

RAQUEL APARECIDA CESAR DA SILVA

**A VERDADE DO CORPO SOBRE AS PÁGINAS DO LIVRO: UMA LEITURA
FENOMENOLÓGICA DE *LAVOURA ARCAICA***

Passo Fundo

2019

Raquel Aparecida Cesar da Silva

**A VERDADE DO CORPO SOBRE AS PÁGINAS DO LIVRO: UMA LEITURA
FENOMENOLÓGICA DE *LAVOURA ARCAICA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Letras, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2019

CIP – Catalogação na Publicação

S586v Silva, Raquel Aparecida Cesar da
A verdade do corpo sobre as páginas do livro : uma
leitura fenomenológica de *Lavoura Arcaica* / Raquel
Aparecida Cesar da Silva. – 2019.
70 f. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha
Barbosa.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo
Fundo, 2019.

1. Fenomenologia. 2. Nassar, Raduan, 1935-. 3. Narrativa.
4. Percepção. 5. Corpo. 6. Literatura – Linguagem. I. Barbosa,
Márcia Helena Saldanha, orientadora. II. Título.

CDU: 82.0

Catálogo: Bibliotecária Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364

à Márcia Barbosa, por ter enxergado em mim algo pelo qual valia a pena lutar, por ter se obstinado nessa luta com incansável dedicação e lealdade, e por ter, ao final de tudo, estendido a mão firme e terna que me impediu de despencar no abismo, “é para você, é para você que escrevo”

“Sem vínculo com qualquer partido político, assisto com tristeza a todo o artificioso esquema de linchamento a que Lula vem sendo exposto, depois de ter conduzido o mais amplo processo de inclusão social que o Brasil conheceu em toda sua história.”

Raduan Nassar

Lula Livre!

RESUMO

Publicado em 1975, o romance *Lavoura arcaica* é o marco inaugural de uma das mais atípicas e brilhantes carreiras literárias do país. Após sua primeira incursão pelo campo editorial, Raduan Nassar publicaria em livro apenas mais uma novela e uma coletânea de cinco textos curtos, aos quais seriam acrescentados, no decorrer dos anos, de maneira esparsa e esporádica, alguns outros. Ainda assim, o autor paulista foi capaz de inscrever seu nome na história da literatura nacional, com um trabalho cuja força é inversamente proporcional à sua extensão. Descendente de imigrantes libaneses, o escritor encontra em suas raízes o solo firme sobre o qual assenta a história de André, o membro insurgente de uma numerosa família de agricultores, que vislumbra no amor incestuoso por uma das irmãs a esperança de finalmente encontrar um lugar para si à “mesa da família”. Porém, mais do que criar a história de um amor transgressor, Raduan Nassar erige, aqui, uma narrativa que faz da linguagem a própria imagem da relação de seu protagonista com as coisas do mundo. André é como que uma chaga viva, que lateja em meio a uma mistura de emoções entre as quais é possível encontrar afeto, rancor, amor, ódio e um difuso e doloroso desejo sexual. A maneira como o narrador nassariano expressa o que sente pela própria família traz à tona a noção de corpo tal como ela é trabalhada por Maurice Merleau-Ponty em sua fenomenologia da percepção. Para o filósofo francês, o corpo “transforma as ideias em coisas”, e age como catalisador, como amálgama de uma complexa interação entre consciência, corporeidade e cultura, que só pode ser compreendida num espaço de combate à severa separação cartesiana entre pensamento e matéria que se encontra na base da civilização ocidental. Para o filósofo francês, a verdade do ser-no-mundo é a verdade de um corpo tocante e tocado, que percebe todas as coisas antes da elaboração tética naturalizada pela consciência intelectual do ocidente. Assim, é a partir da fenomenologia merleau-pontyana que olho aqui para a principal obra de Raduan Nassar, e busco encontrar, em meio a suas páginas, a maneira como a verdade do corpo de André se manifesta na linguagem literária desde o exato instante em que ele começa a narrar sua arcaica lavoura.

