a Deus, entre outros deveres diários, mensais e anuais.

Na narrativa, André se lembra da fita deixada ao lado de sua cama, de onde via seus irmãos sem a mesma bem-aventurança, os irmãos não eram amparados pelas mãos de Deus, nunca entraram na igreja, como ele, estufado de si. André recorda a luz da casa, o pão e o leite, uma claridade que depois passa a perturbá-lo, passando de um menino pio e magnânimo para um púbere prostrado feito convalescente. André tenta comunicar o conteúdo que lhe vem à mente, mas não consegue falar. Pedro, neste momento, olha seu próprio copo de vinho e arrisca um diagnóstico: ‘quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe’ (2006, p. 26).

A estrutura familiar surge como temor maior, como arquitetura sabotada por um cálculo ruim. A estrutura é fiadora do sentido da ligação entre os membros, o medo é pela perda do sentido que o desmoronamento da estrutura familiar viabiliza. Merleau-Ponty, na introdução de *Fenomenologia da Percepção* (2014), defende que o homem está condenado ao sentido justamente porque está no mundo e nada poderá fazer ou dizer que não assuma ou ganhe um nome na história. Afirma que, se há uma aquisição adquirida pela fenomenologia, esta é ter unido o subjetivo e o objetivo, a racionalidade será proporcional à experiência na qual se revela. O sentido transparece na junção das experiências do sujeito com as alheias, nas engrenagens em cruzamento umas com as outras. O sentido não está separado na subjetividade e na intersubjetividade que constituem uma unidade quando o sujeito retoma suas experiências passadas nas presentes, assim como a experiência alheia é retomada no sujeito (PONTY, 2014). O medo da perda estrutural, no seio da família em *Lavoura Arcaica*, é temor da perda desse sentido que se faz no conjunto das subjetividades – de cada membro da família. Com a perda estrutural, perde-se a unidade, engrenagem da intersubjetividade, relação dos pontos que formam o círculo inviolável.

Para Merleau-Ponty, compreender a estrutura da percepção, por exemplo, será compreender o que é percepção. Em Merleau-Ponty, a noção de estrutura, ou forma, reflexiona a teoria da Gestalt.

A noção de estrutura, oriunda da teoria da forma (Gestalt-theorie), dos trabalhos de Goldstein (*A estrutura do organismo*) e da lingüística estrutural

[...] introduz, segundo Merleau-Ponty, um novo ‘‘regime do pensamento’’ porque ‘‘indica um caminho fora da correlação sujeito-objeto que domina a filosofia’’ (DUPOND, 2010, p. 26).

A própria Gestalt, e muitos psicólogos da forma, recebem influência de Husserl e da fenomenologia -, afirma o organismo como um todo interativo. Em termos clínicos, afirma que independente da área atingida no corpo, a resposta comportamental será sempre global. Afirmação oriunda da análise de danos cerebrais em soldados, no qual Goldstein observou que havia reorganização do comportamento ainda que a lesão fosse localizada (FRAZÃO; FUKUMITSU, 2013). Para Merleau-Ponty, faltaria à Gestalt uma renovação das categorias, a teoria admitiria e aplicaria princípios a casos particulares, mas ainda não havia feito uma verdadeira redução fenomenológica no sentido de suspender as categorias do mundo para uma descrição efetiva dos fenômenos, tendo como finalidade uma reforma do entendimento. De toda maneira, para Merleau-Ponty, a Gestalt, assim como a lingüística estrutural, abre caminho para o trabalho de superação da oposição sujeito-objeto. Merleau-Ponty parece aproximar, de alguma maneira, estrutura e sentido. Ao analisar o sujeito e sua presença no mundo, toma como exemplo a diferença entre uma Gestalt do círculo e uma significação do círculo.

o que faz a diferença entre a *Gestalt* do círculo e a significação círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modulação deste mundo, como fisionomia circular. Não temos outra maneira de saber o que é um quadro ou uma coisa senão olhá-los, e a significação deles só se revela se nós os olhamos de um certo ponto de vista, de uma certa distância e em um certo sentido; em uma palavra, se colocamos nossa convivência com o mundo a serviço do espetáculo. (PONTY, 2014, p. 575).

Merleau-Ponty lembra, em outro momento, que a ‘‘Gestalt de um círculo não é sua lei matemática, mas sua fisionomia’’ (2014, p. 95). Ou seja, do ponto de vista da estrutura

(Gestalt), o círculo é compreendido pela familiaridade do sujeito ao círculo onde ele reconhece a fisionomia circular por uma modulação, tonalidade, uma nuance deste mundo/modo circular. Já a significação círculo é reconhecida a partir do lugar dos pontos equidistantes do centro. Tomando a compreensão da familiaridade do sujeito ao círculo (Gestalt) - e reconhecendo também a significação recorrente na qual os pontos que formam o círculo são pontos equidistantes do seu centro -, pode-se arriscar que a fuga de André faz desabar a arquitetura da unidade e da síntese que o círculo representa. A fuga faz com que os elementos que constituem a família, tomada aqui como círculo, desarticulem-se alterando sua forma, ou ainda, sua visibilidade como tal, a família perde a fisionomia não podendo ser reconhecida por seus entes, é quebrada “a convivência com o mundo a serviço do espetáculo” (2014, p. 575).

André percebe o luto na expressão do irmão mais velho quando este afirma que quanto mais estruturada é a família, mais vulnerável ela está ao golpe que a pode desmoronar. André, em contraste, recorda-se dos domingos iluminados, o restante da família que vinha de longe encontrá-los no bosque atrás da casa, o jogo de luz e sombra sob a copa das árvores. André recolhia-se ao longe, distante de todos, junto a um tronco, vendo os preparos da carne assada; o ensaio para as danças, as irmãs entre outras moças e moços movendo-se em alvoroço; as irmãs em vestidos camponeses e primaveris, exibindo promessas e risos; frutas partidas aos gritos de enlevo; todo o movimento sinalizando o centro do bosque onde o pai inicia a dança; o círculo é primeiro feito com os homens, de gestos mais duros e protocolares.

cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi (2006, p. 28).

Um velho tio imigrante, antigo pastor, pega do bolso sua flauta enchendo as bochechas com tal ânimo que poderia vazar pelos poros o vinho tomado. Com a flauta leve em mãos pesadas de homem da terra, o círculo inicia seu movimento, primeiro para um lado, depois para outro, lentamente, se desemperrando. Os pés virilmente batidos no chão cadenciam o vai e vem da roda que passa a vibrar aumentando o diâmetro do círculo, este começa como roda de carro de boi e passa a ser roda de um moinho, agitando ao som da flauta. Trata-se do

círculo ainda robusto e íntegro, anterior à fuga. Os mais velhos observam e as moças esperam sua vez de entrar, todos salientam o ritmo ao som das palmas. André, então, narra Ana impetuosa, impaciente, o corpo primaveril e camponês, os cabelos soltos e negros presos de um lado por uma flor vermelha.

essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio de roda. (2006, p. 29).

O círculo é uma roda atravessada por Ana, círculo que aumenta seu diâmetro conforme o ritmo. Todos se sabem pela familiaridade de seus pontos, cada ponto um corpo em expressão de uma unidade, ritmada pela flauta. André, no entanto, está fora do círculo. De fora, ele percebe Ana serpenteando os braços erguidos, pés descalços na terra, mãos ondulantes à flauta mais lenta, a roda girando mais delirante. Ana magnetiza a todos dentro e fora do círculo.

ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva (2006, p. 29).

André a descreve tumultuando e mobilizando exaltações, os mais velhos entoam cânticos antigos e em outra língua. André vê a alegria nos olhos do pai, umedecido pelo vinho que também amolece sua solenidade de tal forma a pensar que “nem tudo em um navio se deteriora no porão” (2006, p. 30), todos os compartimentos de seu mundo imediato estavam em exercício e cumpriam a função de manter a embarcação em cruzeiro. André vê a tudo sentado numa raiz, num canto sombrio do bosque onde percebe os eflúvios, tal como ouve a flauta. André, de longe, parece degustar o cheiro de alfazema do rosto da irmã, os olhos de tâmara e a boca de polpa doce. Tira os sapatos e as meias para encontrar o húmus por debaixo das folhas secas. Imaginava enterrar-se numa cova feita pelas próprias unhas e sente aproximar em passos, antes confundidos pelo movimento de animais dóceis ao redor, depois

mais lentos e pesados, de sua mãe, convidando o filho a se juntar ao círculo. A mãe limpa um cisco da cabeça dele e depois alinha seus cabelos.

sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais, ‘vem, coração, vem brincar com teus irmãos’ (2006, p. 31).

André recusa o convite dizendo que está se divertindo onde está, quando na verdade está amargurado contemplando Ana que pisoteia e marca seu interior. Nesse ponto, André se distancia da memória da festa rural, ‘vendo então as costas daquele tempo decorrido’ (2006, p. 32). Lembra-se da mochila pesada que carregara nas costas ao ir embora, descrevendo-a como algo constitutivo de sua identidade, como gemas do mesmo ovo, ele olhando para frente, a mochila olhando para trás. Com seu irmão mais velho diante de si, na pensão, percebe a distância da experiência em relação à memória, e explicita para si mesmo o chamado ao retorno, a convocação.

e eu ali, vendo meu irmão, via muitas coisas distantes, e ia tomando naquele fim de tarde a resolução desesperada de me jogar no ventre mole daquela hora. (2006, p. 32).

Ao jogar-se no ventre mole daquela hora, a hora tem imagem corpórea, possui ventre, parte do corpo que abriga estômago, fígado, intestino, pâncreas, bexiga, também o útero materno. Em sentido figurado, também é o centro da Terra, o âmago. Mole pode ser algo macio, assim como complacente, ou indulgente. Ao ver o irmão no fim da tarde, no limiar entre dia e noite, decide voltar ao útero materno indulgente, tomando a gestação como ligação do homem ao mundo e ao corpo, sua existência inaugural. Jogar-se ao ventre mole daquela hora é tarefa imensa em direção ao tempo que, para André, é o que há de mais carnal. Neste sentido, Merleau-Ponty dirá que podemos nos inventar, mas não sem o

próprio equipamento temporal. O sujeito se move no mundo com o corpo, nesse sentido, pensamento e tempo estão emaranhados, intrincados um no outro.

Se penso, não é porque salto para fora do tempo num mundo inteligível, nem porque recrio toda vez a significação a partir de nada; é porque a flecha do tempo arrasta tudo consigo, faz com que os meus pensamentos sucessivos sejam, num sentido secundário, simultâneos, ou pelo menos que invadam legitimamente um ao outro. Funciono assim por construção. Estou instalado sobre uma pirâmide de tempo que foi eu. Tomo distância, invento-me, mas não sem meu equipamento temporal, como me movo no mundo, mas não sem a massa desconhecida de meu corpo. (PONTY, 1991, p. 14).

Merleau-Ponty dirá que o pensamento envelhece pelo tempo, assim como o tempo marca as épocas do pensamento, mas sem deixar de abrir um campo, um futuro de pensamento e certa simultaneidade do tempo forma o sujeito. Merleau-Ponty deixa claro que o pensamento não abre brecha no tempo, o pensamento continua em esteira, o pensamento não possui o poder de traçar a própria esteira. Nesse sentido, não será necessário certificar-se se o pensamento de hoje entrelaça o de ontem, pois o pensamento de hoje já enxerga mais longe. O capítulo cinco de *Lavoura Arcaica* termina com André cogitando mandar o irmão embora, recusando com veemência a convocação para voltar à cena do passado, inaugural, da qual fugiu, quer enrolar-se numa manta e proteger-se da travessia a que é convocado. “A flecha do tempo que arrasta tudo consigo” (PONTY, 1991, p. 14) atinge André na sua vertigem por ela ser, também, a simultaneidade do passado com o campo aberto que se abre.

7 – Obra, autor e linguagem, uma travessia

No sexto capítulo, de pequena extensão, porém de chave importante também para a compreensão da obra, André reconhece que desde a fuga ele abafara sua revolta interior, tentando distanciar-se cada vez mais da fazenda, da origem. Ainda que seus olhos testemunhassem novas e cada vez mais afastadas paisagens, se ao acaso ele se perguntasse: “para onde estamos indo?” (2006, p. 33), a resposta seria: “estamos indo sempre para casa” (2006, p. 34). Raduan escreve as duas sentenças entre aspas, tanto a pergunta quanto a resposta, evidenciando claramente a citação. Esta, no caso, retirada de obra representativa do romantismo alemão, o romance de formação (e inacabado) *Heinrich von Ofterdingen*, de 1802, escrito por Novalis. Segundo Lemos (2010), a noção de *Bildungsroman* é importante na compreensão de *Lavoura Arcaica*, inclusive por utilizar exemplos dessa chave no próprio romance, como a própria citação de Novalis. O autor alemão teria se afastado da ideia de Goethe, na obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2009) enquanto Meister procura o caminho da formação e o conhecimento de forma prosaica, Novalis proporia a transformação do mundo pela linguagem poética; faltaria em Meister a busca pela expressão total, ainda que, para os românticos, a totalidade nunca seja alcançada.

A obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, é considerada o primeiro romance de formação, o romance de aprendizagem. Um romance que ultrapassa o escopo literário, pois através da obra é possível também pensar uma faceta da estética alemã. O personagem Meister é escolha de Goethe para seguir seu caminho de formação. Meister fará contato com o teatro ainda na infância com uma apresentação de marionetes encenada em sua própria casa, o contato dispara o desejo pelo teatro em Meister e será, então, seu caminho de formação. Esse teatro matricial surge de forma doméstica, ainda próximo da vida, distante das posteriores discussões em torno das possibilidades de encenação e de uma vida artística. Ainda que Goethe faça, através do romance, uma dura crítica ao teatro, e até mesmo sobre a validade de um teatro alemão, a forma como o teatro irrompe na vida de Meister levanta a questão sobre o que move o sujeito numa jornada de formação. Logo no início lemos um trecho que antecipa sua formação, um percurso entre a representação e o real: “me parecia impossível que ali, onde no dia anterior tivera lugar tanta magia, restassem apenas os batentes de uma porta” (GOETHE, 2009, p. 35).

O trecho da obra de Goethe poderia ser descrição de André na fazenda, antes da fuga. Saindo do estado de convulsão mental e emocional, procurando breves lapsos de lucidez que, no caso de André, não resulta. A formação de André não visa necessariamente uma emancipação, pelo contrário, está imantado pelo objeto de desejo para o qual se orienta, tanto sua mente, quanto seu corpo.

Na decisão de formar-se está em jogo a idéia de formação, do cultivo de si. A palavra formação remete à *paideia*. Segundo Werner Jaeger (2001), a palavra *paideia* é tão difícil de ser designada quanto a palavra filosofia ou cultura, é impossível usar, como sinônimo, palavras modernas como civilização, cultura, tradição, literatura ou educação. Cada uma dessas palavras seria um aspecto da *paideia*, não o conceito geral, nenhuma coincide com o que os gregos entendiam por *paideia*. Para Jaeger, a formação não é uma propriedade individual, ela pertence, por sua essência, à comunidade. O caráter da comunidade se imprime em seus membros individuais, é através da *paideia* que o homem pode viver em comunidade. Jaeger salienta que a cultura grega era antropoplástica, uma cultura que se permitia a escultura do homem vivo, tanto quanto o de mármore. A palavra alemã *Bildung* (formação, configuração) é a que designaria de modo mais próximo a essência da educação no sentido grego e platônico. Meister assume o caráter humano do aprendizado, um homem antropoplástico, que requer de si a decisão sobre qual forma terá seu corpo intelectual. Meister escolhe o teatro como cinzel. O problema de Meister será o que fazer, o sujeito deve escolher e se encaminhar, é a pergunta que move o romance.

André, no enxuto capítulo seis, afirma ouvir de modo a não lhe restar dúvida, “um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: estamos indo sempre para casa” (2006, p. 34). Lemos (2010) lembra que há um diálogo entre a obra de Raduan Nassar e Novalis em alguns eixos: os personagens são ambos adolescentes que vivem o primeiro amor, assim como a morte do ente amado; o romance de Novalis também é dividido em duas partes, a primeira intitulada *A espera*, e a segunda (inacabada) *O acabamento*; em ambas as obras a linguagem é de intensa prosa poética, colocando a escrita a serviço de um retorno ao tempo onde tudo se inaugura, porém perdendo-se nesse caminho tal qual Orfeu perde Eurídice. “Heinrich, como poeta, aprende que se escreve não a partir da origem, mas para tentar atingir a origem, ou seja, a casa, lugar do estranho” (LEMOS, 2010, p. 92).

Para André, em *Lavoura Arcaica*, de nada adiantou afastar-se para regiões cujas paisagens fossem menos ou mais ásperas. Ele poderia situar-se na pensão sem com isso sair um milímetro do solo originário, da casa onde sua família o espera. Não se pode afirmar que André se cultive propriamente, almejando uma autoformação no sentido grego; suas passagens reafirmam a impossibilidade de mover-se de quem se é, um curto-circuito subjetivo. Em eletricidade, o curto-circuito é uma conexão de baixa resistência entre as polaridades na qual a passagem de um excesso de carga é capaz de criar um acidente. Exatamente por essa dinâmica, André revela nuances do mecanismo da percepção que, nele, pode ser demasiado e brutal. O capítulo, assim como toda obra, parece obedecer a um ímpeto de escrita, descrevendo pormenores e gramaturas da violência das emoções humanas. Raduan Nassar, perguntado sobre a violência do discurso na obra, responde:

Acho que uma camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa suposta liberdade. Impossível deixá-lo de fora quando eu pensava em fazer literatura. Não se pode esquecer que ele é parte do Divino, a parte que justamente promove as mudanças. (1996, p. 29).

De alguma maneira, a travessia do personagem repercute a travessia da própria escrita, não como espelhamento, mas ato simultâneo. Um exemplo dessa simultaneidade está no próprio caso de Goethe, este também passa por uma formação durante o curso da escrita do romance de formação, dada a partir do diálogo com um filósofo, a amizade com Schiller. O próprio romance passa pela aprendizagem. Em 1785, os seis primeiros livros estavam escritos, tendo sua redação definitiva entre 1793 e 1795. As cartas entre Goethe e Schiller, trocadas enquanto se dava a criação de Meister, também é um registro da obra em andamento. Também estavam os dois no palco, ou na visibilidade, escritor e filósofo, no sentido de que buscavam a melhor expressão.

Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, analisa a relação complexa entre autor e a obra em andamento. Não um diálogo entre o escritor e um filósofo ou outro interlocutor. Primeiramente, trata-se de fazer a distinção entre solidão e recolhimento. O recolhimento seria o ato necessário para a produção literária. A solidão seria mais essencial, seria a condição da obra. A obra é solitária, pois ela se separa do escritor.

Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que escreve é dispensado [...] o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. (BLANCHOT, 2011, p. 11).