Palavras-chave: Raduan Nassar. Narrador. *Lavoura arcaica*. Fenomenologia. Corpo.

RÉSUMÉ

Publié en 1975, le roman *La maison de la mémoire* est un repère d'inauguration d'une des carrières littéraires les plus atypiques et brillantes du Brésil. D'après son première aventure dans le monde éditorial, Raduan Nassar publie en livre seulement une nouvelle encore et un recueil de cinq textes brefs, auxquels se seront ajoutés, au cours des années, de façon dispersée et sporadique, quelques autres. Tout de même, l'écrivain de São Paulo a réussi d'inscrire son nom dans l'histoire de la littérature brésilienne, avec une oeuvre dont la force est inversement proportionnelle à sa étendue. Descendant des immigrants libanais, l'écrivain rencontre dans ses racines la terre ferme sur laquelle il pose l'histoire de André, le membre insurgé d'une famille nombreuse de fermiers qui voit dans l'amour incestueux par une de ses soeurs l'espoir de finalement reconstruire un place par lui-même dans « la table de la famille ». Toutefois, Raduan Nassar, plus que créer l'histoire d'un amour transgresseur, érige ici un récit qui fait de la langage la propre image de la relation de son protagoniste avec les choses du monde. André est comme qu'une plaie vivante, qui lance au milieu d'un mélange d'émotions entre lesquelles il est possible de rencontrer d'affection, rancune, amour, haine et un diffus et douloureux désir sexuel. La manière comme le narrateur nassarian exprime ce qu'il sent pour sa propre famille fait apparaître la notion de corps comme elle est conçue pour Maurice Merleau-Ponty dans son phénoménologie de la perception. Pour le philosophe français, le corps « transforme les idées en choses » et agit comme catalyseur, comme amalgame d'une interaction complexe entre conscience, corporéité et culture, qui peut être compris seulement dans un espace de combat à la sévère séparation cartésien entre pensée et matière qui est dans la base de la civilisation occidentale. Pour le philosophe français, la vérité du être-dans-le-monde est la vérité d'un corps qui touche et est touché, qui aperçoit toutes les choses avant de l'élaboration de la thèse naturalisée par la conscience intellectuelle de l'occident. Donc, c'est d'après la phénoménologie merleau-pontyène que je regarde ici par la principale oeuvre de Raduan Nassar et je cherche à rencontrer, au milieu de ses pages, la manière comme la vérité du corps de André se manifeste dans la langage littéraire dès l'exact instant où il commence à narrer sa maison de la mémoire.

Mots-clés : Raduan Nassar. Narrateur. *La maison de la mémoire*. Phénoménologie. Corps.

SUMÁRIO

UMA OBRA QUE SE PODE PEGAR COM AS MÃOS	7
1 A EXPRESSÃO DA VERDADE SOBRE AS PÁGINAS DO LIVRO	16
2 A VERDADE DO CORPO EM <i>LAVOURA ARCAICA</i>	38
2.1 O CORDEIRO	38
2.2 O PROFETA	57
REAPRENENDO A VER O MUNDO	65
REFERÊNCIAS	69

UMA OBRA QUE SE PODE PEGAR COM AS MÃOS

Publicado em 1975, o romance *Lavoura arcaica* é a obra inaugural da breve carreira literária do autor paulista Raduan Nassar. Não muito tempo depois da publicação de seu primeiro livro, ele renunciaria ao trabalho de escritor e se retiraria da cena literária para dedicar-se aos afazeres do campo e à criação de animais. Hoje, a obra completa do autor está concentrada em três pequenos volumes que, juntos, podem ser carregados com uma só mão. Essa constatação vai ao encontro da postura firme de um escritor para quem a literatura, por si só, despojada da vida na qual nasce e da qual faz parte, parece ter pouco valor. Raduan concedeu poucas entrevistas ao longo da vida, e mesmo quando concordou em ser questionado desde o lugar de autor, a literatura, a sua ou qualquer outra, parecia surgir mais como um assunto a compor a conversa do que como o tema principal a ser discutido pelos interlocutores. Em uma dessas raras entrevistas (IMS, 2001, p. 27), o autor revelou que sua relação com os livros sempre rivalizou com outros apelos, com outras demandas, as quais ele não pôde ignorar:

Nunca senti muito apego pelos livros. Os livros que me sobraram estão esquecidos lá nas prateleiras, me pergunto sempre que é que estão fazendo ainda nas estantes. Depois, a gente se empanturrar de leituras não me parecia muito diferente de se empanturrar numa comilança. Sentia também outros apelos, necessidade de fazer coisas, no sentido inclusive braçal, devido à minha formação familiar.

Raduan fez essa declaração depois de mencionar a leitura de um “Livro” por meio da qual pôde travar relações com aspectos da existência que aparecem velados ou que talvez estejam mesmo completamente ausentes da interação mais usual que estabelecemos com a literatura. O autor sempre precisou dividir o pouco tempo que dedicou a entrevistadores entre justificativas de duas ordens, uma relacionada ao seu desaparecimento da cena literária nacional e outra que dizia respeito à natureza espantosamente vibrante de sua prosa, frequentemente comparada ao trabalho do poeta. E é nesse sentido que as diminutas dimensões físicas de sua obra acabam por ganhar importância. O que impressiona na obra nassariana é menos o que ela encerra em termos de palavras, de materialidade linguística, do que o que cada um dos termos utilizados pelo autor guardam de ressonância com a realidade no que ela tem de mais pujante para nós, seres humanos, que é a agonia e o gozo de sentir-se vivo em meio a outros corpos vivos, de existir como todas as coisas do mundo existem. No prosseguimento da mesma entrevista concedida a um veículo especializado em literatura (IMS, 2001, p. 27), e depois de

ver apontada por um dos entrevistadores a natureza potencialmente polêmica da declaração quase antiliterária que dera, Raduan ressalta:

Valorizo livros que transmitam a vibração da vida, só que a vida nesses livros, por melhores que esses livros sejam, será sempre a vida percebida pelo olhar do outro. Valorizo o relato da experiência do outro e procuro até dialogar com ele sobre sua experiência vivida, mas posso sentir de modo diferente, se eu vier a viver uma experiência correspondente. Seria a vivência de um escritor, e não um olhar de empréstimo, o que poderia imprimir voz própria ao que ele escreve.

É inevitável pensar que essa declaração torna, em certa medida, qualquer justificativa acerca de uma suposta renúncia de Raduan Nassar à literatura menos necessária, assim como torna mais clara a associação feita amiúde entre suas narrativas e a poesia, no sentido em que exprime a maneira por meio da qual o escritor e o homem se colocam no mundo. Vibração da vida, vibração da literatura, vibração de experiências que são únicas porque individuais, mas que não se constroem senão em contato íntimo com o mundo que só nos permite ver e tocar o que quer que seja no momento em que nos abandonamos à certeza de que somos apenas uma peça em meio a muitas outras, e que sem as demais coisas que compõem o mundo nossa existência material estaria seriamente comprometida. Independentemente de sua relação com a literatura, o fato é que Raduan jamais renunciou à vida na qual ela se origina, e se para ele empanturrar-se de livros é tão nocivo quanto empanturrar-se de comida, é porque ambos os exageros nos tornam pesados de coisas estranhas a nós e, conseqüentemente, nos sonegam um contato mais pessoal, íntimo e vibrante com o mundo. Como o excesso de comida, o excesso de leituras, para o autor, menos nos alimenta do que nos entulha.

O fato de a totalidade da obra nassariana consistir em três lombadas finas, que podem ser agarradas facilmente com a pinça dos dedos guarda uma importância crucial neste trabalho não apenas porque reflete a coerência com a qual Raduan Nassar reveste suas ações, mas também porque torna possível uma experiência de abrangência, de totalidade física dificilmente encontrada nas relações travadas entre leitores e obras. A discussão acadêmica que busca elucidar o insondável mistério que torna uma obra literária, qualquer que seja ela, digna de nota dentro do espaço que, uma vez publicada, passa a ocupar, e, em maior ou menor grau, resistente à voracidade do esquecimento é, também e inevitavelmente, uma discussão sobre dimensões. A extensão física de uma obra literária é tão parte dela quanto o conteúdo narrativo ou poético que ela encerra, e é parte indissociável de seu legado, uma vez que condiciona, em certa medida, a relação que os leitores vão estabelecer com ela. A vida vibra em diferentes tons e de diferentes maneiras para diferentes pessoas, e a obra de um autor, que antes de ser autor é um ser senciente

e socializado, acompanha em muitos aspectos, e até determinado ponto, essa vibração. Raduan Nassar viveu muito mais do que escreveu, e a sua obra, ao fim e ao cabo, também espelha isso. E o próprio autor (IMS, 2001, p. 39) reforça essa perspectiva quando estabelece um vínculo bastante estreito entre a literatura, que teria praticado intensamente mas durante um período curto de sua vida adulta, e a atividade rural, que teria orientado a imensa maioria de seus anos: “Hoje a minha vida é fazer, fazer, fazer, no âmbito da fazenda evidentemente, num espaço em constante transformação, o que não deixa de ser uma outra forma de escrever. Além disso, tem em comum com a literatura o fato de eu não saber por quê. Então, é fazer, fazer, fazer”. Entretanto, não foi sem certa controvérsia que Raduan substituiu a cena literária pelo universo da agricultura; pelo contrário, algumas de suas declarações (IMS, 2001, p. 27) levantaram a suspeita de que nesse movimento haveria um mal disfarçado traço de escárnio:

Em entrevistas, você tem manifestado um relativismo radical em matéria de valores a ponto de dizer que não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas. Esse relativismo estaria ligado à sua condição de ex-estudante de filosofia, ou representaria a destilação de uma experiência de vida? Ou um traço do seu temperamento?

A pergunta feita pelo poeta José Paulo Paes levanta hipóteses legítimas, que condizem com a biografia do autor e que, até certo ponto, encontram paralelos na literatura de Raduan, na qual é possível entrever tanto o homem interessado por filosofia quanto o que teria vivido a infância em meio a animais, mas é o próprio autor que, ao respondê-la, acaba por reafirmar uma posição firme que vai além de qualquer hipótese:

Acho que tem um pouco de cada coisa, mas desconfio que tenha mais do meu temperamento, ou mais precisamente da minha falta de temperança. Se eu fosse um sujeito equilibrado, eu não teria tido a liberdade de fazer aquela afirmação. Só desequilibrados é que descobrem que este mundo não tem importância.

Quando se qualifica como um sujeito pouco equilibrado, e diz que por isso teria descoberto que “este mundo não tem importância”, o autor de certa forma admite submeter todas as coisas que existem a uma perspectiva muito particular, que nasce principalmente de sua incapacidade de discriminar. Raduan Nassar não despreza a literatura, assim como não busca escarnecer do fazer literário ao compará-lo à criação de galinhas, ele simplesmente não vê razão suficiente para que se separem e hierarquizem esses dois trabalhos. A criação de literatura e a criação de animais são duas atividades da vontade humana, ambas dependem do contato íntimo e não mediado entre o sujeito e o mundo para existirem, e entre escrever sobre

a folha de papel ou sobre as páginas do Livrão da vida, para o autor, não parece haver qualquer diferença que mereça consideração.