O escritor nunca termina a obra, será por contingência que acaba por colocar um fim, porém, continuará o inacabado em outra parte. A obra não é acabada ou inacabada, ela é. A obra é infinita, pois o espírito é o infinito que quer realizar-se numa única obra, mas o que é a obra para Blanchot? Ela não é o livro, é a intimidade de quem escreve e a intimidade de quem lê. O artista não conhece sua obra que, só finda, na morte do escritor. Depois de criada, a obra não mais depende do escritor, deixando-o ocioso, exonerado, ao escritor só é dado escrever a obra, não desfrutá-la. A solidão do escritor vem de que ele está sempre antes da obra, tenta um signo e um valor que lhe escapa. Se é possível falar em domínio, este está em poder parar de escrever, o escritor nunca está diante da obra, esta o ignora justamente na impossibilidade de sua leitura pelo escritor. Trata-se de uma experiência ambígua. A linguagem do escritor não é dita por ninguém, ao escrever, o escritor quebra o vínculo que une a palavra ao *eu*.

A ideia de personagem, como a forma tradicional do romance, nada mais é do que um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo. (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Aquele que escreve é convidado ao apagamento, este dá origem ao silêncio que deve ser imposto àquele que não para de falar. Será do silêncio próprio do autor que virá o tom da obra, o tom não é estilo ou linguagem, é o silêncio do escritor que, renunciando a si, decide emudecer para que, aquilo que fala sem começo nem fim, adquira forma e coerência. O silêncio autoral provê o tom da obra, o escritor sacrifica a sua própria fala para dar voz ao universal, a certeza de uma fala libertada do capricho assegurando-lhe uma relação com a verdade. No entanto, esse escritor que adentra a “solidão gloriosa da razão” (BLANCHOT, 2011, p. 19), assegurando uma voz universal, tampouco caminha para um mundo mais belo, não lhe está garantida a bela linguagem.

O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra [...] “Ele” sou eu convertido em ninguém. (BLANCHOT, 2011, p. 19).

Blanchot se debruça na escrita dos diários dos escritores, para ele, o escritor escreve o diário para recordar quem ele é sem a agonia da criação. Mas utiliza a escrita, mesmo instrumento que o faz apagar-se: “o diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto” (2011, p. 20).

O escritor deixa de ser histórico, pois escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo que também pode ser a essência da solidão. O diário, escrita ancorada em pontos fixos da realidade como eventos e datas, acaba por revelar um pouco mais o que é a literatura: ela não pertence aos incidentes e ao comércio do mundo. Nesse sentido, o escritor é capturado pelo fascínio da ausência de tempo. Está presente, mas sem presença. Escrever é existir onde o fascínio ameaça, é correr o risco da ausência de tempo. Passar do *eu* ao *ele* quando o que lhe acontece, não acontece a ninguém.

Merleau-Ponty, por outro lado, não define literatura, mas ela surge inserida numa discussão mais ampla sobre linguagem. O romance e o quadro existem como um ser, nesse sentido, é possível pensar a obra como alteridade, lembrando que não existe o outro absoluto, uma vez que ele é retomado no sujeito. A linguagem supõe um ser aberto, ou seja, o romance é capaz de mobilizar o leitor numa significação nova. Para isso, é preciso que aquele que lê tenha um sistema expressivo que permita a transformação do que ele já possui em outro, quase uma transubstanciação. O sujeito, não sendo fechado em si, tem um sistema expressivo e aberto capaz de abrir-se ao sentido novo, por isso é sempre relacional. O que orienta o processo é o livro, a obra mobiliza, mas para mobilizar, o sujeito precisa estar aberto. Nesse sentido, a percepção não é passiva, há certo grau de passividade, mas ligada a certa atividade, o que coordena esse movimento é a relação. Não existe obra sem público, mas a formação de sentido é orientada pela obra, de tal forma que “um grande livro, uma grande peça de teatro, um poema está em minha lembrança como um bloco” (PONTY, 2007, p. 38).

Merleau-Ponty dirá que a literatura exprimirá quase como a pintura, há no funcionamento da linguagem a mesma dinâmica daquela que opera na pintura. O escritor reconhece o sistema de equivalência assim como o pintor. Toda criação parte de algo, o ser não surge do nada, há uma deformação coerente, uma reorganizando daquilo que já está na percepção. Ela deforma no sentido de reconfigurar e será coerente, pois o artista não faz qualquer coisa, a criação não é gratuita. Desta forma, mesmo a vanguarda ainda terá uma relação com o real.

Para Merleau-Ponty, a literatura torna visível, o filósofo lembra Balzac que soubera criar um contexto para o sujeito tornando visível uma nova situação econômica, criar os fatos dando a eles visibilidade, por isso é quase uma pintura. A questão é criar a situação, no lugar de dizer a situação. Para Merleau-Ponty, o escritor não precisa enunciar os fatos, os fatos se constroem. O escritor não precisa saber para onde conduz o leitor, ele é o pólo que organiza o livro e, nessa operação, não há necessariamente controle do que está construindo. A razão disto é que a obra só existe ao ser criada, apenas se efetiva ao ser construída. O escritor, como o pintor, só conhece sua obra em ato, na medida em que ela de fato se realiza. Nesse caso, é preciso sair da ideia de enunciação para a ideia de configuração, pois a literatura é uma linguagem que cria, ela não expressa de modo objetivo, não designa, cria um campo aberto e por isso é ambígua. Justamente por essa ambiguidade não se pode julgá-la, pois é este o fato que a faz ser passível de ser retomada. A literatura mesma já parte da abertura, pois parte do percebido, do real, do passado, do outro. A literatura e a pintura deixam tal operação acentuada, lembrando que esse aspecto é próprio de toda atividade expressiva, pois a expressão é característica de todo sujeito que é, sempre, um sujeito de expressão.

Para Merleau-Ponty, a linguagem não pode admitir separação. Não há linguagem só do sentido, ou linguagem só do signo, a linguagem precisa ser mediação entre imanência e transcendência, tem que sair da visão formalista e instrumental. Não se separa forma e conteúdo, pois o sentido não é mais que a arquitetura dos signos, sentido é forma e esta é a própria significação concreta. A literatura tem que ser capaz de criar experiência perceptiva, tornar visível, no sentido de mostrar, de construir uma estrutura. A linguagem que só enuncia é linguagem morta, pois não é capaz de criar. Neste sentido, a filosofia não se distingue da literatura, pois as duas são criadoras, só têm sentido na medida em que são criadoras, ao preço de morrer enquanto linguagem. Essa criação não é o novo pelo novo, não é gratuita, é sempre coerente, sedimentada e sustentada. Não se trata de retomar um passado morto, a tradição

permite que o passado se reconfigure no presente, já que não há criação sem retomada. A linguagem quase se forma à revelia do escritor, todavia, não é irracionalista, não é governada, nem aleatória, a linguagem tem estrutura, pois a intuição tem um solo. Cria-se na medida em que se recria a tradição, propondo matrizes de ideias, retomando e abrindo.

Merleau-Ponty, de certa forma, inverte Descartes quando este trabalha das partes ao todo, primeiro decompondo até chegar à parte mais simples, na partícula que não se mistura, na ideia clara e distinta. Por dedução, por soma em progressão, Descartes constrói a verdade. Merleau-Ponty irá do todo às partes como, sua abordagem da linguagem será sempre do todo às partes, a criança não aprende partes da linguagem, mas certo modo de usar a expressão, ela aprende a modular o que dispõe. A linguagem não é por acaso, nem determinada, está mais próxima da percepção do que do espírito analítico. Merleau-Ponty convoca o exercício de um pensamento não dualista. Exercício que também é próprio da literatura quando ela é região privilegiada da linguagem, espelhando a própria fenomenologia: uma descrição do mundo que, para ser efetiva, terá que ser em movimento como o mundo, flagrado em algum gesto linguístico e expressivo.

É função da linguagem fazer as essências existirem em uma separação que, na verdade, é apenas aparente, já que através da linguagem as essências ainda repousam na vida antepredicativa da consciência. No silêncio da consciência originária, vemos aparecer não apenas aquilo que as palavras querem dizer, mas ainda aquilo que as coisas querem dizer. (2014, p. 12).

A linguagem é um fenômeno que comunica a própria abertura do sujeito, pois não há identidade pura, o sujeito é sempre aberto ao que ele não é.

8 – A lavoura da palavra, campo do tempo

No início do capítulo 7, Pedro comenta seu diálogo com a matriarca antes de buscar André na pensão. André em nada se comove com o relato, à fala do irmão mais velho se sobrepõe a lembrança da mãe que o arrastava à cozinha para alimentá-lo tal qual um cordeiro. André associa a fala do irmão à lavoura: “nada mais detinha meu irmão em sua incansável lavoura” (2006, p. 37).

A lavoura, neste caso, surge como sermão. A palavra “sermão” apresenta vários sentidos, entre eles: repreensão, censura, discurso, prédica, pregação, homília, advertência, reprimenda, oração, castigo. Merleau-Ponty, em *O fantasma de uma linguagem pura*, afirma que os pensamentos estão destinados a serem ditos pela língua. Signo e significação é um sistema de correspondência para onde a expressão conduz nossa experiência.

O diálogo, o relato, o jogo de palavras, a confidência, a promessa, a prece, a eloquência, a literatura, enfim, essa linguagem à segunda potência, em que se fala de coisas e de idéias apenas para atingir alguém, em que as palavras respondem a palavras, que exalta em si mesma e constrói acima da natureza um reino murmurante e febril. (PONTY, 2007, p. 29).

Para o filósofo, a língua pode assinalar o que ainda não foi visto usando os mesmos signos, porém compondo novas significações. A literatura - linguagem que “constrói acima da natureza um reino murmurante e febril” (2007, p. 29) -, difere das palavras ditas de forma objetiva, palavras como *rosa*, *chove*, *o tempo está bom*, que fazem passar ao objeto que ela designa. A língua se renova na medida em que sujeitos fazem o uso da linguagem. Merleau-Ponty preocupa-se com o sujeito no interior dessa linguagem, o escritor renova a linguagem por meio de seu uso, uma vez que exige rearranjo dos signos, outro sistema no interior da linguagem.

Neste trecho de *Lavoura Arcaica*, quando Pedro mimetiza o sermão do pai, ele expressa um substantivo como *rosa*, apenas designa sem fazer desta palavra o murmúrio febril, tal qual o modo de expressão do personagem André. Os dois discursos justapostos deixam claras as torções que operam a linguagem literária. Não que apenas a fala de André sobre si murmure

acima da natureza - no sentido de uma voz literária -, apenas ela é, na escrita de Raduan Nassar, momento em que se explicita esse caráter. Ou melhor, é na relação do sermão com a fala psíquica de André que a vida própria da linguagem literária torna-se visível. Assim como numa grande tela um pintor revela, apenas numa parte do quadro, a luz que ilumina a paisagem inteira.

Para Merleau-Ponty, signo e significação é um sistema de correspondência - uma relação - para onde a expressão conduz nossa experiência. O pensamento está designado a ser dito pela língua, por outro lado, nenhum pensamento permanece nas palavras. Merleau-Ponty faz a crítica ao ideal de uma linguagem, secretamente desejada, que livraria o sujeito da própria linguagem e o entregaria diretamente às coisas. Todavia, para o escritor, há a crença de que a linguagem se assemelha às coisas.

[...] quem fala ou quem escreve está inicialmente mudo, voltado para o que ele quer significar, para o que ele vai dizer, e que de repente o fluxo das palavras vêm em socorro desse silêncio e fornece um equivalente tão justo, tão capaz de devolver ao próprio escritor seu pensamento quando ele o tiver esquecido, que é preciso crer que esse pensamento já era falado no avesso do mundo. (2007, p. 33).

O avesso do mundo, onde o pensamento já é falado, é a língua. Para Merleau-Ponty, está na língua as possibilidades de significação, os pensamentos, todos eles, serão ditos por ela. Nesse sentido, o sermão como lavoura encontra no irmão mais velho e no pai a embocadura desta fala, assim como André é a embocadura do fluxo apaixonado e delirante.

Ainda no capítulo 7, Pedro revela ao irmão que ninguém havia mudado tanto quanto Ana. A irmã não saía da capela, usando mantilha, preocupando a família com seu mutismo, vagueando pela fazenda. André pressente outra vertigem e procura mais vinho, mas é imediatamente censurado pelo irmão que incorpora a voz do pai em sermão de austeridade. Nessa esgrima discursiva, André revela, aos soluços e aos berros, sua epilepsia. Não sofre ali uma crise epilética, mas ameaça o irmão com sua iminência.

você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora para casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania. (2006, p. 39).

André pede que o irmão vá contar ao pai e ao restante da família, revelar que ele, André, tem o demônio, a peste e a maldição. Solicita ainda que o irmão, depois da revelação, vá ao armário onde ficam os lençóis limpos da família inteira e toque a pureza e a castidade dos tecidos embebidos da palavra do pai. Patriarca que defende que tudo comece e termine pela verdade. André se refere ao sermão paterno que alcança até os lençóis alvos, sermão como a pedra angular na qual todas as crianças da casa tropeçavam.

era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um (2006, p. 42).

O pai é descrito como lavrador fibroso, com seu discurso austero, direto, de quem designa o objeto sem as monções da confissão ou desvios da alma que interromperiam a trajetória reta entre sua autoridade e os filhos, sua verdadeira lavra. André revela ao irmão que perscrutava os cestos de roupa suja da casa, as mãos iam até o mais fundo, sentindo e conhecendo os aromas avinagrados dos corpos da família, o fundo do cesto onde a palavra, a pedra angular do pai, não tinha acesso. Como se sua epilepsia o autorizasse ingresso, pois que a epilepsia também é parte de seu discurso. Mais uma vez a ideia de duas linguagens, a dele, e a da família, a febril e a do sermão. André acaba por se lembrar de outro parente, o avô. Um velho esguio, sóbrio, o elemento adâmico mais próximo de sua lembrança, talhado com a madeira dos móveis da família: ‘era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral’ (2006, p. 44).

O avô surge ao neto como a passagem do tempo vivido. Não como um tempo histórico onde a sucessão de fatos se converta num álbum de retratos cujos referentes, e suas testemunhas, estão mortos. André, ao descrever o avô, testemunha o tempo vivido, o dele próprio e do avô, os dois coexistindo na presença de um ao outro. André o descreve como um lavrador fenado, ou seja, um lavrador ele também cultivado pelo trabalho, tal qual a palha que se converte em feno, um prensado de plantas secas ao sol e ao vento. Homem cujo trabalho de

uma vida está na velhice do corpo. André o revela como aquele que guia sem o uso da palavra, no mesmo silêncio das cristaleiras da casa. Pedro - outra vez e sempre -, se assusta com André, mas não reprime a onda do irmão, onda que André mesmo nomeia, *é meu delírio*. André provoca o irmão dizendo que eram inconsistentes os sermões do pai. Percebe, então, que Pedro ensaia o reprimir com um aceno abrupto, mas o gesto é retraído, pois que Pedro também é um filho na mesa do pai, atrás de quem havia o relógio de parede cujo pêndulo era o diapasão do sermão.

André, no capítulo 8, parece não dirigir-se ao irmão, mas ao tempo e à palavra. Cita a origem insalubre da palavra, sendo, por isso mesmo, fonte de contaminação e tormento.

Onde eu tinha a cabeça? Que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo [...] que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? (2006, p. 48).

André se pergunta sobre onde repousa sua cabeça, sempre num torpor, numa flutuação. Descreve seu sono como contínua hibernação com sua cabeça repousada em feno, aqui uma ligação ao avô fenado, ou seja, no trabalho do tempo e no tempo do trabalho. Sua consciência repousada naquilo que o avô possuía experiência e conhecimento. Todavia, no instante seguinte André muda o material do qual é feito o travesseiro, que irá do feno ao estrume.

não era de feno, era numa cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais imprópria, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos (2006, p. 50).

A identidade com o avô dura pouco, apenas até voltar-se para a própria intimidade. André se diz de uma planta distinta da que é feita a família, ou ainda que fosse da mesma, não fora vingada, mas desviada da forma botanicamente apropriada, apta à colheita. Confessa o

tormento mental, emocional, existencial, afirma pertencer a este campo subversivo e rejeitado, ele cheirando a vinho excessivo (na pensão), assim como a estrume (na fazenda). Mas o estrume, dirá André, fertiliza outra planta, dele germina a flor venenosa que rompe o musgo dos textos dos mais velhos. A afirmação coloca tais textos antigos - a memória, a herança imaterial e material - cobertos não por qualquer planta, mas pelo musgo que nasce em lugares úmidos e sombrios. A voltagem discursiva de André, a flor venenosa, rompe essa camada de musgo que cobre a fala antiga, o solo de onde vem o vocabulário e a gramática, tanto de seu delírio, quanto do sermão do pai, posto que a origem é a mesma.

No capítulo 9, André descreve novamente a mesa do sermão, mesa regida pelo relógio da parede, a palavra do pai seguindo o ritmo do pêndulo do relógio. Apresentado o pai à cabeceira da mesa, o texto abre longas aspas onde conhecemos o sermão do pai. A diferença entre a fala de André e o discurso do pai não será apenas de teor e temperatura, são diferenças também de ritmo. No sentido de que André está fora do relógio, não está sob o diapasão do pêndulo. O pai, ao contrário, é o próprio pêndulo obsedando sua platéia familiar.

O pai dirá que o tempo é o tesouro disponível ao homem, o maior deles. Trata-se de um pomo que não pode ser dividido, não há começo, nem fim. Descreve o tempo nos objetos da casa, na anterioridade do tempo da árvore antes de ser mesa ou cadeira. Tempo na fermentação do pão. O pai salienta que o tempo possui disposições que não podem ser contrariadas, não se pode irritar seu fluxo. Nesse sentido, será rico o homem piedoso e humilde diante do tempo, afim de não receber sua ira.

Será com vagar, esperando o tempo, que se pode estar diante do que é. O tempo para agir, assim como a angústia existencial explicitada por André, remetem às filosofias da existência. Jean Wahl lembra que as filosofias da existência têm origem antiga.

Sócrates, al no separar su vida y su pensamiento; Platón, al no separar el pensamiento de Sócrates y su muerte; los profetas al responder al llamamiento de Dios [...] pero es um hecho sólo a partir del siglo XIX hay filosofías que se llaman "filosofías de la existencia", afirmándose de este modo, queriendo manifestarse así distintas de todas las demás, si no en su origen, por lo menos em su estructura y su presentación. (1956, p. 5).

Em termos gerais, as filosofias da existência têm características, não uma definição.

Podem se apresentar via conceitos operatórios, segundo Wahl, como o projeto, a origem, a situação, a autenticidade, o outro, o instante, a liberdade, a angústia. Em Kierkegaard, por exemplo, a angústia está relacionada à ideia de possibilidade e ambigüidade. Ela se apresenta de forma dubitativa, um poder pelo qual o sujeito se vê tanto atraído, quanto rejeitado. A ambivalência se dá enquanto o sujeito é atraído para o que não pode ver e, ao mesmo tempo, deseja ver. É a vertigem da liberdade, estar diante da possibilidade de ser capaz.