Essa “intemperança” que leva Raduan Nassar a colocar o fazer literário e a atividade braçal que o trabalho numa fazenda solicita num mesmo patamar de importância o singulariza como autor tanto mais quando lembramos que o corpo e a palavra são dois dos grandes temas explorados em sua literatura. Via de regra, é ao sabor dos sentimentos de um narrador-protagonista extremamente fisicalizado, que carrega em si aquela corporalidade ostensiva que só é possível encontrar no trabalho braçal mencionado pelo autor, ou nos embates físicos entre os seres vivos, que navegamos ao longo das narrativas nassarianas. Corpo e palavra como uma só coisa, como o poço fundo que contém em si não apenas a história narrada num texto, mas tudo o que o autor poderia ter a dizer sobre ela:

Suponho que exista em toda obra uma teoria subjacente do autor, podendo ser apreendida pelos que eventualmente se interessam por ela. Mas quando um escritor faz a exposição de sua teoria, para suprir de significados uma poética que não consegue falar por ela mesma, acontece aí um evidente desajuste. A poética pretende ser revolucionária por desestruturar a linguagem convencional, só que seu autor, para explicá-la, acaba se socorrendo da mesma linguagem que usamos para pedir um copo d'água, o que é o fim da picada (IMS, 2001, p. 32-33).

Essa declaração talvez seja o que mais se aproxima de um testemunho do autor acerca de seu modo de viver a literatura. Raduan Nassar não deseja teorizar sobre seu próprio trabalho porque ele sabe que a dimensão e a profundidade da língua que colocou em seus livros, tudo o que forma a sua “poética”, jamais seriam alcançadas pela linguagem cotidiana, corriqueira, da qual poderia se valer para tentar explicá-la. Mais do que isso, teorizar sobre a própria obra seria transferir para o reino exclusivo da intelectualidade subjetiva aquilo que foi vivido em conjunto com o corpo, em meio à realidade material do mundo.

A recusa obstinada de Raduan Nassar em teorizar sobre a própria obra aparece de maneira recorrente nas declarações do escritor, e parece, em certa medida, ir ao encontro de sua renúncia ao fazer literário. Quando foi questionado acerca de uma possível influência que a crítica literária exerceria sobre as obras subsequentes de um autor estreado, o escritor (IMS, 2001, p. 36) não hesitou em afirmar: “No meu caso, não deu tempo. Quando fiz minha estreia com o *Lavoura*, já tinha escrito minha obra completa... Vantagens de quem escreve curto”. Em seguida, Raduan assegurou que, ainda que, no seu entender, “a questão da avaliação de um texto seja menos um problema do escritor e mais um problema do crítico” – a mostrar, talvez, que uma hipotética crítica negativa sobre seu trabalho não teria para ele maior importância do que

tem a positiva –, o “escrever curto” igualmente o poupou da “barra” de se ver como alvo do desgosto dos críticos literários. É na ambiguidade do adjetivo escolhido pelo autor para qualificar a dimensão de sua obra que repousa a premissa básica do que investigo aqui: Raduan Nassar renunciou, conscientemente ou não, a buscar na dilatação do trabalho que ele próprio considera completo, soluções para os impasses que podem ter atravessado seus anos ativos de escrita. Essa renúncia não pode ser ignorada, justamente porque ela também é dotada de um peso e de uma dimensão que se materializam em textos que, mesmo quando apresentam todas as características estruturais de narrativas teoricamente extensas como a novela e o romance são breves, pequenos, curtos.