A angústia é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade, e então, agarra a finitude para nela firmar-se. Nesta vertigem, a liberdade desfalece. (KIERKEGAARD, 2015, p. 67).

Wahl também recorda que, enquanto para Kierkegaard a angústia está relacionada ao pecado como representação de um nada no sentido moral, em Heidegger, a angústia também está ligada ao nada, mas numa positividade revelado através da angústia. Uma vez que o que caracteriza a angústia é sua indeterminação, objeto da angústia não está em parte alguma, é este nada a causa da angústia e, ao mesmo tempo, aquilo que dá acesso ao ser.

Debe haber en el hombre – y esto es un postulado – algo que le dé acceso a lo real mismo; y esto no es la inteligéncia, es el sentimiento, es lo que él llama *Befindlichkeit*. En el fondo, todo sentimiento nos revela algo de la esencia de las cosas, pero hay un sentimiento privilegiado que es el sentimiento de la angustia. (WAHL, 1956, p. 171).

Para Sartre, angústia também está ligada à consciência da liberdade, pois o sujeito se apreende livre e é ele mesmo o fundamento dos valores.

É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é

na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão. (SARTRE, 2002, p. 72).

As filosofias da existência também podem observar o elemento ontológico, para Wahl, ontologia e existencialismo se unem de alguma maneira, pois é a existência que pensa o ser, um ser que é ponto de partida do pensamento, nunca de chegada.

Habíamos dicho que las filosofías de la existencia implican la unión de una afirmación de la existencia propiamente dicha y la afirmación de que esta existencia piensa en tal sentido están unidos; que hay una unión entre lo existencial y lo ontológico. (WAHL, 1956, p. 59).

Em relação a Merleau-Ponty, é impossível colocar o mundo entre parênteses como intentou Husserl, interessa a palpitação da vida, uma filosofia da vida. Merleau-Ponty também ambiciona uma nova ontologia que, diversa da ontologia clássica apoiada no dualismo do ser e não-ser, toma esses elementos se afirmando um ao outro, expressos em unidade e abertura.

O projeto central de Merleau-Ponty, em sua busca pela explicitação de um registro ontológico novo, feito pela articulação interna entre o Ser e Não Ser, unidade e aberturas simultâneas – em relação à qual as distinções clássicas aparecem como segundas ou derivadas. (MOURA, 2018, p. 78).

Traz luz à narrativa de André tanto alguns elementos das filosofias da existência, como a angústia, quanto a nova ontologia esboçada por Merleau-Ponty que implica unidade e abertura sem separação entre forma e conteúdo, entre o sentido e a existência concreta. O personagem está implicado na existência, esta consignada ao corpo palpitante que é unidade e abertura, pois a subjetividade está enraizada num corpo irremediavelmente ligado ao mundo, assim como aberto ao horizonte. O corpo de André, como testemunho e produção do tempo vivido percorre o romance, indicando e metabolizando as relações familiares, numa embriaguez existencial marcada pela angústia como urgência e abominação da ação, ruptura e repetição de desejos. O discurso irradia a partir do corpo ébrio de André, imanta fala e

recordação, vive cada palavra que diz e pensa, não há uma sucessão justaposta em passado, presente e futuro, mas coexistência desses tempos numa inquietação. Um só bloco temporal, que também inclui as definições sobre o tempo feitas pelo pai. A prédica paterna surge à memória de André com ordem e austeridade.

por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna [...] colocar o carro na frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige (2006, p. 53).

No sermão do pai, há uma exigência do equilíbrio para não ser ferido pelo tempo, ao preço de não conhecer o mundo como ele é. A corrupção do tempo pode causar tremores que se inicia nas extremidades e chegam à mente de forma pestilenta e trevosa. A corrupção do tempo, para o pai, é a paixão.

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 (2006, p. 54).

A paixão, no sermão do pai, é aquilo que profana a substância do tempo e traz com isso um castigo, é o tempo corrompido. A paciência, conselho no interior do sermão, é espécie de tempo natural para o qual o homem deve se guiar. O pai coloca a questão como se houvesse outra lavoura em vista: uma lavoura maior, a da existência; e a lavoura menor, a da subsistência. O pai, pela impossibilidade de ser contemporâneo ao processo integral da grande lavoura, no caso, a de presenciar seus filhos na totalidade do seu processo vital, não colherá o que plantou. Ele semeia o que seus filhos colherão, e é esta colheita que ele precisa assegurar, fazendo a poda, as correções do curso de seus descendentes.

Paixão e paciência comungam da mesma raiz²¹ e colocam-se, neste momento do romance, como duas expressões do tempo, assim como duas modalidades de linguagem, também dois corpos, o de André e o do pai. No romance, enquanto a paixão acelera, inflama o corpo e corrompe o tempo natural, a paciência é o tempo anterior ao homem, subjaz a cada consciência ainda vindoura. Em relação à linguagem, o discurso de André, na chave da paixão, é febril, expressão de um fluxo espontâneo e violento como se a linguagem se espiralasse nela mesma, convulsa. No discurso do pai, a linguagem expressa naturalismo, sem rompantes, incluindo uma acentuação que promove o respiro, uma desaceleração. Nesse sentido, é como se a fazenda fosse um espaço de tempo, não espaço onde o tempo se expressa de uma única maneira, a do relógio paterno ou a da lavoura, mas variações de pressão e cadência conforme o caráter dos personagens. A fazenda é espaço da linguagem enquanto tempo e suas facetas, espaço de existências.

Merleau-Ponty, ao final de *Fenomenologia da Percepção* (2014), escreve que o tempo supõe uma visão do tempo. Nesse sentido, não é o fluxo de um riacho. A metáfora tirada de Heráclito - fragmento 91: “em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo” (HERÁCLITO, 1996, p. 93) -, chega até a contemporaneidade porque o homem coloca no riacho o testemunho do curso do tempo. No entanto, a posição do observador altera essa percepção, “o porvir não é preparado atrás do observador, ele se premedita em frente dele, como a tempestade no horizonte” (PONTY, 2014, p. 551). Ou seja, se o sujeito está numa embarcação, seu porvir se insinua nas paisagens novas do horizonte, não na corrente das águas. Pois o tempo não seria um processo o qual o sujeito registra, o tempo surge da relação do sujeito com as coisas.

Para Paul Ricoeur (1997), antes de construir a sucessão do tempo, o sujeito padece dela. Ricoeur fará um balanço entre as definições de tempo dadas por Agostinho e Aristóteles, “a conclusão do confronto entre Agostinho e Aristóteles é clara: não é possível abordar o problema do tempo por uma única extremidade, a alma ou o movimento” (1997, p. 33). Ricoeur observa que, para Aristóteles, o tempo é o número do movimento, segundo o antes e o depois, todavia essa definição não comporta as operações da percepção e da alma. Há um estatuto ambíguo no tempo, preso entre o movimento do qual é um aspecto, e a alma que o discrimina. Já Agostinho, para Ricoeur, não refutou Aristóteles ao dar ao tempo seu aspecto subjetivo, mas sua psicologia apenas acrescenta à cosmologia. Ao confrontar Agostinho e

²¹ Paixão e paciência têm a mesma origem na palavra grega *páthos* (dor, sofrimento), esta também encontrada em latim no infinitivo *pati* (permitir ou receber sofrimento)²¹. - GOBRY. I. *Vocabulário grego da filosofia*, - São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 30.

Aristóteles, não será possível abordar o tempo por uma das extremidades. Será a poética narrativa que contribuirá para unir as duas posições, um posicionamento mais frutífero do que a especulação que as separa. Para Ricouer, a temporalidade é aporética.

Em *Lavoura Arcaica*, será justamente a poética que fará possível a coexistência do tempo subjetivo e cosmológico, o tempo humano e o da natureza, paixão e paciência. Uma conciliação que só poderia se dar em linguagem literária. A aparente oposição entre o discurso do filho e o do pai talvez seja, antes de tudo, uma coexistência, pois que André se diz fruto ruim, mas sem deixar de ser fruto. Ele é futura ancestralidade, a juventude e a velhice da fazenda. As duas expressões de tempo, paixão e paciência, não se dão simultaneamente na linguagem, são separadas pelo discurso que as descreve, linguagem que dá contorno, seguindo a necessidade de expressão do autor que parece usá-las de forma meteorológica, ora incêndio, ora brisa refrigerante. De todo modo, a separação é ambígua, há uma espécie de germe de paixão na paciência, assim como da paciência na paixão, compartilham o mesmo mundo, ou melhor, a mesma fazenda.

Para Merleau-Ponty, o mundo é o núcleo do tempo, a temporalidade é campo de presença.

O tempo no sentido amplo, quer dizer, a ordem das coexistências assim como a ordem das sucessões, é um ambiente ao qual só se pode ter acesso e que só se pode compreender ocupando nele uma situação e apreendendo-o inteiro através dos horizontes dessa situação. O mundo, que é o núcleo do tempo, só subsiste por este movimento único que separa o apresentado do presente e ao mesmo tempo os compõe. (2014, p. 445).

Ainda no sermão do pai, as paixões devem estar longe da família, constrói-se uma fortaleza que possa ao menos deixar à vista essa possibilidade. É preciso erguer uma divisa entre o interior da casa e as paixões. O conselho é claro, nenhum integrante da casa deverá transgredir tal muro ao custo de cair na fervura de uma química capaz de dissolver e recriar, ao seu modo, o tempo, “não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações” (2006, p. 55).

O pai ressalva que não se pode antecipar um processo de mudança, não se pode sentir tanto, queimar a garganta em gritos, tanta intensidade acaba por cegar, ao invés de deixar ver

tantas cores. Deixa-se de viver, para expiar. O pai dirá que é preciso guardar o corpo. O recolhimento deste corpo o protege da intensidade, ajuda a escapar do perigo das paixões. Porém não se preserva o corpo sem fazer nada, pois as ervas daninhas nascem em terras ociosas. Aqui surge a lavoura como este trabalho de consciência e percepção, reconhecendo que entre a luz da casa e a escuridão da paixão (lá fora), há uma cerca que só pode ser produzida pelo pensamento em retidão, em forte, constante e sólido propósito de não ser transposto. O trabalho é contínuo: “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando há a parede para erguer” (2006, p. 57).

Mais importante, é preciso ser dócil diante do desejo do tempo, respondê-lo com a resposta que ele pede, a contemplação ou a ação devem ser operadas ao comando desse desejo. O pai desfila qualidades do tempo: bom, largo, grande, generoso, farto e abundante em sua entrega. Ao não trair os desejos do tempo, este traz socorro às mais diversas e profundas necessidades. Repete, em seu sermão, a paciência como purificador do avanço humano contra o tempo. Reconhece que a paciência é exercício, não está dado no homem, é preciso esse cultivo, essa lavoura, esta de brandas fantasias onde o homem se banha em águas mansas. O pai enfim fala da velhice, lugar do tempo onde se colhe a doçura e a sabedoria, claro, se ela tiver sido semeada. Dá o exemplo do avô: “é na memória do avô que dormem as raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza” (2006, p. 58).

O ancião surge como origem e seta moral no discurso do pai. O avô é expressão do tempo vivido que, em vida, transfere para a família o asseio mineral do pensamento. A ideia geológica do pensamento como elemento natural, puro e sólido, se dá a ver pelo tempo operado na antecedência do mundo ao sujeito. A velhice do avô, que provê o verbo limpo, é resultado de interações químico-físicas como um mineral que não se perturba. A ideia de que um pensamento resistente às tempestades da natureza é semeadura para a colheita de um verbo limpo, ou seja, a colheita almejada, a sabedoria, é ela também linguagem. Verbo limpo, sem os rodopios convulsos da linguagem da paixão. O pai reafirma que a paciência deverá ser a lei da casa, já obedecida pelo patriarca que olhava seu relógio sem pressa. A paciência como suporte da espera, a espera da colheita. Em nome desta mesma lei jamais se deve blasfemar, nem pelo dia melhor que não chega, nem pelo dia funesto que não termina, nem mesmo quando há praga na lavoura. Tampouco quando um vento pestilento atinge um dos membros

da família. Não se deve blasfemar, amaldiçoar, rogar praga, insultar o sagrado que é o tempo e suas esperas, também não se pode esquecer que “o amor na família é a suprema forma de paciência” (2006, p. 60).

Ao sinal de um membro da família enfermo, se deve plantar os pés no chão e observar a fatura do tempo na natureza diante de si, a manipulação dos instrumentos do tempo agindo sobre o mundo, sem questioná-lo. O sermão do pai termina insistindo que o sábio não se desespera, pois que se submete ao tempo. Neste ponto do texto, André retoma a narrativa recordando a postura do pai: austero, rigoroso, formal, segurando as quinas da mesa como se esta fosse o púlpito do orador clerical.

André revela um pai como o mundo que sempre esteve lá, de onde fugira, e para o qual é convocado a retornar. Sua ira apaixonada, provocada pela visita e intimação do irmão mais velho, talvez seja o vento semeador, não sem antes os aparos da austeridade e compromisso com o ritmo do tempo.

Lavoura Arcaica talvez afirme que a paciência seja o próprio tempo, sempre de fundo, o mesmo e perene; a paixão a sua interrupção ou desvio. Ou se pode dizer que a paixão é o campo de saída do homem, seu tempo e linguagem inicial, sendo a paciência algo a ser cultivado em trabalho árduo e contínuo até tornar-se segunda natureza. Nas duas hipóteses, Raduan Nassar coloca ambas em fricção. O sermão da paciência, assim como a palavra convulsa da paixão, se faz no tempo, este um elemento inalienável da linguagem na qual os personagens se exprimem. A lavoura da palavra se dá no tempo, e também o revela.

Merleau-Ponty afirma que a literatura faz mais do que evocar vagamente o tempo, ela mostra o tempo.

A literatura [...] ao renunciar à prudência hipócrita da arte, ao enfrentar bravamente o tempo, ao mostrá-lo em vez de evocá-lo vagamente, “funda em significação” esse tempo, para sempre. Sófocles, Tucídides, Platão não refletem a Grécia, eles fazem com que seja vista, mesmo por nós, que estamos tão longe dela. (2007, p. 175).

A literatura dá a ver o tempo, pois a escrita inicia o leitor nas circunstâncias, comunicando seu sentido. Diferente da pintura que faria o espectador, diante da obra de Leonardo da Vinci, refletir o próprio artista ao invés de si mesmo, a literatura diz na voz do

leitor, pois “nada iguala a ductilidade da fala” (PONTY, 2007, p. 175). A ductilidade, o grau de deformação que um material suporta, ou seja, a linguagem literária suporta a ação do leitor sem romper-se, o sustenta e conduz.

9 – Inventário da linguagem

O capítulo 10 é um pequeno fragmento entre parênteses, o que o coloca num aparte, uma interrupção da fala. Entre parênteses, André faz um inventário de objetos da fazenda dos quais se lembra em estado de sono e torpor. Dentre os objetos: latão de leite, fogão a lenha, torrador de café, a moringa sempre à sombra e a Santa Ceia na parede. Termina dizendo zelar, nesse campo de atmosfera puída, assim como conservar tais objetos da família como guardião zeloso.

Um inventário dos objetos remete ao mundo visível e empregado de algo que também investe de sentido para quem o vê, posto a significação que André emprega aos objetos citados. A cada um, a premissa de uma relação de uso, contemplação e memória, objetos ao alcance do tato que, descritos na memória do personagem, também está diante do leitor na linguagem literária.

Merleau-Ponty, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (2004), descreve que a descrição elaborada pelo escritor se dá pelo que não é escrito. A escolha dos objetos lembrados pelo personagem André requer omissão de tantos outros, tal omissão talvez seja a sombra que, na pintura, dá volume ao objeto pintado. Merleau-Ponty dá o exemplo em *O vermelho e o Negro* de Stendhal, onde o autor faz ver, pelo o que não diz.

Um romance exprime como um quadro. Pode-se contar o assunto do romance como o do quadro, mas a virtude do romance, como a do quadro, não está no assunto. O que importa não é tanto que Julien Sorel, ao saber que é traído pela sra. de Rênal, vá a Verrière e tente matá-la – é, depois da notícia, aquele silêncio, aquela cavalgada de sonho, aquela certeza sem pensamento, aquela resolução eterna... Ora, isso não é dito em parte alguma. Não há necessidade de “Julien pensava”, “Julien queria”. Basta, para exprimir, que Stendhal se introduza em Julien, inicie um monólogo em Julien, e faça circular sob nossos olhos, à velocidade da viagem, os objetos, os obstáculos, os meios, os acasos. Basta que ele decida contar em três páginas, em vez de contar em dez, e prefira calar isso a dizer aquilo. (2004, p. 110).

Para Merleau-Ponty, a tarefa da linguagem requer sintaxe, palavras, formas que já estão no mundo e na cultura em sua significação comum, à disposição de cada um. Ao escritor, basta escolher e manejar tais ferramentas induzindo nela o sentimento da vida no “corpo transparente da linguagem” (2007, p. 94). Por outro lado, Merleau-Ponty também lembra que sequer seja uma escolha do autor o que vai dizer ou calar.

E nem sucede que o romancista exprima escolhendo, tanto pelo que omite quanto pelo que menciona. Pois não se trata sequer, para ele, de escolher. Consultando os ritmos de sua própria cólera, de sua própria sensibilidade aos outros, ele lhes confere de repente um corpo imaginário mais vivo que seu próprio corpo, realiza como numa vida segundo a viagem de Julien, de acordo com uma cadência de paixão seca que escolhe para ele o visível e o invisível, o que há a dizer e a calar. (2007, p. 154/155).

Raduan Nassar, como reflete Merleau-Ponty sobre a composição literária, comunga com o leitor uma linguagem de iniciados ao mundo, a viabilidade e a promessa da vida humana. No capítulo 11, André começa descrevendo seu último encontro com a mãe.

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 [...] claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido, eu pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado (2006, p. 64).

André revela a impotência em comunicar o que, para ele, soterraria a mãe. Na conversa com ela, André ouviu, ao invés da voz materna, “as trincas na louça antiga de seu ventre” (2006, p. 66), metáfora que remete ao rompimento, nascimento doloroso e violento. André parece desejar uma gestação contínua mesmo que, ao nascer, violente a mãe com sua desproporção. Observa que a mãe não pode continuamente gerar o que já fora gerado e expulso. André não se comunica com a mãe, tampouco a mãe com o filho, no diálogo que

antecede sua fuga da fazenda, diz ter ouvido os olhos da mãe, este comunicando o grito do parto. André sente feri-la continuamente.

Senti seu fruto secando com meu hálito quente, mas eu não podia fazer nada, eu podia quem sabe dizer alguma coisa, meus olhos estavam escuros, mesmo assim não era impossível eu dizer, por exemplo, eu e a senhora começamos a demolir a casa, seria agora o momento de atirar com todos os pratos e moscas pela janela o nosso velho guarda-comida (2006, p. 66).

Não era o filho que saíra do ventre da casa para a luz do mundo, tratava-se da gestação de outro fruto, a palavra febril de André. O elemento que parece buscar atingir a superfície na fala de André, assim como de seus gestos, é a palavra expressiva. Imagina-se propondo à mãe a mesma linguagem excessiva, pela qual ambos demoliriam a casa, atirariam os pratos, fariam o vento interno derrubar as telhas.

Mas André confessa ao Pedro, na pensão, que sequer pensou ir embora da casa. Mesmo que carregasse olhos noturnos de um filho arredio provocando temores e suspeitas na família, sabia que teria decepções longe da casa. André apanha uma caixa e certifica que Pedro já estava amortecido na estufa do quarto, sob o quebranto das falas do irmão. Ele deseja que Pedro beba mais vinho para que se ombriem numa vibração atordoada, mais interessada em pensamentos turvos do que em claros e assertivos. Pedro acaba por beber e André vê momento oportuno para tirar da caixa uma gargantilha de veludo. A fita havia sido dada por uma prostituta a pedido de André, esta diz ser André um graveto trêmulo com pureza no rosto e limpeza no corpo: “toma o que você me pede, guarda essa fitinha imunda com você e volta agora pro teu nicho, meu santinho” (2006, p. 69).

André conta a experiência em casa de prostituição, quando escapulia da fazenda em noites mornas. Fala do torpor, sentindo o peso de uma pedra sobre o corpo, estranhamento, um repouso suspeito no movimento. Desconfia da correnteza dos sentidos e pensamento; pondera o papel do pensamento nas afecções do seu corpo.

eu pensava muitas vezes que eu não devia pensar, que nessa história de pensar eu tinha já o meu contento, me estrebuchando na santa

bruxaria do infinito, por isso eu pensava muitas vezes que o meu caminho não era de eu pensar, e que não devia ser esse o meu vezo na correnteza (2006, p. 71).

Raduan Nassar encaminha o pensamento do personagem André numa operação que sutura forma e conteúdo, desenhando uma unidade expressiva. A maneira como André diz é tão desviante quanto fundadora. O corpo é atingido pela fala, no sentido de que a própria fala compõe seu corpo. Como já mencionado, corpo e linguagem são objetos de descrição em *Lavoura Arcaica*, ponto de profícuo contato com o pensamento de Merleau-Ponty.

No ensaio *Sobre a fenomenologia da linguagem*, (1991), o filósofo sustenta que o mundo anima o corpo, assim como a significação anima a palavra, pois há uma intenção significativa, uma vez que o corpo mira os objetos do ambiente de forma implícita, não pressupondo representação. Pode-se afirmar que linguagem e tema, em *Lavoura Arcaica*, signo e significante, se miram mutuamente gerando o plano expressivo. Merleau-Ponty afirma que a fenomenologia da linguagem propicia a compreensão do ser da linguagem, pois é uma totalidade dotada de sentido que elabora acasos, há uma lógica encarnada que se expressa na contingência.

o que me é ensinado pela fenomenologia da linguagem não é somente uma curiosidade psicológica - a língua dos linguistas em mim, com as particularidades que lhe acrescento -, é uma nova concepção do ser da linguagem, que é agora lógica na contingência, sistema orientado, e que entretanto elabora sempre os acasos, prosseguimento do fortuito na totalidade que tem um sentido (1991, p, 93).

Não é surpresa que Merleau-Ponty retome Husserl exatamente em relação ao problema da linguagem. Num plano onde a tradição filosófica havia retirado a linguagem do contexto metafísico, o próprio ser da linguagem fora negligenciado, pois desde Platão considerou-se a linguagem como instrumento do pensamento, vista como ineficiente no sentido de não ser um veículo confiável do verdadeiro pensamento. Será neste campo que Husserl encontrará certa liberdade para abordar a linguagem. De alguma maneira, será

exatamente a linguagem que permitirá analisar a fenomenologia. Merleau-Ponty escolherá não deter-se sobre as teses de Husserl, mas retomar o movimento próprio do seu pensamento. Merleau-Ponty lembra que Husserl fala tanto de uma linguagem essencial cujas línguas empíricas seriam sua realização embaralhada, assim como, em outro momento, ressalta que a linguagem seria a operação que faz com que os fenômenos deixem de ser privados e obtenham valor intersubjetivo. Será a partir destes pontos que Merleau-Ponty discutirá o fenômeno da linguagem, incluindo a concepção da subjetividade, da racionalidade e da própria filosofia incluída nessa fenomenologia, o que tornaria a filosofia herdeira, envolvida e situada na linguagem. Não seria inoportuno dizer que Merleau-Ponty pensa e escreve de forma literária, descrevendo o fenômeno da linguagem usando a própria em seu estado poético, de modo a fazê-la falar.

Merleau-Ponty volta à língua viva para dizer que seu valor expressivo não é a soma de cada elemento, mas um sistema na sincronia. É na junção dos signos que se alude a uma significação, não há um significado que pertença a cada signo. Toda expressão sempre parecerá um vestígio, pois uma alteração de voz que não esteja contida no significante, por exemplo, será legível no próprio gesto linguístico modificando sua significação. Há, portanto, um significado *linguageiro* que media a intenção ainda muda e as próprias palavras, de tal forma que as palavras podem surpreender o próprio sujeito ensinando-o o próprio pensamento.

Merleau-Ponty dirá que é exatamente na fenomenologia da linguagem que se explicitará a relação entre filosofia e fenomenologia, pois, como a fenomenologia da palavra não seria também a filosofia da linguagem? A reflexão não é um evento que ocorra no pensamento, mas é ato corporal, este que leva a uma região pré-reflexiva e constituinte da subjetividade e da objetividade, anterior às distinções que o pensamento estabelece entre sujeito e objeto. Em *Sobre a fenomenologia da linguagem* (1991). Merleau-Ponty enfatiza que cada ato de expressão literária ou filosófica cumpre o voto de restabelecimento do mundo. Voto que se pronuncia com o surgimento da língua, ou seja, um sistema finito de signos que pretende captar o ser que se apresenta. Será graças à transgressão intencional que cada ato de expressão realiza esse projeto, ao abrir um novo campo de verdade, sempre prorrogando um prazo prestes a findar-se. Ou seja, o fenômeno da verdade só é conhecido pela *práxis* que o faz, tal fenômeno é a presença de todos os presentes no sujeito, sua sedimentação. É no próprio exercício da palavra que se aprende a compreender. Sob esta ótica, Raduan Nassar,

em sua expressão literária, restabelece o mundo: espécie de inventário da linguagem que atravessa André, pelo qual ele é descrito.

Ainda no capítulo 11, André diz preferir o sono, perguntando vez ou outra para onde estaria sendo levado na correnteza da experiência do pensamento. André pede que Pedro mergulhe em sua caixa onde há berloques, par de ligas, flor amarrotada, quinquilharias que ele comprava com o dinheiro do pai. André apresenta a caixa como prova de sua errância na região mais terrena do mundo, ao se refestelar no que ele chama de peçonha, visgo onde havia se lambuzado. Em seguida, pede que Pedro leve a peçonha à família, preparando a fazenda para conhecer a história do filho em fuga; que as irmãs se arrumem para uma festa dançante onde usarão sandálias de tira e carmesim nas faces, que elas, inclusive, se adornem com as pedrarias da caixa. Pedro deve avisar que na caixa há os presentes para as irmãs e, em pagamento aos sermões do pai, o filho mandaria também na caixa um riso de escárnio. André faz o pedido aos berros, Pedro se enfurece, suas mãos desenham ganchos no ar como as mãos do pai, parecendo esboçar reação mais enérgica, mas apenas lamenta o estado de André: “meu irmão chorava minha demência, discretamente, longe de suspeitar que percebido assim eu acabava de receber mais uma graça: liberado da loucura, eu que só estava a meio caminho dessa lúcida escuridão” (2006, p. 72).

Pretende exortar ainda mais o irmão, não antes de encher os copos de vinho pedindo que Pedro se permita dilatar as pupilas, que sigam de mãos apertadas uma na outra. André deseja contaminar o irmão com sua linguagem, numa propagação que, se não é de sentido, é de ruptura com ele.

O capítulo 12 é outro pequeno trecho entre parênteses, - como no capítulo 10 -, fazendo a descrição da fazenda, lugar de seu estado anterior. André continua o inventário dos objetos da casa materna, perscrutando a rotina e o código de conduta da família, merecendo especial atenção o pão feito em casa, repartido três vezes ao dia. Nesse ato se instaura a prédica contra o desperdício que será uma grave ofensa ao trabalho. Pode-se entender também, nessa ofensa ao trabalho, a rejeição de André à fazenda. Não porque rejeitaria o trabalho, mas seu modo austero que não garantiu a colheita dele mesmo como pão servido à mesa.

No capítulo 13, André comenta a parábola do homem faminto²² já mencionada ao final do capítulo 9. Trata-se da parábola que o pai usava como ilustração em seus sermões para educar

²² Baseado em “A história de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro” - passagem de O Livro das Mil e Uma Noites.

os filhos. Na parábola, um faminto encontra um ancião rico que finge lhe servir um banquete. O faminto finge comer cada iguaria com tanta delicadeza, mesmo em dores de fome, que o ancião acaba por lhe ceder o reino, já que está diante do homem que sempre havia procurado, um homem com a maior das virtudes, a paciência. A referência ao texto oriental, *Livro das Mil e Uma Noites*, é também elemento de uma narrativa como construção de memória e a oralidade de tempos antigos. Se o sermão é um discurso de tradição oral, de uma transmissão moral, o discurso do louco também é transmissão, no caso, uma transmissão indesejada. Raduan Nassar, ao usar sermões e prédicas, ilumina ainda mais, por contraposição, o discurso convulso de André. Duas linguagens em movimento dentro do romance. O discurso de André é aquele que não cabe ao do pai, se chocam por quebrar o consenso e as leis da família, ameaça uma colheita que o sermão insiste em prometer.

Usar a parábola antiga, de um passado remoto, é buscar um fiador para um sermão preocupado com a manutenção de um presente retomado no tempo distante, numa vitalidade que vigora por repetição. Um arcaico que também remete à própria lavoura no sentido de que a repetição do passado no presente significaria a repetição da sementeira que garantiria o futuro, a colheita. Ou seja, a constância da terra costura o passado; a sementeira o presente, a colheita o futuro. Todos separados no tempo, mas num único gesto no sermão do pai.

André indica que a versão contada pelo pai é alterada e entrega um novo final à parábola. Não fica clara qual versão - se a primeira descrita ou a que André narra -, é a que, de fato, é usada pelo pai. Não importa saber se real ou adulterada, mas a adição do sermão do pai no inventário de André, sua linguagem, de alguma forma é seu modo de voltar para casa.

No capítulo 14, o pensamento de André se dirige ao espaço, colocando a palavra como princípio do mundo. Dirá que “nenhum espaço existe se não for fecundado” (2006, p. 87), aqui, pressupõe-se que o que fecunda o espaço é a palavra, a linguagem. Pode-se também associar o espaço ao mundo, este fecundado ao estar em relação àquele que o percebe. André, sentindo-se um profeta da própria história, tem uma espécie de epifania, dizendo perceber o fluxo da vida pela primeira vez. Não será gratuito o uso da palavra *epifania* no sentido da festa cristã que comemora o batismo de Cristo. André dirá que, aos dezessete anos, abriria uma igreja para seu próprio uso e ascese, onde entraria desnudo e descalço. Sua segurança interior não se deveria ao direcionamento dos olhos para o céu, mas por dirigir o olhar sobre os frutos concretos da terra. André descreve sua percepção enraizada no mundo. Refere-se ao sol, remetendo ao culto de uma única divindade, como aquele que se alimenta de sangue

antigo, que ronda seu sono como rondaria uma planta e que, também, o atira na insônia. O sol percebido como divindade (Cristo), todavia humanizado, pois possui necessidade, no caso, a de alimentar-se do sono do vivente, causando sua supressão. Aqui também é possível pensar a influência do sol inclemente como necessidade narrativa, que tiraria o sono de André deixando-o em constante vigília e perturbação: “cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros, colhendo entre gravetos este alimento ácido e virulento” (2006, p. 88).

André termina o capítulo comparando a família à peste e ergue a mão pedindo o direito à impaciência. O que é, de alguma forma, rompimento com certa linguagem, a do sermão e seu inventário moral. Inventário no sentido comum de transferência entre progenitor e herdeiros, levantamento de tudo o que se plantou para sua devida entrega aos sucessores. O inventário moral é um inventário de certa linguagem explicitada no sermão do pai que tenta transferir tal linguagem como herança, supondo que linguagem seja um modo de existência e, ao mudá-la, esta também se transformaria. O herdeiro, André, exige uma palavra que se fará sem o emprego da espera, pelo contrário, rompendo a prédica paterna da paciência, a observação da simultaneidade entre vivente e tempo da terra, da lavoura. Raduan Nassar opera uma descrição rigorosa da percepção de André, de suas operações mais íntimas, tornando legível o personagem e seu mundo.

Merleau-Ponty, em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (2004), ao analisar a postura de Stendhal diante da obra, afirma que o escritor conduz dentro de uma determinada chancela, cria determinado estilo, modo, conduz o leitor. A vontade de uma personagem não está nas palavras, mas entre elas. Merleau-Ponty faz a diferenciação entre o romance como enunciado de uma ideia e o romance como operação de estilo, já que a palavra não será um meio a serviço de um fim exterior.

o romancista mantém com seu leitor [...] uma linguagem de iniciados: iniciados no mundo, no universo dos possíveis detidos num corpo humano, numa vida humana. Pressupõe conhecido o que tem a dizer, instala-se na conduta de uma personagem e apenas apresenta ao leitor a sua marca, seu rastro nervoso e peremptório no que a cerca. Se o autor é escritor, isto é, capaz de encontrar as elisões e as cesuras que assinalam a

conduta, o leitor responde ao seu apelo e vai ter com ele no centro virtual do escrito, mesmo que ambos não o conheçam. (1991, p. 80).

Interessante notar, nesta citação, a relação entre escritor e leitor, ambos em relação na produção de sentido. Ambos comungam do mesmo mundo natural, mesmo mundo dos corpos, e mesmo mundo da linguagem, uma coexistência que coloca em marcha o sentido. Antônio Cândido (2006), em *Literatura e Sociedade*, analisa critérios da crítica literária que oscila entre a crítica de conteúdo, a história e a sociologia. Salienta que os aspectos sociais da obra podem ser inúteis para o crítico e captais para o sociólogo e historiador. A questão, colocada por Cândido, é que o trabalho artístico deforma a realidade mesmo ao pretender imitá-la, já ‘‘que a mimese é sempre uma forma de poiese’’ (CÂNDIDO, 2006, p, 22). Dá o exemplo do escritor Aluísio de Azevedo que pediu ao amigo médico informações sobre envenenamento para composição de sua obra e, mesmo com a informação de escrúpulo informativo, não descreveu a ciência como tal e modificou o veneno na obra deixando-o mais intenso e dramático. Esse era o objetivo expressivo do escritor. Cândido dirá que há uma liberdade dentro de uma organização, o que parece retomar a ideia do universo dos possíveis detidos num corpo e na vida humana, segundo Merleau-Ponty. Antônio Cândido dirá que esta liberdade faz parte da criação literária que altera a ordem do mundo para deixá-lo expressivo, de maneira que ‘‘o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica’’(CÂNDIDO, 2006, p. 22). A traição metódica que modifica a ordem do mundo para, neste caso, torná-la expressiva.

o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CÂNDIDO, 2006, p. 22).

Lavoura Arcaica é exemplar em tornar expressivo o mundo interno e externo do personagem André. Ergue o universo dos possíveis operando a *traição metódica* dentro da organização textual, organização na qual linguagem e leitor já são iniciados por estarem

inscritos no mundo. A ideia de um universo dos possíveis remete - ainda que remotamente - a Leibniz para quem há uma harmonia preestabelecida que inclui o mistério - que é mistério justamente só para as criaturas. Em *Teodiceia* (2013), o extraordinário acontece apenas em relação a alguma ordem particular estabelecida entre as criaturas, acontece para a razão humana, pois para a ordem universal não há nada fora do ordinário. Não há ruptura, quebra ou desvio na ordem universal, pois todos os acontecimentos do mundo estão ordenados. Numa harmonia preestabelecida, a universalidade está ordenada e pode ser lida nos fenômenos em graus de diferentes intensidades. Mas o elemento extraordinário cria, de alguma maneira, um obstáculo para que possamos entender esta harmonia preestabelecida.

[...] aquilo que está contra a razão está contra as verdades absolutamente certas e indispensáveis, e aquilo que está acima da razão é contrário apenas àquilo que se tem o costume de experimentar ou de compreender. (LEIBNIZ, 2013, p. 92).

A tese leibniziana, a ideia da traição metódica de *Cândido* e da operação expressiva de Merleau-Ponty, podem se avizinhar na compreensão da operação da linguagem. A ideia da criação artística como o extraordinário, porém situado; aquilo que emerge, emerge de um solo. Aquilo que está acima da razão não está contra ela, faz parte do mundo ordenado, este não exatamente uma harmonia preestabelecida, mas a antecedência da língua. A criação literária se dá no interior da ordenação da língua, esta seria a região da criação artística, mas de retomada e abertura para novos sentidos. É o mundo, mas o mundo que se expressa pelo ato criador que rearranja o mundo ordinário, ou a linguagem ordinária, em configuração nova. Importante ressaltar que, para Merleau-Ponty, o ato artístico é ocasião especial para compreender o mecanismo da percepção, não se trata de sujeitos escolhidos. Merleau-Ponty fala de um universo de possíveis dentro do corpo e no mundo, aumentando as possibilidades e as retomadas também no campo da linguagem.

No capítulo 15, Raduan Nassar escreve um curto parágrafo de nove linhas, este também entre parênteses. Volta a falar do avô, para quem sempre tem outra relação, melhor instalada. Como se o avô fosse, na verdade, o seu pai, mas sem a erosão da filiação imediata e, por isso, respeitado e incontestado. Neste capítulo, André lembra, de passagem, do avô que respondia com um arrote ao comportamento da natureza que tanto podia fazer vingar ou destruir a lavoura. O arrote valia por todos os sermões do pai, todas as igrejas e ciências. Termina o

capítulo com a palavra árabe *maktub*, ou seja, *está escrito*. Também podendo ser entendido como algo predestinado a acontecer, sendo sua origem da palavra *kitab* cujo significado é livro, o que já estava escrito. A relação entre o avô e o que já estava escrito ou predestinado a acontecer traz a ideia de que os desvios delirantes de André também fazem parte da gramática familiar. Gramática circular como o discurso de André, que pode descrever o sermão do pai sem se contaminar por ele, sendo um, o engendro do outro. Há uma relação entre o sermão do pai e o discurso febril de André que encontra ressonância nos gestos de ambos. O pai só pode conter algo cujas conseqüências ele supõe de antemão, enquanto André só pode transgredir a linguagem paterna por estar enraizado nela, compartilha do mesmo caule. De certa forma, André faz o inventário daquilo que ele herda, a saber, a linguagem e seu desvio no interior dela mesma.