A criatura humana é frágil, e seu breve tempo de vida é repleto de paixões e anseios que a empurram continuamente em direção a experiências que desafiam não apenas suas forças, mas também sua própria noção de realidade. Para além disso, a vida, queiramos ou não, continua acontecendo ao nosso redor, dotando de significados todos os corpos que nos cercam, e dotando nosso próprio corpo de significados ao condicioná-lo à percepção do mundo. Eu não posso sair da vida senão destruindo-a em meu próprio corpo, o que já oferece uma satisfatória comprovação de sua inevitabilidade. É em meio a essa vida breve, frágil e inevitável que o autor escreve sua obra, e a realidade não cessa de acontecer e de se modificar à sua volta, a despeito do quão imerso ele possa estar em seu processo de criação. E Raduan Nassar parece não deixar dúvidas sobre ter experimentado, de fato, uma imersão, quando descreve (IMS, 2001, p. 29) um momento durante o processo de criação de *Lavoura arcaica*, a partir do qual, em certo capítulo, um dos personagens teria começado “a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema”. Essa declaração não destoaria do que o autor já relatou acerca de sua segunda, e pelo menos até o momento, última narrativa longa, a novela *Um copo de cólera*, cuja escrita o teria colocado numa espécie de transe, que durou apenas alguns dias e durante o qual ele teria escrito da manhã até a noite até concluir a obra. Mas Raduan não permite que essa aparente “iluminação” seja colocada na conta da transcendência pura e simples:

Disse que escrevi a narrativa em quinze dias, mas esses quinze dias foram só o tempo de descarga. É que a novela deveria estar em estado de latência na cabeça, e sabe-se lá quanto tempo levou se carregando, ou se nutrindo – de coisas amenas, está claro – e se organizando em certos níveis, até que aflorasse à consciência.

Foi só depois de se nutrir das coisas amenas que fazem parte da vida, e a que todos nós, detentores de um corpo e de uma mente podemos ter acesso, que o autor sentiu-se apto a criar

sua história. Esses momentos de epifania criadora, os momentos de “descarga”, como Raduan os classifica, assemelham-se, portanto, menos com experiências transcendentais do que com horas de dedicação extrema, nas quais o escritor desafia, com a mente, o corpo e a linguagem o mundo dado, a realidade instituída, e coloca todo o seu ser a serviço da criação literária. A epifania criadora talvez consista, afinal, em se entregar à matéria do mundo, onde quer que ela esteja, e a partir dessa entrega dar vida à obra.

Raduan Nassar não parece capaz de ignorar que a experiência na escrita é uma experiência na existência humana real, e quando ele considera a sua breve obra como finalizada e se recusa veementemente a discuti-la, é porque para ele, como todos os demais momentos de sua vida, ela constitui um mundo de significações, que pode ser menos explicado do que percebido. Ao calar-se com veemência a respeito de seu “minguado trabalho”, ao recusar-se teimosamente a oferecer explicações racionais sobre o que escreveu, o autor reafirma a declaração segundo a qual, no seu entender, ou seu “trabalho fala por ele mesmo, sem o socorro de qualquer suporte teórico expositivo, ou deve ser descartado” (IMS, 2001, p. 31). Ao retirar sua racionalidade do caminho, Raduan permite não apenas que a obra justifique a própria existência, mas que também, de certa maneira, explique a vida de seu autor. A posição do autor paulista em relação à própria obra encontra paralelo na perspectiva fenomenológica de Marilena Chauí (2002, p. 169), quando ela considera que uma determinada obra de arte exige uma determinada vida que possa trazê-la à tona, e que essa obra, uma vez tornada real, pode encerrar em si muito mais do que o seu próprio criador julgaria possível:

É a obra que explica a vida e não o contrário, pois a obra é a maneira como o artista transforma, num sentido figurado e novo, o sentido literal e prosaico de sua situação de fato. A obra de arte é *existência*, isto é, o poder humano para transcender a facticidade nua de uma situação dada, conferindo-lhe um sentido que, sem a obra, ela não possuiria.