10 – Incesto: ruptura narrativa

No curto capítulo 16, André revela ter se recolhido numa casa velha e deteriorada da fazenda, com paredes rachadas, ratos, janelas quebradas, ambiente por onde, diz ele, sente “a atmosfera mais remota da família” (2006, p. 91). Sozinho na casa, entregue ao devaneio apaixonado, descreve os pormenores sombrios da casa dando à paixão uma pátina soturna. A descrição da casa velha torna legível, para o leitor, a escalada da perturbação. A casa era esconderijo para sua libido, dirá ele, “mais escura” (2006, p. 91).

enquanto me subiam os gemidos subterrâneos através das tábuas, eu fui dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esses tijolos, essa argamassa, logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos. (2006, p. 92).

André termina o capítulo caracterizando sua paixão como algo pressentido e pestilento. Fala na primeira pessoa do plural (nós), saindo brevemente de um discurso individual onde apenas ele domina o pólo da irradiação emocional. No entanto, não identifica quem estaria com ele nesta conjugação (nós), certamente Ana, sua irmã: “transmitíamos à distância os nossos códigos proibidos: que paixão mais pressentida, que pestilências” (2006, p. 92).

No capítulo 17, a alusão à irmã se confirma. O que parecia uma alucinação, não o é, André havia pressentido a coragem repentina da irmã em encontrá-lo na casa velha. Ela desiste no caminho e se refugia assustada com o próprio avanço e posterior recuo. André compara a situação com a caça de uma pomba. É surpreendido por Ana na porta e ele convoca, a sua maneira, o próprio conteúdo dos sermões do pai em relação à paciência, esta que ele assume como estratégia de caça: “não se podia ser ágil tendo-se pela frente instantes de paciência, do contrário seria um desabar prematuro ferindo a ave, que levantaria um vôo machucado em alvoroço” (2006, p 98).

André calcula como temperar o tempo, não pode ser brusco nem anêmico, busca a precisão sagaz, o tempo exato para a colheita, a caça, a relação sexual com a irmã.

No capítulo 18, a irmã transpõe a soleira da porta e deita-se na palha, muda, com os olhos fechados. André relata sua paixão como algo visto pela primeira vez, inaugural, fundador, brutal e incontornável. O primeiro contato é com as mãos frias da irmã, sem vida, em repouso. André dirá que não há verbo na palma de Ana.

O incesto propriamente se inicia com este toque nas mãos, onde não há verbo. O primeiro ato do incesto faz referência à palavra. Neste caso, verbo ausente em Ana e abundante em André. Ela horrorizada com a eminente experiência, ele provisoriamente calculista para que a experiência se concretize. Freud (2017), em *Totem e Tabu*, analisa o horror ao incesto tomando como auxílio o material etnopsicológico de diversas formações tribais. Esta abordagem pode auxiliar pontualmente aqui, não em relação à psicanálise (campo também comentado por Merleau-Ponty em algumas passagens de seus textos), mas porque este recorte freudiano não poupa aspectos sobre a percepção do tabu no seio de certa configuração social, o sujeito e seu entorno, sua experiência no mundo. Freud encontra no tabu um aspecto que torna o homem ainda contemporâneo ao pré-histórico.

o tabu ainda subsiste entre nós; embora considerado negativamente e dirigido a outros conteúdos, ele não é outra coisa, em sua natureza psicológica, senão o ‘imperativo categórico’ de Kant, que tende a agir coercitivamente e rejeita qualquer motivação consciente (FREUD, 2017, p. 15).

Freud associa o tabu ao imperativo categórico no sentido de que este tem autoridade sobre a ação, legislando a subjetividade. Kant (2007) defende que os seres racionais procuram meios de atingir um bem-estar próprio, uma intenção que não se opera individualmente, mas genericamente, uma intenção certa e a priori, pois pertence à essência humana. Sujeito deve agir de modo que a ação possa ser uma lei moral válida universalmente. O imperativo categórico ordena o comportamento, atuaria como se essa ação fosse válida universalmente, cria-se a lei à medida que a obedece, ‘o imperativo categórico é portanto só um único, que é este: Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal’ (KANT, 2007, p. 59).

O tabu, tal como o imperativo categórico freudiano que coíbe a ação, tem em André sua transgressão. Não como ruptura das leis morais que operam desde os povos primitivos e conservadores, nem a ruptura de um mandamento da razão, como no imperativo categórico kantiano. André, ao transgredir, na verdade atualizaria a lei moral que, em algumas tribos analisadas por Freud (2017), castigam-se os transgressores considerando o incesto um perigo que ameaça toda a comunidade. Freud dirá que o incesto não se dá apenas pela consangüinidade, mas pelo totemismo, ou seja, pelos laços sociais aos quais se ligam unidos por um totem: animal, planta, força da natureza.

O tabu e sua transgressão são, de alguma maneira, previstos e esperados. Wundt (1906, p. 308, apud FREUD, 2017, p. 43) dirá que o tabu é o mais antigo código de leis, mais antigo que os deuses. A proibição do tabu não precisa de fundamento, nem Deus, sendo perigo evidente, sua proibição dá-se pela proteção de pessoas e propriedades. Sobre o transgressor recai não só a punição, mas o fato de que a violação de um tabu, torna tabu o próprio infrator.

Pessoas ou coisas vistas como tabu podem ser comparadas a objetos carregados de eletricidade; são a sede de um poder tremendo, que é transmissível por contato e pode ser liberado como efeito destrutivo, se os organismos que provocam sua descarga forem muito fracos para resistir a ele. (THOMAS, 1911 apud FREUD, 2017, p. 45).

Nesse sentido, o maior problema do tabu talvez seja não sua incidência, mas sua transmissibilidade. É preciso evitar e punir o infrator para frear o que supostamente colocaria em risco a comunidade. Em *Lavoura Arcaica*, André se refere como enfermo desde o início do romance, contaminado pelo tabu que transgrediu. A transgressão não está apenas no ato de André, mas na linguagem. André fere o discurso da família com sua linguagem, o sermão do pai é discurso que se opõe e busca soterrar a palavra desviada do filho errante.

Ainda no viés antropológico, Merleau-Ponty comenta o trabalho de Levis-Strauss referente ao conceito de estrutura observado, por exemplo, no sistema de parentesco e filiação, assim como no sistema linguístico, da arte, mito e economia, entendendo uma sociedade enquanto totalidades de sistemas em interação. No ensaio *De Mauss a Claude Levi-Strauss* (1991), Merleau-Ponty analisa o percurso intelectual da abordagem antropológica,

fazendo juntamente uma crítica à sociologia francesa. Merleau-Ponty salienta o conceito de estrutura na antropologia, assim como na psicologia e na lingüística, alertando para a interpretação errônea de que a estrutura seria uma ideia platônica. A estrutura se repetiria não por via de mitos que se reencarnariam de tempos em tempos, mas como via de resolução de problemas atuais.

É por oferecer uma via para a resolução de alguma tensão local e atual que essa estrutura mítica é recriada na dinâmica do presente. A estrutura nada tira da espessura ou do peso da sociedade. Ela própria é uma estrutura das estruturas: como poderia deixar de haver nela alguma relação entre o sistema lingüístico, o sistema econômico e o sistema de parentesco que pratica? (PONTY, 1991, p. 127).

Merleau-Ponty salienta a necessidade da leitura do fenômeno social como conjuntos articulados e não uma pura soma, valorizando a experiência etnológica justamente por ela também levar o observador à experiência. O etnólogo coloca-se à prova diante de outro objeto, o que garante a experiência é o etnólogo assumir-se como vivente na experiência ao falar do homem sendo homem, “assim nos tornamos etnólogos da nossa própria sociedade quando tomamos distância dela” (1991, p. 130). André, em *Lavoura Arcaica*, é a própria tribo quando está enraizado na família, assim como o etnólogo quando se afasta da fazenda. Na pensão, ou na casa velha onde se passa o incesto, comunica sua narrativa individual situada no sistema familiar, que também é um sistema lingüístico, ou ainda, uma estrutura.

Merleau-Ponty aproxima a antropologia da psicologia por ambas serem guiadas pelas estruturas, considera falha a hermenêutica freudiana, mas pensa a neurose como mito individual. O incesto, elemento tanto representado em Édipo na psicanálise quanto nas descrições dos povos antigos pela antropologia, é citado por Merleau-Ponty como aquilo que os povos assumem ou reprimem. Menciona o trabalho de Levis-Strauss para quem as estruturas e os complexos de sistemas não são dogmáticos, dando indispensável tratamento histórico ao fenômeno, ou seja, a vida mesma.

a análise histórica imporá a distinção entre uma cultura que proíbe absolutamente o incesto, e a negação simples, direta ou imediata da natureza, e uma outra cultura - a que está na origem dos sistemas contemporâneos de parentesco - que usa de astúcia com a natureza e contorna às vezes a proibição do incesto. Foi precisamente este segundo tipo de cultura que se mostrou capaz de travar um "corpo a corpo com a natureza", de criar a ciência, a dominação técnica do homem e aquilo a que se chamou de história cumulativa. (PONTY, 1991, p. 134).

Se o contorno da proibição do incesto dá à cultura que a desafia o nascer da ciência, por exemplo, manter o tabu seria conservar os sistemas familiares mais arcaicos, como em *Lavoura Arcaica*. Onde não só a trama se desenvolve em torno e partir dele, mas o tabu do incesto e sua transgressão dão-se na estrutura narrativa, em trabalho de expressão que descreve o ato, fazendo o próprio ato falar. André recusa sua consanguinidade discursiva ao romper com o sermão da paciência do pai, mas comete a relação consanguínea com a irmã numa espécie de retorno à família mesma.

Ainda no capítulo 18, a mão fria de Ana é a mesma frieza do sermão e do irmão. Nota-se o uso da aliteração no decorrer do texto com repetições sonoras de três palavras constantes na narrativa: mão, irmão, sermão. As mãos de Ana; o irmão que se propõe ao resgate da moral, representando a família; o sermão que pretende remediar a linguagem de André. As três palavras de alguma maneira se aproximam pelo uso da aliteração como figura de linguagem e ferramenta poética que mimetiza a persuasão do sermão que se faz pela repetição. Enquanto a repetição se dá nas aliterações, dá-se também no tema circular, numa costura de palavras que se amarram pelo ritmo, a sintaxe diz o que está acontecendo.

Ao dizer que a frieza das mãos da irmã se dá pela falta de verbo nas palmas, costura a linguagem ao corpo, justamente as mãos, parte diretamente ligada aos gestos mais eloqüentes e sinalizadores. O corpo, em *Lavoura Arcaica*, ganha veemente expressão. Merleau-Ponty, em notas no *O Visível e o Invisível* (2018) descreve o corpo diante do mundo, assim como o mundo diante do corpo, havendo entre ambos uma superfície de contato.

O meu corpo no visível. Não quer dizer simplesmente um pedaço do visível, lá existe o visível e aqui (como variante do lá) o meu corpo. Não. Ele está rodeado pelo visível. Isso não se passa num plano do que ele seria um embutido, mas ele está verdadeiramente rodeado, circundado. Quer dizer: vê-se, é um visível, mas vê-se vendo, meu olhar que lá o encontra sabe que está aqui, do lado dele – Assim o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço; e entre este dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato. (2018, p. 244).

André está permanentemente deixando clara a película de contato entre ele e o mundo que o circunda com objetos de percepção e pensamento. André, com a irmã titubeante, deitada ao seu lado, mas imobilizada pela iminência do ato sexual, promete a si o sacrifício de uma ovelha do rebanho do próprio pai, para que a irmã reviva. Descreve minuciosamente o sacrifício como metáfora de sua fome pela irmã.

E esfolada, e rasgado o seu ventre de cima até embaixo, haverá uma intimidade de mãos e vísceras, de sangues e virtudes, visgos e preceitos, de velas exasperadas carpindo óleos sacros e muitas outras águas, para que a Tua fome obscena seja também revitalizada. (2006, p. 105).

Há que se notar o uso da segunda pessoa do singular em maiúscula, dirigindo-se ao Deus bíblico, ora misturando Ana ao Deus, suplicando até que sua paixão singular seja autorizada. Uma vez revivida, Ana sinaliza seu corpo e sua linguagem: ‘senti assim de repente que a mão anêmica que eu apertava era um súbito coração de pássaro, pequeno e morno, um verbo vermelho e insano já se agitando na minha palma!’ (2006, p. 106).

No capítulo 19, André está na pensão revelando ao irmão o seu desejo pela irmã Ana. André implora para que o irmão traga a infância de volta, o momento anterior à paixão.

Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de meninos, a água morna, o sabão de cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos teus braços, enxugue meus cabelos transtornados, corra depois com tua mão grave a minha nuca, componha depressa este ritual de ternura, é isso o que te compete, a você, Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura. (2006, p. 108).

O irmão fica em choque, mas assume de certo modo o comportamento do pai, uma postura quieta. André também vê nisso um chamado para o exercício da paciência, outra vez um modo de tempo e linguagem opondo-se ao seu. No exercício da paciência, Pedro consulta a palavra ancestral, o texto antigo dos mais velhos, procurando o que pensar e dizer. Mas André quer defender, desde já, que sua loucura é mais sábia que a sabedoria do pai. André tem sua doença e sua medicina, mas somente em seu ponto de vista é possível compreendê-lo, acredita que é “um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros.” (2006, p. 109). André defende sua sabedoria, pois num acesso espasmódico da palavra, quebrando amarras, estaria verdadeiramente atento ao prumo e ergueria um novo equilíbrio. Um equilíbrio que acompanha a confissão da paixão pela irmã, mas logo é rendido pelo cansaço. Ele cai, epilético, faminto e possuído, por fim, de exaustão.

No início do capítulo 20, o maior do livro, André está na casa velha com Ana, deitados sobre a palha, é final do dia, “hora tranqüila em que os rebanhos procuram o poço e os pássaros derradeiros buscam o seu pouso” (2006, p. 111). André descreve o ponto irradiador da trama, o ato incestuoso, assemelhando-o com o trabalho de um camponês na lavoura.

com a mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondido nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo, e fiquei pensando que muitas vezes, feitos meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, 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 (2006, p. 113).

André logo se dá conta de que Ana não está mais ao seu lado, a procura e a encontra na capela, rezando, imóvel como uma cômoda. André tenta falar com ela e não é correspondido, lembra que será preciso a paciência para comunicar-se, é preciso não o conteúdo do sermão do pai, mas seu ritmo. No entanto, André falha em modular seu discurso.

“te amo, Ana” eu fui dizendo num incêndio alucinado, como quem ora, cheio de sentimentos dúbios, e que gozo intenso açular-lhe a espinha, riscar suas vértebras, espicaçar-lhe a nuca com a mornidão da minha língua; mas era inútil a minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso (2006, p. 117).

Implora pelo amor de Ana, mas sem alcançar o diapasão da paciência, entra em febre discursiva.

Mesmo assim eu fui em frente, caroço por caroço, “Ana, me escute, é só o que te peço” eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela (2006, p. 118).

André pensa em aliciar, ou seja, subornar o conteúdo sagrado da capela para a comunhão carnal com a irmã. Uma transferência de responsabilidade, pois se os santos são cúmplices, não há pecado ou transgressão do tabu, uma vez que este é aceito no altar. Deus e os santos saciariam seus desejos através de André que se coloca como sacrifício dos anseios também dos santos e, no limite, do seu pai.

Foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade [...] foi um milagre descobrimos 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 (2006, p. 118).

O incesto, a quebra da lei, se instala na linguagem de André antes mesmo de sua realização carnal, de maneira a não haver ato e discurso separados. A relação sexual com a irmã não é tolerável, assim como seu modo transbordante de expressão. Ana não corresponde à expressão do irmão, mais ainda, não há acesso ao discurso de Ana, apenas ao seu corpo que se apresenta tenso antes e depois do ato. Ela tem as mãos frias antes do coito, logo depois se coloca imóvel na capela com os joelhos dobrados e a mantilha sobre a cabeça. O incesto compromete a comunicação de André, pois seu discurso é ele mesmo incestuoso no sentido de se mostrar perigoso, ofendendo uma lei contida na paciência do sermão; sinaliza ameaça à família da qual ele mesmo não se rebela, mas ao contrário, permanece ligado ao núcleo familiar ao ter relação amorosa com a própria irmã.

Até que ponto a linguagem de André, tal qual o incesto, é ruptura narrativa? Merleau-Ponty, ao analisar o corpo como ser sexuado, afirma que o meio afetivo é setor da experiência que apenas tem sentido e realidade para nós, diferente da natureza que não precisa ser percebida para existir; ‘procuremos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos melhor como objetos e seres podem em geral existir’ (PONTY, 2014, p. 213).

De certa maneira, o desejo acaba por esclarecer aquilo que é presente para nós e por nós. Merleau-Ponty dirá que a compreensão erótica não é uma experiência sob uma ideia, não é produto do entendimento. O desejo liga um corpo ao outro numa compreensão cega, no sentido de que é uma compreensão, porém sem o entendimento como fiador. Merleau-Ponty analisa um caso de afonia de uma jovem que fora proibida de rever o namorado. Ela perde o apetite, o sono e a fala. Para Merleau-Ponty, a fala é veículo da relação com o outro, lembrando que a fala é a função corporal mais envolvida com a coexistência.

André dirige-se a si mesmo pela fala, assim como para o pai, irmão e irmã. A materialização do incesto na casa velha é resultante de um processo discursivo já ele, como falado antes, uma quebra, uma característica que o coloca como aquele que é estrangeiro e nativo: discurso estrangeiro, corpo nativo. Corpo situado numa fazenda, numa família, ela mesma em vigília para que o temido não aconteça, o incesto, este para o qual a batalha é travada pelo sermão, ou seja, também pela linguagem.

Merleau-Ponty lembra que o sexual não é genital, nesse sentido, a psicanálise faria uma contribuição ao fazer o movimento dialético entre psicologia e biologia, pensamento e corpo.

No próprio Freud, o sexual não é o genital, a vida sexual não é um simples efeito de processos dos quais os órgãos genitais são o lugar, a libido não é um instinto, quer dizer, uma atividade naturalmente orientada a fins determinados, ela é o poder geral que o sujeito psicofísico tem de aderir a diferentes ambientes, de fixar-se por diferentes experiências, de adquirir estruturas de conduta. É a sexualidade que faz com que um homem tenha uma história. (2014, p. 219).

Nesse sentido, a libido de André seria seu dispositivo psicofísico aderindo ao ambiente, no caso, o próprio ambiente familiar. André promete saber viver na fazenda tal qual a família espera dele, saberia ser um integrante da família, cuidar dos animais e das terras, plantar e colher; “estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arreado, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente” (2006, p. 124).

André diz à irmã, na capela, que quer limpar a cicatriz sombria que traz na testa, a marca de uma demência, ainda que não seja vista, mas pressentida pela família. Promete ser bom e reto, capaz de ser afável, proclamar que o filho pelo qual se temia não causará mais temor. Pede à irmã que ela o ame, só assim André se reinseriria no amor da família. Com o amor dela, ele sairá das trevas. Convida-a para sair juntos num passeio de fruição da natureza e do amor. É nessa cantilena de promessas amorosas que surge a única incidência da palavra *arcaico* no romance.

e, quando já tivermos, debaixo de um céu arcaico, tingido nossos dentes com o sangue das amoras colhidas no caminho, só então nos entregaremos ao silêncio, vasto e circunspecto, habitado nessa hora por insetos misteriosos, pássaros de vôo alto e os sinos distantes dos cincerros; me dê a tua mão, querida irmã, tantas coisas nos esperam (2006, p. 128).

A palavra *arcaico* está relacionada ao céu e não à terra como o título *Lavoura Arcaica* sugere. Para além do termo grego *arkhé*, princípio²³, *arcaico* pode ter as seguintes analogias: maturidade, decadência, declínio, ocaso, poente, senilidade, primogenitura, ranço, fóssil, ruína, conservadorismo, caducidade, lenda, prescrição, relíquia do passado, ruim, ultrapassado, primevo, carcomido, remoto, patriarcal, pré-adamita (AZEVEDO, 2010, p. 46). Todavia, André não empregou essas analogias à terra, mas ao céu, deslocando os desafios e trabalhos da terra para o firmamento. Ou não há céu, mas terra duplicada, o que há de remoto está acima e abaixo. André defende que não há culpa para expiarem, foram crianças entorpecidas pelos perfumes da vida de acordo com o ritmo rústico do campo, orgânico. Raduan Nassar insere e incorpora no corpo do próprio texto a epígrafe retirada de Jorge de Lima, não usa aspas ou dá sinais de uma autoria exterior, o faz num atravessamento que possui a função programática e sinalizadora da epígrafe, assim como a tomada do poema como a fala do próprio André numa de suas mais eloquentes defesas de si: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? (2006, p. 129).

André insiste que ambos estão habitados pela mesma alma que divide os dois corpos em sua expressão. Enquanto implora, Ana está ainda na capela de joelhos, petrificada, rezando aos santos. Ela não reage à fala exaltada de André que, então, oferece um plano: podem assumir-se um para o outro sem que a família saiba. Sugere segredo contumaz, mesclado de mentira sorrateira. Vai mais além, tentando reverter o tabu do incesto: “não há então como ver na singularidade do nosso amor manifestação de egoísmo, conspiração dos costumes ou ameaça à espécie” (2006.p. 132).

Segue dizendo que a própria vida se organiza desmentindo, já que o que é bom para alguém, pode não ser para outrem, não há régua confiável para medir a verdade. André assegura que pode, inclusive, abrir mão do desejo de ter filhos, contanto que goze do amor

²³ Comentado no primeiro capítulo da dissertação.

clandestino. Como Ana não lhe responde, ele a chama à simplicidade, pedindo outro modo de escuta, pede que não priorize o entendimento, mas uma compreensão de outra ordem: “te incito agora a responder só por reflexo e não pela reflexão” (2006, p. 134).

A troca da reflexão pelo reflexo parece um convite à resposta espontânea do corpo, que reage às variáveis condições de temperatura, pressão e emoções, inclui algo mais selvagem e inteiro que é da ordem da percepção. Importante mencionar também que André termina, a seu modo, declamando um sermão tal qual seu pai, no sentido de uma prédica religiosa, tentando impor um campo discursivo, sua linguagem. André arranca os botões da camisa em ato ainda mais febricitante, comparando suas mãos às de um assassino, liberando-se para uma suposta doçura do crime, uma reversão das regras.

Mergulhando a hóstia anêmica no cálice do meu vinho, riscando com as unhas, nos vasos, a brandura dos lírios, imprimindo o meu dígito na castidade deste pergaminho, perseguindo nos nichos a lascívia dos santos (que recato nesta virgem com faces de carmim! Que bicadas no meu fígado!) (2006, p. 135).

O movimento de profanar as regras biológicas, culturais e religiosas o leva a ansiar também os objetos de culto de Ana: os santos. Escrevendo entre parênteses, Raduan Nassar impregna a fala de André com o teor religioso, uma santidade que André vê na própria Ana. Digno de nota, André diz sentir as dores das bicadas em seu fígado, clara referência ao mito de Prometeu. O titã roubou o fogo do Olimpo para dá-lo aos homens. Não fora a única traição, Prometeu também esconde de Zeus parte de um animal sacrificado a ele. Zeus vingasse dos homens e de Prometeu, este é condenado a ter o fígado eternamente devorado por uma águia.

furtou o brilho longevisível do infatigável fogo

em oca férula; mordeu fundo o ânimo

a Zeus tonítruo e enraivou seu coração

ver entre homens o brilho longevivo do fogo

(HESÍODO, 2006, p. 133).

A menção ao mito parece inserir André numa narrativa heróica, a de um homem que reescreve as regras do mundo a favor de uma exigência de outra ordem. No caso de Prometeu, levar o fogo vital para os homens. No caso de André, levar o fogo vital para seu desejo. Neste caso, numa trajetória que falha no sentido do domínio ou autoridade de um campo a ser domesticado.

Ana, no entanto, mantém sua rejeição, rezando aos santos ignorando o suposto sacrifício que André reivindica, ele se vê como um cordeiro diante de seus pés. André sente-se enfeitado, com o semblante de um assassino que descende de Caim, posicionando-se numa espécie de crime muito anterior, fundador, cuja expressão se dá num discurso violento e gerador de rupturas.

Contenha este incêndio enquanto é tempo, já me sobe uma nova onda, já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo! (2006, p. 139).

A santa fúria de André é interrompida com o gesto brusco de Ana ao erguer-se da oração, dirigir seu olhar assustado para André e ir embora. Contudo, ele pensa estar inscrito num ritual antigo, nos olhos do cordeiro sacrificado. A primeira parte do romance termina com o breve capítulo 21, onde André conta ao Pedro que ficara prostrado à porta da capela e, pela primeira vez, sentira-se sozinho e que abandonaria a casa, já que também eram santos os muros e as portas da cidade. André é a ruptura de uma estrutura, capaz do ato e de uma narrativa sob a qual a estrutura familiar teme ruir e dissolver-se numa espécie de língua sem gramática e lei reconhecíveis. Por um lado, a linguagem de André não perpetua a lavoura arcaica que o pai defende pelo sermão, por outro, André justamente a perpetua por identificar o propósito do sermão: tornar visível aquilo a ser evitado.

Capítulo 3

O retorno

Vos são interdítadas:

*vossas mães, vossas filhas, vossas
irmãs*

(Alcorão – Suratra IV, 23)

3.1 – Diante do pai, diante da gramática

A segunda parte do romance se intitula *O Retorno*. Tem como epígrafe um trecho do Alcorão (Surata IV, 23): ‘‘Vos são interdítadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs’’²⁴. A menção ao Alcorão remete à tradição religiosa monoteísta, o que o aproxima do poema de Jorge de Lima - usado, não só na epígrafe da primeira parte do romance, como no próprio corpo do texto -, uma vez que Jorge de Lima é autor de confissão católica que descreve em sua obra a figura do poeta como espécie de pregador.

Em Invenção de Orfeu, o poeta encarna a figura do visionário, tenta reorganizar o caos em novo mundo, em um momento utópico e cristão,

²⁴ NASR, Helmi. Tradução do sentido do nobre alcorão para a língua portuguesa. [S.l: s.n.], 2005. p. 89.

caracterizado pelo desejo do reencontro do homem com o éden perdido (CAVALCANTI, 2010, p. 3).

Abre-se a segunda parte do romance com um peso maior da tradição. Caminhando de um trajeto sob o *eu* lírico do poema, sob a epígrafe de Jorge de Lima, de uma cápsula subjetiva, para assumir mais abertamente a religião mesma como um programa de conduta que ambiciona o regimento moral, e com ele, o regime das emoções, uma gramática das ações e afetos. Inicia-se com o capítulo 22, este um pequeno trecho entre aspas, trata-se propriamente do sermão do pai dito à cabeceira da mesa da família. O pai exorta a estrutura familiar, lembrando que dentro dela há o que o sujeito necessita para a vida, aqueles que saem se perdem, ficam menores, pois não abandonam a individualidade para fazer parte de uma unidade maior. O pequeno trecho salienta que é somente na família que cada membro aumenta sua existência, é em seu seio que o homem encontra sossego para seus problemas. O autor coloca entre parênteses, ao final do trecho, uma assinatura e uma localidade para a fala: “(Da mesa dos sermões)” (2006, p. 147).

A moral, expressa via sermão, ocupa lugar à mesa na figura do pai. O sermão é também o mundo percebido de André, no sentido de que o sermão é sua pré-configuração, já que essa configuração discursiva antecede sua existência. O sermão já era dito e semeado antes de ele estar em presença diante do discurso. Este é dito à mesa, local que precisamente produz uma camada sólida à preleção, uma vez que a mesa é também o espaço da reunião familiar em torno do que é fundamental: a refeição e a palavra, púlpito do pai que enuncia a prédica. Estão à mesa os corpos da família na partilha do alimento que é pão e narrativa. Tanto a família, como a moral religiosa, assenta o espaço da experiência de André.

Para Merleau-Ponty, a noção de espaço não é mera relação de conteúdo e continente, pois não seria “um ambiente em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (2014, p. 328). O espaço é orientado, trata-se de uma orientação do sujeito perceptivo constituída pelo ato global deste mesmo sujeito, ou seja, o corpo perceptivo se move conforme sua situação e ação e não como um corpo interagindo como coisa num espaço objetivo.

O que importa para a orientação do espetáculo não é meu corpo tal como de fato ele é, enquanto coisa no espaço objetivo, mas meu corpo enquanto sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo "lugar" fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação. Meu corpo está ali onde ele tem algo a fazer (2014, p. 336).

O mundo é um espetáculo percebido por um corpo potência de gestos, há um pacto que dá ao corpo o usufruto do espaço, como também entrega às coisas seu poder sobre o corpo. “Meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão articulado quanto possível” (2014, p. 337). Há uma nitidez na percepção que estabelece a coexistência entre corpo e mundo. O corpo não é objeto no espaço, mas sujeito do espaço.

André, situado na paisagem da fazenda, assim como à mesa do sermão, se instala neste campo perceptivo onde seu espaço não será um conceito, mas seu centro de gravidade. “É essencial ao espaço estar sempre ‘já constituído’, e nunca o compreenderemos retirando-nos em uma percepção sem mundo [...] ser é sinônimo de ser situado” (PONTY, 2014, p. 339). André, em seu retorno à família, volta à situação original. Não tendo, porém, jamais se afastado daquele campo discursivo do qual se afastou. A situação de André designaria seu ser, sua passagem pela experiência é sequência de uma experiência anterior, pré-pessoal, como dirá Merleau-Ponty, ao se referir ao fato de que a existência pessoal é a retomada de uma tradição pré-pessoal. Há um mundo antes que André o reflita, há um corpo em adesão cega ao mundo. Merleau-Ponty cita a labilidade, ou seja, a oscilação do sujeito entre este corpo instrumento de decisões e o corpo aderido ao mundo, num pêndulo entre o mundo percebido e o mundo refletido. Será esta labilidade que dará a experiência da vertigem e da desordem, percebida como certo horror pela contingência. André expressa esse horror pela contingência, no caso, a contingência física de um corpo cujo desejo sexual o monopoliza; contingência moral que inviabiliza e constrange o cumprimento do desejo; contingência da linguagem, já que não consegue expressar de outra forma que não seja num discurso convulso, por ele mesmo assumido.

No capítulo 23, Pedro cumpre finalmente a missão de levar André de volta ao seio familiar. Os irmãos chegam à fazenda à noite, André primeiro recolhe-se ao seu quarto, Pedro então anuncia sua volta para a família. André compreende que Pedro deve esconder a

enfermidade para não estragar o júbilo familiar, o fato de que André voltava, mas como um possuído. O pai vai ao encontro de André e lhe acaricia sem abandonar a austeridade, revela que a casa agonizara com sua falta e que o filho deverá ser comedido ao reencontrar a mãe, poupando-a da lembrança de sua ausência. As irmãs entram no quarto para recebê-lo e cuidá-lo. Ana, por sua vez, está na capela agradecendo a volta do irmão. As outras irmãs cuidam de seu banho e correm para preparar a festa do dia seguinte. Convidam ainda naquela noite os amigos, vizinhos e familiares para a Páscoa de André, sua volta seria a maior graça já recebida. O capítulo termina com seu encontro com a mãe, antes, detém-se na entrada da copa onde avista o espaço vital da fazenda, a mesa do sermão.

estava ali a velha mesa, sólida, maciça, em torno da qual a família reunida consumia todos os dias seu alimento; uma das cabeceiras, era só uma ponta, tinha sido forrada por uma toalha branca, e, sobe ela, a refeição que me esperava (2006, p. 153).

À mesa, ao seu encontro, está a mãe, cujo rosto revela o estrago que André desconhecia ter causado. No breve capítulo 24, André organiza as inclinações íntimas da família conforme seus lugares à mesa.

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (2006, p. 155).

André organiza a mesa que lhe é familiar, é familiar por restaurar uma experiência vivida, pode-se perguntar: o que constrói a familiaridade do corpo num espaço? Como se comporta, na sensibilidade, o lugar que se ocupa? Para Merleau-Ponty, diante de tarefas familiares, o

corpo não processa seus membros objetivamente, não há o corpo objetivo, mas o corpo fenomenal, será este que se move, mobilizado pela percepção.

o sujeito posto diante de sua tesoura, sua agulha e suas tarefas familiares não precisa procurar suas mãos ou seus dedos porque eles não são objetos a se encontrar no espaço objetivo, ossos, músculos, nervos, mas potências já mobilizadas pela percepção da tesoura ou da agulha, o termo central dos "fios intencionais" que o ligam aos objetos dados. Não é nunca nosso corpo objetivo que movemos, mas nosso corpo fenomenal, e isso sem mistério, porque já era nosso corpo, enquanto potência de tais e tais regiões do mundo, que se levantava em direção aos objetos a pegar e que os percebia (PONTY, 2014, p. 153).

O termo “fios intencionais” daria conta da descrição de um corpo magnetizado e magnetizador do espaço. O corpo é relação com os objetos, relação com o mundo vivido. A mesa do sermão é percebida pelos corpos que a circundam, assim como seu entorno, todas as coordenadas entre objetos, paredes, portas e janelas. A familiaridade é um mundo adquirido.

Quando me desloco em minha casa, sei imediatamente e sem nenhum discurso que caminhar para o banheiro significa passar perto do quarto, que olhar a janela significa ter a lareira à minha esquerda, e, nesse pequeno mundo, cada gesto, cada percepção situa-se imediatamente em relação a mil coordenadas virtuais [...] Meu apartamento não é para mim uma série de imagens fortemente associadas, ele só permanece como domínio familiar em torno de mim se ainda tenho suas distâncias e suas direções "nas mãos" ou "nas pernas", e se uma multidão de fios intencionais parte de meu corpo em direção a ele (PONTY, 2014, p. 182).

André relata sua percepção como uma rede de “fios intencionais” entre seu corpo, os objetos e os outros corpos, o mundo familiar que o fornece domínio. Porém, a familiaridade de André não é total. Há cerimônia e protocolo para estar diante da mesa do sermão, até

mesmo diante de Ana - e diante do pai - há procedimentos que André acaba por romper com sua linguagem irrefreável. Tais procedimentos, na linguagem, talvez estejam - ou sejam - a gramática. Esta gera novos sentidos, mas sem deixar de gerar os antigos, vindos de uma história pessoal e coletiva, como dirá Merleau-Ponty, ao aproximar a gramática e a filosofia no que elas têm em comum: fluxo e refluxo, organizam-se numa intenção expressiva.

Precisaríamos em primeiro lugar de uma teoria do conceito ou da significação que considerasse a ideia filosófica como ela é: jamais desonerada dos custos históricos, e jamais redutível a suas origens. Assim como as novas formas da gramática e da sintaxe, nascidas dos destroços de um antigo regime linguístico ou dos acasos da história geral, organizam-se todavia de acordo com uma intenção expressiva que faz delas um novo sistema, a ideia filosófica, nascida no fluxo e no refluxo da história pessoal e social, não é somente um resultado e uma coisa; é um começo e um instrumento (1991, p. 141/142).

André dispõe da gramática do pai, eterno começo e instrumento, mas opera uma torção no interior da linguagem familiar, causando ele mesmo, o discurso de André, o fato que gerará nova expressão. No capítulo 25, inicia-se o longo diálogo entre ele e o pai. Trata-se do sermão escrito em diálogo e não em discurso direto livre, onde André pudesse contaminar o discurso do pai com o próprio, aqui Raduan Nassar dá contorno e autonomia à fala do pai sem que ela passe pela mediação do filho. O pai fala do apetite sentado justo à mesa, metáfora ao apetite pela vida, apetite este que será sagrado, pois é através de seu aviso que o homem busca a sobrevivência. André afirma que há aqueles que não se apaziguam, ainda que façam todo o possível. O pai estranha sua fala e evoca outra vez a paciência contra o desespero, estranha a fala do filho e pede que este seja claro, que não dissimule. O pedido é para que não faça desvios, torções. André responde que a desordem pode ter a semente da ordem, a obscuridade pode estar carregada de claridade. O pai afirma que o filho está enfermo, mas que o trabalho junto aos irmãos lhe devolverá a justa saúde, mais importante, pede que o filho esqueça os caprichos da fala. Porém, André recusa a conciliação da linguagem paterna com a própria: “não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de

pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta não enxerga a outra” (2006, p. 160).

O pai diz que a palavra precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática. André desdenha dos resultados possíveis de um diálogo, para quem tais frutos são tardios, quando colhidos. O pai defende a transferência da espera, de geração em geração, a paciência pelo processo, a conduta expectante tanto com a terra, quanto com a palavra.

É egoísmo, próprio dos imaturos, pensar só nos frutos, quando se planta; a colheita é a melhor recompensa para quem semeia; já somos bastante gratificados pelo sentido de nossas vidas, quando plantamos, já temos nosso galardão só em fruir o tempo largo da gestação, já é um bem que transferimos, se transferimos a espera para gerações futuras. (2006, p. 161).