A vibração da vida que Raduan Nassar colocou em seus livros não é um mero arremedo da maneira como o autor percebe e experimenta o mundo; pelo contrário, é porque escreve com a urgência e a intensidade dos corpos vivos no mundo que o autor experimenta a vida de maneira urgente e intensa. Isso, em certa medida, explica a relação profunda, porém passageira travada por Raduan com a escrita literária, que foi motivada, segundo ele (IMS, 2001, p. 24), por uma “paixão pela literatura”, que começou e acabou sem que ele saiba exatamente a razão. Não parece haver argumento plausível que nos incite a duvidar de Raduan quando ele reafirma sua escrita como finalizada há muito tempo, ou que nos alimente a esperança de um futuro que traga muito mais do que alguns poucos textos inéditos, guardados há décadas. Porque a obra está em

perfeita consonância com a existência de seu autor, ela não exorbita, é justa em extensão e coerente para com a vida do homem, a quem confere um sentido que, não obstante, ele não alcançaria sem a literatura. Assim, o silêncio que Raduan Nassar abraçou após afastar-se do universo literário vai ao encontro da lacuna deixada no mundo por uma obra cuja brevidade incita a um tipo específico de reflexão sobre ela, como a linha do horizonte que, ao sonegar a visão do que existe para além do que o olho é capaz de alcançar, convida tacitamente a imaginação para que componha paisagens possíveis. Marilena Chaui (2002, p. 116-117) vê essa lacuna, entretanto, menos como uma ausência absoluta do que como uma potência de presença:

O invisível não é uma ausência objetiva, ou uma presença alhures num ‘alhures em si’. É uma ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazia, mas ponto de passagem. É poro. É o oco. A cavidade da abóbada. É visibilidade eminente – pois todos os *visibilia* estão centrados sobre um núcleo de ausência – e visibilidade iminente – o que não é atualmente visível, mas está na iminência de vir a sê-lo, como a criança que vai nascer, o quadro que se esboça, a palavra na ponta da língua.

Partindo desse princípio, o que não foi entregue pela obra nassariana faz tão parte dela quanto as páginas efetivamente escritas e publicadas pelo autor, porque tanto a lacuna em termos de publicações quanto o obstinado silêncio do autor ressaltam a existência desses poros por meio dos quais a obra de Raduan Nassar respira e se mantém viva. O que falta ou se ausenta no trabalho do autor paulista é justamente o que permite que a vida, uma outra vida que não a de seu criador, entranhe-se nele, receba e ofereça significados e passe a existir em conjunto com a obra. É exatamente disso que se trata a obra eminente mencionada por Chaui, é o visível que contém em si as possibilidades daquilo que existe no invisível, é o poro através do qual respira a potência criadora de um autor que foi capaz de, por meio de uma língua particular, tornar aquilo que não escreveu tão eloquente quanto o que de fato colocou sobre o papel. As dimensões físicas da obra de Raduan Nassar, nesse sentido, tornam-se as mais apropriadas possíveis, uma vez que o fato de seus livros caberem na palma de uma mão oferece o testemunho não apenas da natureza concisa e do caráter preciso da linguagem do autor, mas também, e principalmente, do modo como ele deseja ser lido. Raduan não parece querer mais do leitor do que este pode ter para ofertar a seus livros; pelo contrário, a obra nassariana, em última instância, mais doa do que toma tempo de vida ao leitor, e dota a experiência de leitura de uma corporalidade que se mescla às exigências do mundo. Em suma, se Raduan Nassar não conseguiu jamais afastar seus olhos do Livrão da vida, a ponto de isso ter, supostamente, abreviado sua carreira de escritor, ele, coerentemente, jamais exigiu tal afastamento de seus leitores.