O pai defende a corrente da vida, onde alguém colhe o que outra geração planta, *ad infinitum*. André argumenta que, no entanto, no mundo há a injustiça da tal corrente onde quem semeia não colhe. Colhem justamente os que não plantaram. Se ele, André, não havia comido seu bocado, porque ajudaria a mover a roda do mundo? O pai confessa não compreender a forma de expressão de André e este responde não reconhecer mais os valores que o oprimiram. O pai lamenta que o filho esteja, através da linguagem obscura, sonogando-lhe a clareza, mas André sustenta seu discurso.

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. (2006, p. 164).

A discussão avança sobre a clareza da palavra, da comunicação possível, cada qual com uma conduta, o pai com o sermão e André com metáforas, distanciando-se do léxico

protocolar e utilitário paterno. O pai defende que é forte aquele que enfrenta a realidade, só um homem insano teria a família como ambiente hostil, onde melhor o filho encontraria lugar apropriado para discutir seus problemas? André seguirá renegando a família, a linguagem da família.

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 a vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos. (2006, p. 165).

A palavra como semente também oferece a ideia de que a linguagem de André não é outra coisa senão um sermão, este com linguagem por vezes delirante, mas sermão na chave da prédica. André também se autoriza ao dizer do modo como diz, também tenta transmitir sua semente, justamente semeada pela própria família onde André alfabetizara seus afetos, porém não com a expressão esperada, a lavoura discursiva da qual o pai anseia ver os brotos. Estar diante do pai é estar diante da gramática da qual, a partir dela, André compõe sua expressão. Desloca-se da linguagem rotineira e doméstica para seu lirismo próprio e tem, nessa língua que assombra, a experiência da expressão, como dirá Merleau-Ponty. A voz de André, composta por Raduan Nassar, vive a experiência da expressão ao torcer a gramática herdada, fazendo dela nova lavoura. Ainda que não deixe de ser lavoura e esteja no mesmo campo, pois não escapa à gramática. Se a fala de André carrega um sentido, é porque a linguagem causa a ilusão do seu desaparecimento para ser apenas um sentido percebido. Para Merleau-Ponty, a linguagem carrega um fato instigante, ela opera sendo esquecida por quem lê.

Ora, é de fato um resultado da linguagem fazer-se esquecer ao conseguir exprimir. À medida que sou cativado por um livro, não vejo mais as letras na página, não sei mais quando virei a página; através de todos esses sinais, de todas essas folhas, viso e atinjo sempre o mesmo acontecimento, a mesma aventura, a ponto de não mais saber sob que ângulo, em qual perspectiva eles me foram oferecidos. (PONTY, 2007, p. 37).

Não saber mais em qual perspectiva os sinais foram compostos, parece interpretar a experiência de leitura da obra *Lavoura Arcaica*. No interior da trama, André também vive a diferença entre a linguagem falada (massa de signos que o leitor possui) e linguagem falante (secreta significação que atinge o leitor desprevenido). A linguagem falada o sermão do pai, a linguagem falante a que atinge sua família igualmente desprevenida de outros sentidos, mesmo que indesejáveis. Merleau-Ponty dirá que é impossível desfazer uma ligação entre o ser e aquilo de que fala, ainda que a ligação seja sempre confusa. Para Merleau-Ponty, se não é possível a gramática pura que Husserl esboçara no início de seus trabalhos, também não será suficiente o nominalismo dos lógicos, signos gerais, apenas nomes. Ambas seriam uma linguagem sem fala .

Uma “eidética da linguagem”, uma “gramática pura” como a que Husserl esboçava no início de sua carreira, ou então uma lógica que só conservasse das significações as propriedades de forma que justificam suas transformações, são duas maneiras, uma “platônica”, a outra nominalista, de falar da linguagem sem fala, ou pelo menos de tal maneira que a significação dos signos que empregamos, retomada e redefinida, jamais exceda o que neles pusemos e neles sabemos encontrar. (PONY, 2007, p. 37).

É no que seria o caos entre signos que nada significam, que as línguas empíricas ultrapassam as definições de uma gramática pura e são percebidas em novas relações. A gramática sempre será excedida por uma linguagem que fala. Para Merleau-Ponty, o *eu* que fala está na linguagem e no corpo como que instalado num aparelho que o conduz à perspectiva do outro. Há uma ação dupla na linguagem, uma vez que falar e compreender é deixar-se desfazer e refazer.

Falo e acredito que meu coração fala, falo e acredito que me falam, falo e acredito que alguém fala dentro de mim ou que alguém sabia o que eu ia dizer antes que o dissesse – todos esses fenômenos freqüentemente

associados devem ter um centro comum. Os psicólogos o encontram em nossas relações com os outros. (2007, p. 49).

Para Merleau-Ponty, a fala traz em seu interior a despersonalização, não há fala numa única personalidade, uma vez que a estrutura da linguagem ultrapassa o *falar* e *ouvir* como simples percepção, ela é as relações consigo próprio e com o outro, lembrando que “todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem” (2007, p. 51).

Nesse sentido, quando André defende sua forma de expressão, defende seu campo de expressão: corpo, percepção, mundo, o outro que nele se instala no dispositivo da comunicação. Ainda no capítulo 25, André defende-se dizendo evitar ser mais claro para não criar maior confusão. O pai o manda calar-se. Não seria a palavra soberba do filho que iria demolir o que se levou milênios para ser construído.

Ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, 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. (2006, p. 167).

Em dado momento, André sente a presença da mãe onde eles se encontram, na copa, e recua sua forma de se comunicar, muda sua embocadura entrando em acordo com o pai. Diz para a mãe que está cansado, pede perdão e promete se embriagar de cansaço ao trabalhar, de sol a sol, na lavoura. O pai se ilumina. Enquanto a mãe afaga o filho ainda sentado à mesa da copa, o pai sai para o pátio empunhando o facão. Foi, junto às filhas, cuidar das carnes para a festa que celebrará a retorno do filho. André se pergunta sobre o sentido de seu retorno e flagra, para além do pátio, seu irmão Pedro, sombrio e taciturno sob as árvores.

No curto capítulo 26, André recorda um pensamento de seu pai, o de que o sofrimento melhora o homem, a dor forjaria uma resistência inesgotável. André não vê a resistência como algo mensurável, compara a resistência à corda de um alaúde que, esticada, poderia dar sua

melhor nota, mas se esta é rompida, dela nenhuma nota seria extraída. No breve capítulo 27, André lembra-se que não vira Ana desde que chegara à fazenda, assim como Lula, seu irmão caçula, que André acaba encontrando em sua cama, em seu quarto, fingindo dormir. O irmão caçula dissimula o sono, mas acaba revelando que estava ali em espera ansiosa por André. Confessa que fará o mesmo que André: ir embora da fazenda, atrás de emoções que nunca vivera. Lula se embriaga com as promessas do que pode haver fora da fazenda, André reconhece no caçula os olhos primitivos de Ana, de certa forma, também os próprios. André sente entorpecimento enquanto ouve os ruídos do preparo da festa que se realizará no dia seguinte, ‘eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento’ (2006, p. 180). Havia alguns vizinhos no pátio, em torno da mesa, nos preparativos da celebração. André também se preparava para estar diante de Ana, de cuja gravitação sua linguagem e corpo voltariam orbitar. Ana também era a expectativa de outra gramática.

2 – Sacrifício do corpo e da palavra

O capítulo 28 é uma única frase.

A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe nesse ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo. (2006, p. 181).

Há três elementos que perfazem o ciclo que vai da terra à organização familiar: amor, trabalho e tempo. O ciclo vai da terra ao trigo, do trigo ao pão, do pão à mesa, da mesa à família (que também é terra). Qual seria o papel de cada elemento neste ciclo? O amor à terra talvez a condição para a estima e a afinidade com o solo, certa apropriação deste solo que é tanto o chão a ser cultivado, quanto a linguagem familiar que também deverá ser arada; já o elemento trabalho é o gesto diante da terra, ará-la, abri-la, a lavra propriamente, também ela física e narrativa; o tempo é o elemento que não depende de uma inclinação (amor) ou decisão (trabalho) do sujeito, a posição do homem em relação ao tempo será não interrompê-lo, não interferir, testemunhá-lo operar no crescimento do trigo, na fermentação do pão, na pujança da família, organizar a marcha do ciclo. Da terra aos membros da família, que também é terra, há a relação do sujeito com o mundo, sujeito que percebe e vivencia os elementos do ciclo: terra, pão, mesa, família. Entre os membros da família e o mundo há intersecção das experiências através do mecanismo perceptivo, ou seja, há uma implicação recíproca.

No prefácio de *Fenomenologia da Percepção* (2014), Merleau-Ponty afirma que o “único Logos que preexiste é o próprio mundo” (p. 19). O ato de apreender o mundo não é nada sem o espetáculo do mundo. Neste sentido, a ciência jamais será equivalente ao mundo percebido, pois ela seria uma explicação do mundo que a antecede.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de

umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (2014, p. 18).

O ciclo, descrito neste capítulo em uma única frase, tal qual um aviso, revela um movimento de retomada e abertura. A própria lavoura, o trabalho na terra, é ao mesmo tempo retomada e abertura ao novo, retomada ao que se consolidou no processo da lavoura, assim como abertura, já que a semente submete-se às variáveis do presente, atuais configurações climáticas, por exemplo, cuja previsão se almeja, mas não se controla. O mundo é o mesmo e outro. Aquele que semeia retoma o passado, mas o recria, pois retomar implica abertura, cria a possibilidade de um novo campo. Neste caso, não só o campo do alimento, mas campo da linguagem e campo cultural. O ciclo é manifestação e retomada, sendo a linguagem e o corpo – este enquanto campo perceptivo –, expressões contundentes da experiência no mundo. O ciclo é a natureza - representada pela terra - que não precisa da existência dos corpos perceptivos para existir; e também é o corpo que vivencia e exprime o trabalho e o pensamento.

Pode-se dizer que o corpo é "a forma escondida do ser próprio" ou, reciprocamente, que a existência pessoal é a retomada e a manifestação de um dado ser em situação. Portanto, se dizemos que a cada momento o corpo exprime a existência, é no sentido em que a fala exprime o pensamento. (2014, p. 229).

O ciclo, o trabalho na terra, também é um esforço de expressão, dado que todo o investimento do sujeito na lavoura é acompanhado pela linguagem da qual seu corpo é parte. Insistir no caráter expressivo é insistir no caráter relacional, o pensamento precisa de um corpo (espaço expressivo), pois não há pensamento sem fala, é preciso reconhecer a capacidade de expressão vinculada ao corpo. Não há separação entre o empírico e o transcendente, entre o gesto que ara a terra e o pensamento. Para Merleau-Ponty, até mesmo a transcendência envolve uma retomada, nunca completa, sempre uma transformação de um

determinado campo, ela aponta para algo que ainda vai se criar, mas só pode fazer tal movimento a partir de um adquirido. Nunca há transcendência como corte e, mesmo quando o há, ela cria alguma significação. O próprio da expressão é tentar voltar ao adquirido, cada gesto torna-se campo, a linguagem cria campo cultural. É adquirido e capaz de dizer algo novo, uma grande obra o é por uma tradição que ela cria para continuar sendo expressiva. Expressão é, ao mesmo tempo, esforço de aquisição e transcendência, tensão entre permanecer campo e ainda dizer algo novo. O ciclo mencionado no capítulo entrega significação neste ponto da trama, juntando seus fios numa certa unidade, também é metáfora da própria obra sem, contudo, fechar um sentido ou deixá-lo totalmente disponível.

A expressão jamais é absolutamente expressão, o exprimido jamais é completamente exprimido; à linguagem é essencial que a lógica de sua construção jamais seja das que se podem colocar em conceitos, e à verdade, que jamais seja possuída, mas apenas transpareça através da lógica confusa de um sistema de expressão que traz os vestígios de um outro passado e os germes de um outro futuro”. (PONTY, 2007, p.77).

Merleau-Ponty afirma que nem expressão, nem exprimido, são absolutamente eles mesmos. Na linguagem não há uma lógica conceitualizada, assim como também jamais a verdade será totalmente adquirida, pois ela justamente participa da lógica confusa de um sistema de expressão que será passado e futuro, sempre entre o vestígio e o germe. O ciclo de *Lavoura Arcaica* carrega a mesma lógica: ele será vestígio e germe. A lavoura aconteceu, acontece e acontecerá, ainda que o ciclo sofra, no seu interior, o sacrifício do corpo e da linguagem. Tal sacrifício não interrompe o ciclo, não interrompe a marcha das gerações anteriores e posteriores da cadeia familiar de André, personagem que só é existência afiançada pelo tempo. Ou se poderia observar, como Merleau-Ponty, que nada existe, tudo se temporaliza.

O mundo, que é o núcleo do tempo, só subsiste por este movimento único que separa o apresentado do presente e ao mesmo tempo os compõe, e a consciência, que passa por ser o lugar da clareza, é ao contrário o próprio

lugar do equívoco. Nessas condições pode-se dizer, se se quiser, que nada existe absolutamente, e com efeito seria mais exato dizer que nada existe e que tudo se temporaliza. (2014, p. 445/446).

No capítulo 29, André volta a pensar justamente no tempo. O compara com as águas, um rio largo e lento que filtra e recolhe o caldo turvo dos afluentes, material com o qual se constrói uma razão mística da história. A ideia de uma razão mística parece referir-se a uma crença que rejeitaria os dados empíricos, privilegiando dados não acessíveis aos sentidos. Uma razão mística da história seria uma história não proveniente do raciocínio, mas de uma contemplação que atravessa conceitos, indecifrável, oculta e confusa justamente por ser feita dos resíduos vindos dos canais e dos afluentes que chegam ao rio. Feita daquilo que não serve ao rio propriamente, ou seja, não serve ao tempo, ainda que flutue nele e tenha no tempo sua circulação. A história talvez seja, aqui, tanto a pessoal, como a da humanidade. Mas, dirá André, o tempo também será tolerante com os que se autorizam a dar-lhe o curso, embora o sujeito não possa competir com o leito e a correnteza, nem detê-lo, ao preço de ser consumido por suas águas.

o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional. (2006, p. 183).

Para André, o tempo é leito e fluxo de cada pormenor do mundo. O personagem retira desse leito fundamental o que ele nomeia como *instantes* – momento, ocasião, ensejo -, implicados em cada letra de sua história passional. A história aqui é a dele, individual, onde reconhece ser ela feita e afetada pela linguagem, incluindo a expressão e a língua empírica com seus pormenores elementos – “em cada letra desta minha história”²⁵. Para Merleau-Ponty, os pensamentos envelhecem porque estão no tempo, este que também não só marca um momento atual, mas abre um campo, um futuro de pensamento. Aspectos que, juntos, formam

²⁵ NASSAR, R. *Lavoura Arcaica* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 183

o pensamento único que é o sujeito, no caso, o sujeito como coleção de pensamento e tempo, já que ambos estão entrelaçados. Nem por isso, o pensamento abriria fendas no tempo.

Se penso, não é porque salto para fora do tempo num mundo inteligível, nem porque recrio toda vez a significação a partir de nada; é porque a flecha do tempo arrasta tudo consigo, faz com que os meus pensamentos sucessivos sejam, num sentido secundário, simultâneos, ou pelo menos que invadam legitimamente um ao outro. Funciono assim por construção. Estou instalado sobre uma pirâmide de tempo que foi eu. Tomo distância, invento-me, mas não sem meu equipamento temporal, como me movo no mundo, mas não sem a massa desconhecida de meu corpo. O tempo é esse "corpo do espírito" de que falava Valery. Tempo e pensamento estão emaranhados um no outro. (PONTY, 1991, p. 13/14).

André instala sua presença com o corpo que é pensamento e tempo implicados, com toda a constelação de dados da percepção e da sensibilidade em simultaneidade com o mundo e sua linguagem. Ele segue narrando o cenário sendo construído para sua festa. Os vizinhos, amigos e suas respectivas famílias inteiras chegam desde cedo à fazenda. Tudo se ergue para uma grande alegria. André vê, recolhido a um tronco, todos os preparativos. As irmãs com jeito de camponesa, crianças, velhos. Um tio inicia a roda com o som de sua flauta, a roda começa emperrada, lenta, vai pegando velocidade até entrar em ritmo. É neste cenário que Ana adentra a festa e a própria roda. Até então, André a imaginara na capela. Ela usa os badulaques que André havia trazido em sua caixa, incluindo a fita roxa de sua primeira prostituta. Ana domina a festa com seu ímpeto de vida e dita o ritmo e a temperatura da dança e dos cantos.

ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos tímidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começaram a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos (2006, p. 187/188).

André observa a cantoria que se inicia com a roda, é nesta ocasião que surge pela primeira vez, e com veemência, a expressão de Ana. Não é aqui um corpo de mãos geladas, nem hesitação diante do desejo, mas expansão dos gestos corporais, a fita no pescoço é apropriação dos vestígios da experiência sexual de André, o sexo solto e prestes ao transbordamento. Ana é rodeada, contornada por um cântico, ela mesma dando o tom discursivo dos corpos que se põem a dançar. Ela não é mais um corpo a ser alcançado por André, mas como se o próprio coração e a linguagem de André fossem o corpo de Ana, sua extensão. No entanto, um mesmo corpo que se estranha, uma simultaneidade e ligação prestes a ser rompida, sacrificada.

era a comunhão confusa da alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (2006, p. 188/189).

André, de seu tronco, está seguro de que ela dança para ele. De onde ele está, também flagra seu irmão alucinado, Pedro, em busca do pai. Pedro então dispara até o pai para quem vocifera uma sombria revelação. O pai alcança um sabre e, com uma rajada de ira, atinge a um só golpe a filha Ana. O patriarca é possuído pela cólera.

o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos teus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (2006, p. 191).

Do golpe frio à inflamação pós-assassinato, é o corte na própria árvore. A lei se incendia pelas mãos do patriarca, a tábua da lei, a gramática, a regência da linguagem e dos gestos do corpo educado ao trabalho incessante da terra e da linguagem. Mas lavra e linguagem são feridas também no que as antecede, pois antes do trabalho e da expressão, há o guia, o patriarca e seu sermão. No sacrifício de Ana, por meio da cólera divina, o patriarca falha como mediador entre a lei e a terra e cai exasperado no chão que, aos olhos de André, parece tornar-se estéril, incultivável. É como se na lei do patriarca fosse abominável a ambigüidade da linguagem e do corpo. Merleau-Ponty falará de um anonimato do corpo, no sentido de que o organismo possui uma existência geral e anônima, há um desempenho desse organismo sob a experiência da vida pessoal que não é inerte, pois que também é movimento da vida. Enquanto o sujeito é abatido por um luto, por exemplo, seu corpo também se inclina para algum objeto que lhe convoque atenção, retomando sua existência autônoma. A ambigüidade estaria neste fato de que o que centra a existência é o que também a impede de centrá-la por completo, “o anonimato de nosso corpo é inseparavelmente liberdade e servidão. Assim, para nos resumir, a ambigüidade do ser no mundo se traduz pela ambigüidade do corpo” (PONTY, 2014, p. 126).

O sacrifício de Ana seria a morte da ambigüidade do corpo e da linguagem numa família regida por lei arcaica, mediada pelo pai. Jean-Pierre Vernant observa que o sacrifício grego procura sublimar a diferença entre mortais e imortais. Aos deuses olímpicos serão ofertados objetos e locais consagrados como bosques, árvore, cimo de um monte, assim como templos. No entanto, a morada dos deuses não será local de culto, mas o altar exterior onde se realizará a *thysia*, o sacrifício. O sacrifício cruel onde o animal doméstico será degolado e suas partes divididas entre as que se tornarão cinzas em direção ao céu e à divindade, e outra parte dividida entre os participantes do rito. Mas algumas partes são de honra e serão comidas apenas pelos sacerdotes: a língua e o couro.

No sacrifício olímpico, a orientação voltada para as divindades celestes não é marcada somente pela luz do dia, pela presença do altar, pelo sangue que jorra para o alto por ocasião de degola. Um traço fundamental desse ritual é ser ele, indissociavelmente, uma oferenda para os deuses e um repasto de festa para os homens. (VERNANT, 2009, p. 57).

Ana, sacrificada no exterior da casa, não será cozida em chamas aromatizantes, nem grelhada sobre o altar de mármore, nem suas partes repartidas entre os convivas do rito, sua língua não será entregue ao sacerdote. Nem mesmo se ouve dela “o grito ritual, o *ololygmós*, em que a vida abandona o animal” (VERNANT, 2009, p. 58), no seu caso, há o silêncio do gesto mortal que só é rompido por alguém da família na plena festa que comemora o retorno de André.

E do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo

Pai! (2006, p. 191).

A cantoria e a roda com Ana rodopiando em alegria e festa antes do alfanje acertá-la, aproxima seu assassinato ao rito do sacrifício. Ela em seu cume de expressividade, a dança enérgica de seu corpo é interrompida com o assassinato que não é feito por qualquer um, mas pelo pai. Para Vernant, o rito do sacrifício não retira seus participantes da vida corriqueira, mas ao contrário, os instala nela para integrarem-se à pólis numa existência onde mundo e deuses se permeiam, o sacrifício é uma imbricação entre o social e o religioso. Nesse sentido, “todo pai de família assume em suas residências funções religiosas” (VERNANT, 2009, p. 59), ou seja, o alforje será operado por aquele que é autorizado a fazê-lo. O pai assume o corte de um gestual e de uma linguagem que não deverá ser repetida, nem ressoar e contaminar a lavoura. Não se ouve o grito de Ana, mas o da testemunha que é como um vagido primitivo, um parto, ou seja, a criação, a concepção, o advento de novos acontecimentos que devem retornar ao antigo: a mesma estrutura familiar, a mesma expressão e os mesmos gestos.

Com Ana morta, os outros filhos exclamam pelo pai e a mãe logo começa a carpir pela filha. A mãe passa a lamentar em sua própria língua, essa mais antiga, um lamento ancestral que a antecede e que também retumba as dores atuais.

e foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre

escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto. (2006, p. 192).

No breve capítulo 30, último do romance, André transcreve as palavras do pai, confirmando não só o seu retorno à família, mas incorporando a prédica paterna.

e circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações (2006, p. 193/194).

Submeter-se ao tempo é testemunhar suas relações na produção de sentido, será preciso permitir e por vezes flagrar as misteriosas ferramentas do tempo operando na lavoura e na expressão, será necessário compreender sua regência na percepção. Ainda que o patriarca tenha ele mesmo perdido a vigilância e sucumbido ao ímpeto de um assassino irrefreável, André acolhe a prédica do patriarca, agora sabendo que a paixão - corruptora do tempo e da linguagem -, é parte da estrada por anda segue o rebanho.

não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço (2006, p. 194).

Se houve um sacrifício na linguagem e no tempo, houve também um sacrifício de si. O ferimento no coração da família não interrompe esta lavoura arcaica, ao contrário, semeia outra para ressoar as que a precederam e as que virão, contornando ou soterrando o que há de indomesticável nos corpos e na linguagem.

Conclusão

Há uma reflexão necessária sobre o percurso da pesquisa. A escolha, a partir do segundo capítulo, foi privilegiar a análise ao rés do texto literário, o caminho linear de leitura, seguindo o tempo do próprio do livro, sem estabelecer ligações externas automáticas como a historicidade da literatura ou mesmo outros trechos do próprio romance ou de obras que a inspiraram. Lendo cada capítulo como se esse não soubesse do seguinte, contrapondo essa leitura com passagens da obra de Merleau-Ponty, esse retomado em diversos tempos de seu pensamento e obra. Fazendo linear o tempo de leitura de Raduan, e circular o tempo de leitura de Merleau-Ponty. Menos um entrelaçamento e mais um dueto onde ora fala Raduan Nassar, ora fala Merleau-Ponty. Uma das conseqüências dessa escolha, certamente é perder muitas chaves para o sentido da obra, a relação entre seus componentes internos e externos. Todavia, tampouco foi uma estratégia fortuita em relação à obra de Raduan, uma vez que seguir ao rés do texto foi uma tentativa de sair do pensamento de sobrevôo, gesto que, para Merleau-Ponty, não permite que a reflexão aterrisse em solo, não assuma o chão da sensibilidade e da vida mesma. Ainda que apontar a historicidade de *Lavoura Arcaica* e sua relação com outras obras e regimes do campo literário seja também a descrição de sua materialidade (a vida mesma), a tentativa aqui foi observar o objeto tal qual ele aparece. A pesquisa foi, de certa forma, a experiência de uma leitura. Apesar da ambição de uma aproximação do método fenomenológico, o de fazer uma descrição que antecederesse qualquer explicação, algo talvez tenha se explicitado nesta leitura da obra.

Observar *Lavoura Arcaica* como um todo, nessa conclusão do trabalho, confirma e amplia questões que o romance traz linha a linha, quer pelo tema, quer pela sintaxe, pelo plano de conteúdo ou plano de expressão. Talvez seja ilusória certa visão inteiriça e global ao abordar a obra em distanciamento e não em seu curso vivo enquanto leitura e apreensão sensível. Neste sentido, não caberia uma revisão de percurso e marcar uma lista com aquilo que se aproxima ou se afasta na colisão entre Raduan Nassar e Merleau-Ponty. Há sim algo que figura da relação entre ambas as obras: tanto Raduan Nassar quanto aspectos da filosofia de Merleau-Ponty expõem um espaço de coexistência entre a linguagem e o leitor. Mas este aspecto é demais genérico para se constituir num dado singular desta aproximação, pois que toda obra será essa relação entre linguagem e apreensão. O trabalho de descrição do mundo e

da percepção em Merleau-Ponty, assim como a própria maneira como o filósofo opera essa descrição das obras de arte, como a pintura, indica uma das singularidades desse contato entre a obra filosófica e a obra literária: o propósito de “reencontrar este contato ingênuo com o mundo” (2014, p. 1). Encontrar outra vez o contato ingênuo com a obra, no caso da literatura, significa um contato que testemunha a operação da linguagem.

O trabalho de identificação dos elementos de *Lavoura Arcaica* e a filosofia de Merleau-Ponty, onde eles se solidarizam, resultam em elementos que se relacionam, não imediatamente contíguos, mas num magnetismo que não se dá apenas pelos temas como corpo, expressão, linguagem, tempo. Mas pelo próprio mistério da linguagem utilizada na poética de Raduan Nassar e Merleau-Ponty. Nenhum pensamento entrou em cena sem a poética como instrumento, deixando as palavras dizerem palavras; assim como o rigor presente no conceito e no ritmo insinua que também o filósofo quer dar a ver a filosofia como experiência sensível através da linguagem. A descrição do tema de um quadro por Merleau-Ponty (já mencionada no corpo da dissertação), é momento notável da fenomenologia descrevendo o que arte faz ver.

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. É essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor. (PONTY, 2004, p. 37/38).

Merleau-Ponty dirá que o pintor clássico diante da tela procura uma expressão dos objetos a convencer quem a vê de tal forma que os objetos representados tenham a mesma

gramatura: “impondo a nossos sentidos um espetáculo irrecusável” (2007, p. 98). Raduan Nassar opera nesse diapasão, ao nos deixar conhecer a percepção de André como espetáculo irrecusável. Aqui caberia a discussão da arte como representação e cabe salientar que Merleau-Ponty, em nota em *O Visível e o Invisível* (2018), reconhece o desejo de reconstituir o mundo não como representação, mas como sentido de ser, este que nenhuma representação esgotaria. Nesse sentido, *Lavoura Arcaica* também entrega essa inseparabilidade entre mundo e ser.

Nesta revisão do percurso da pesquisa, a contribuição de Merleau-Ponty parece legitimada, pois sua fenomenologia pode ser um operador tanto na teoria, quanto na ficção literária. Em *Lavoura Arcaica*, é aparente a ruptura da linguagem no movimento pendular entre o sermão e a paixão, o silêncio está na relação entre os dois termos, seria o correlato ao invisível em Merleau-Ponty: “o invisível é o que não é atualmente visível, mas poderia sê-lo” (2018, p. 234). Há uma coexistência entre polaridades, sermão e paixão, lei e sua ruptura sem que, com isso, haja diluição dos pólos. Eles permanecem para serem retomados, num movimento que intercala figura e fundo. Como dirá Merleau-Ponty, há uma historicidade da vida no museu e na biblioteca, ainda que seja uma pequena imagem do que habitou o gesto do artista, gesto que ao mesmo tempo retoma e funda a tradição. Merleau-Ponty e Raduan Nassar parecem valorizar este ponto vital da obra, o que a faz expressiva é o que a faz fonte inesgotável de aproximação e leitura, justamente porque há fluxo, e não estacas. Merleau-Ponty, tal qual Raduan Nassar, produz uma dialética sem síntese, sem definição última.

Sua proximidade é ao mesmo tempo distância, a rigor ele (Merleau-Ponty) não se filia a nenhuma escola, a nenhum sistema. Não tem mesmo a intenção de construir um sistema, permanecerá sempre fazendo da filosofia um modo de ser interrogativo, uma “dialética sem síntese”, consciente que jamais existe ultrapassamento em todos os azimutes, que todo ultrapassamento é “enxertado de déficits”. (CORREA, 1975, p. 15 apud PONTY, 1975).

Também em *Lavoura Arcaica* a dialética não leva ao terceiro termo, são pólos do mesmo eixo, no sentido de que André nunca saiu da família, pelo contrário, enfia-se nela com a violência de um nascimento. Assim como a rejeição à autoridade é central, há também a ambivalência na rejeição. No texto *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* (2004),

Merleau-Ponty, tomando como exemplo a pintura de Veermer, dirá que todo o catálogo do artista não será suficiente para atestar o que é realmente do pintor, uma vez que o próprio artista é uma palavra no discurso da pintura. Merleau-Ponty também é uma palavra em sua obra, pensa como um pintor, há vestígios de sua pincelada, o seu estilo. Em *Lavoura Arcaica*, o estilo não é uma pincelada, é o texto todo um quadro, um bloco perceptivo e percebido. Perceptivo porque o texto é um artefato poroso que absorve as projeções do leitor, percebido porque o leitor o tira do silêncio. A mesma recíproca entre mundo e corpo. Não à toa, Merleau-Ponty pensa em abordar a filosofia como a literatura, pois não está acima da vida. “A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta "profundidade" quanto um tratado de filosofia” (2014, p. 19).

Há na filosofia de Merleau-Ponty e na literatura de Raduan Nassar um experimento simultâneo que toma e retoma ao mesmo tempo, uma explicitação do interior e exterior da linguagem. A obra literária torna visível aquilo que não o seria, não fosse o trabalho do escritor operando a ambigüidade da linguagem e do corpo, trazendo a simultaneidade do silêncio e do dizível, do silêncio e aquilo que só é dito na experiência da escrita, autorizando-se a andar por esses dois vales sem fronteira e regulação de tráfego. Há uma lavra da linguagem, uma plantação da palavra em *Lavoura Arcaica*, cuja colheita é atualizada pela leitura e aproximação de outros campos, como a filosofia.

Referências

ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia São Paulo. Tradução: Alfredo Bosi. Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ARISTÓTELES Sobre a Alma. Tradução: Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARRIGUCCI, D. O guardador de segredos – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AZEVEDO, E. A. O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-28012016-120821/pt-br.php>> Acesso em: 13 jun. 2019.

AZEVEDO, F. F. S. Dicionário Analógico da Língua Portuguesa Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BEAUFRET, J. Introdução às Filosofias da Existência. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

BENJAMIN, W. Ensaio Reunidos: escritos sobre Goethe. Tradução: *Mônica Krausz Bornebusch*, Irene Aron, Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.

BLANCHOT, M. O Espaço Literário. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORDINI, M.G. Fenomenologia e teoria literária, - São Paulo: Edusp, 1990.

CANDIDO, A. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

- CAVALCANTI, L. M. D. Orfismo e Cristianismo na Lírica Final de Jorge de Lima - Recorte. Três Corações, 2010, - v. 7, n. 1. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/22>> Acesso em: 09 set. 2020.
- CHAUÍ, M. A conversa – entrevista com Raduan Nassar. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set., 1996.
- DESCARTES Volume II – Meditações. Tradução: J, Guinsburg, Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- DUPOND, P. Vocabulário de Merleau-Ponty São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FARIA, A. A Paixão, Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- FIORIN. J. L. Enunciação e semiótica - Émile Benveniste: Interfaces Enunciação & Discursos – Letras. Santa Maria, dez. 2006, n. 33. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/653/showToc> > Acesso em: 13 ago. 2019).
- FIORIN. J. L. Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas – Gragoatá. Niterói, set.-dez. 2017, v22, n. 44. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33544> > Acesso em: 05 set. 2019.
- FRAZÃO, L. M.; FUKUMITSU, K. O. Gestalt-terapia: fundamentos epistemológicos e influências filosóficas. São Paulo: Summus Editorial, 2013.
- FREUD, Totem e Tabu São Paulo. Tradução: Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2017.
- FRIEDRICH, H Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.
- GOBRY. I. Vocabulário grego da filosofia. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GREIMAS A. J. Sobre o sentido II Ensaio Semióticos. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Edusp, 2014.

HEIDEGGER, M. O Princípio do Pensamento. Tradução: Jorge Telles Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 1957.

HERÁCLITO. Os Pré-Socráticos Fragmentos, Doxografia e Comentários. Tradução: Wilson Regis, José Cavalcante de Souza, Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

JAEGER, W. – Paideia: los ideales de la cultura griega. Traducción de Joaquín Xiral. Fondo de Cultura Económica de México, 2001.

KANT, Immanuel. Fundamentação da metafísica dos costumes. Tradução: Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1995.

KIERKEGAARD, S. O Conceito de Angústia. Tradução: Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2018.

KNOLL, V. O Papel da Consciência na Filosofia Moderna e a Noção de Intencionalidade – caderno 7. Cadernos do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1976.

LALANDE A. Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia. Tradução: Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres, Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEIBNIZ, G. W. Ensaio de Teodiceia. Tradução: William de Siqueira Piauí, Juliana Cecci Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LE MOS, M. J. Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade - Estudos Sociedade e Agricultura. Rio de Janeiro, abr. 2003, v. 11, n. 1.

Disponível em:

<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm>>

Acesso em: 10 jun. 2019.

LE MOS M. J. C. Estamos indo sempre para casa, Raduan Nassar, Novalis e o devir no Bildungsroman. - Revista ecos: entre poesias, prosas e discursos. Mato Grosso, jun. 2010, v.

9, n. 2. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/938>>

Acesso em: 08 set. 2019.

LIMA, J. Invenção de Orfeu, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

LIMA, J. Poemas Negros - São Paulo: Alfaguara, 2016.

LUCAS In: Bíblia Sagrada. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MANDELBAUM B. Na Lavoura Arcaica - Estudos Avançados. São Paulo, abr, 2018, vol.32, n.92. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/146448>> Acesso em: 16 out. 2019.

MARQUES, I. Cenas de um modernismo de província: Editora 34 , 2011.

MARTINS, M. S. C. Ecos da Antígona na Lavoura Arcaica - Revista Translatio. Porto Alegre, 2017, n. 14. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/70434/>> Acesso em: 24 jul. 2019.

MOURA, Alex. Ontologia em Merleau-Ponty. São Paulo: Editora LiberArs, 2018.

NABUCO, J. Camões e Os Lusíadas. Rio de Janeiro: Typographia do Imperial Instituto Artístico, 1872.

NASR, H. Tradução do sentido do nobre alcorão para a língua portuguesa. [S.l: s.n.], 2005.

NASSAR, R. A conversa – entrevista com Raduan Nassar. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set., 1996.

NASSAR, R. Lavoura Arcaica. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAULIUKONIS, M. A. L. Processos de discursivização: da língua ao discurso caracterizações genéricas e específicas do texto argumentativa. - Veredas, Revista de Estudos Linguísticos. Juiz de Fora, jul/dez, 2000, v.4, n.2. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25318>> Acesso em: 14 jul. 2019.

PLATÃO A República. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PONTY, M. A Estrutura do Comportamento. Tradução: José de Anchieta Corrêa. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

PONTY, M. Signos. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PONTY M, Sens et non-sens, - Paris: Éditions Gallimard, 1996.

PONTY, M. O olho e o espírito. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PONTY, M. A prosa do mundo. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PONTY. M. Fenomenologia da Percepção. Tradução: Carlos Ribeiro de Moura - São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PONTY, M. M. O visível e o invisível. Tradução: José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2018.

RIBEIRO, M. L. M. A Poesia Pastoril: as Bucólicas de Virgílio. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, 2006.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-23082007-124652/pt-br.php>> Acesso em: 06 ago 2019.

RICOEUR, P. Tempo e Narrativa Tomo III. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.

ROSENFELD, A. O Teatro Épico, São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUBIÃO, M. A poética do Uroboro: Ática, 1981.

SARTRE, J. P. O existencialismo é um Humanismo. Tradução: Vergílio Ferreira. Os Pensadores - São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SAUSSURE, F. Saussure / Jakobson / Hjelmslev / Chomsky. Tradução: Carlos Vogt, J. Mattoso Câmara Jr., Haroldo de Campos, Francisco Achcar, José Teixeira Coelho Neto, Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCHLEIERMACHER, F. Hermenêutica – Arte e Técnica da Interpretação. Tradução: Celso Reni Braidá. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SILVA, R. R. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Londrina, 2003, v. 3. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terroroxa/article/view/24719>> Acesso em: 19 ago. 2019.

WAHL, J. Las Filosofías De La Existencia. Tradução espanhola: Alejandro Sanvisens. Barcelona: Vergara Editorial, 1956.

VERNANT, J. P. Mito e Religião na Grécia Antiga. Tradução: Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIEIRA, T.; ALMEIDA, G. Três Tragédias Gregas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.