As declarações dadas por Raduan Nassar no curso de suas raras aparições públicas apontam na direção de um autor a quem a matéria do mundo parece interessar muito mais do que a aquisição de cultura ou a reflexão intelectual. Mais do que isso, o escritor paulista reafirma a todo momento um pacto indissolúvel com a vida e com os ciclos que dela fazem parte. Isso não impediu, no entanto, que ele legasse ao mundo uma obra cujas qualidades literárias contribuíram para colocar o autor em meio à modernidade artística da qual a literatura brasileira também participa. Esse pacto com a vida está amplamente presente na abordagem fenomenológica merleau-pontyana sobre a existência do sujeito, mais especificamente no que significa para o filósofo a noção de ser-no-mundo, o *inderweltsein* heideggeriano, essa retomada radical da experiência humana por meio de um contato pré-reflexivo com as coisas do mundo. A recusa de Raduan em assimilar teorias ou em teorizar ele mesmo sobre o fazer literário se assemelha a um manifesto em favor da experiência carnal do mundo, em favor da coisa mesma em detrimento da ideia da coisa, e esse aspecto compõe a literatura do autor e a dota de características que despertam a admiração e a perplexidade de seus leitores. O conceito de percepção do mundo, tal como ele aparece em meio às reflexões deixadas pelo filósofo Merleau-Ponty, encontra na obra criada pelo escritor Raduan Nassar uma equivalência demasiado precisa para ser ignorada.

Para além de conceitos ou particularidades de ordem formal, a intensidade do susto ou do gozo¹ quase físicos dos quais Roland Barthes fala também aparece nos textos de Raduan Nassar, e é ressaltada pela economia verbal e pela contenção espaço-temporal de suas narrativas. Merleau-Ponty (2012, p. 90-91) lembra que, para compreendermos a linguagem, precisamos considerar os fios de silêncio por meio dos quais seu tecido é tramado, é necessário que a olhemos “como os surdos olham os que falam”. É dessa maneira que o autor paulista compreende a sua própria linguagem, buscando significação tanto na fala quanto no silêncio, e construindo em conjunto com ela um texto que nada tem da “tagarelice” que, para Barthes (2015, p. 8-9), é “a espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura”. Raduan não tem necessidade de escrever o que quer que seja, ele tem necessidade, apenas, de viver, mas as fronteiras entre viver e escrever literatura são mais nebulosas do que é possível perceber à primeira vista. Nesta tese, uma certeza me acompanha ao longo do caminho: se para Barthes, uma leitura feita com prazer pode indicar que o texto foi escrito no prazer, a

¹ Embora eu utilize aqui a edição de *O prazer do texto* publicada pela Perspectiva, na qual a palavra *jouissance* aparece traduzida como “fruição”, concordo com a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés (In: BARTHES, 2013, p. 95), que assegura: “Em Barthes, a metáfora se faz no campo da escritura, mas conservando a mesma referência sexual [...]. Portanto, não há razão para que se apague, como que por pudor, na palavra *fruição*, a conotação sexual que só *gozo* pode transmitir”.

literatura do autor paulista, escrita inegavelmente em meio à vida, pode – e talvez mesmo deva – ser lida em comunhão com a vida. Por isso, além de, por meio de uma linguagem própria, fazer pulsar a vida nas páginas de seus livros, Raduan Nassar oferece essa segunda dádiva a seus leitores, que se situa no tempo e no espaço e que se traduz numa obra que se pode pegar com a mão, carregar consigo para todos os lugares e cuja extensão total pode ser conhecida de uma só vez, num único movimento. Assim, é em busca da conjunção carnal entre vida e processo de criação literária que eu me lanço, aqui, em uma jornada durante a qual descrevo e analiso a obra maior de Raduan Nassar, buscando discernir, em meio a muitos e diferentes aspectos, a maneira como os sentimentos do narrador André se materializam, corporificam-se na linguagem por ele utilizada para narrar sua trágica história.

Tanto para Merleau-Ponty quanto para Michel Collot, os sentimentos, toda essa carga emocional a que o ser humano está exposto desde o momento em que nasce não pode de fato se materializar senão no contato deste com o mundo. A emoção não é exclusivamente subjetiva; pelo contrário, ela é um ato do corpo, vive no quiasma, no ponto de intersecção do ser com o mundo, e, segundo Michel Collot (2018, p. 22), não é, não pode ser, em termos literários, uma prerrogativa dos grandes líricos, dos românticos tardios ou dos obscurantistas que pululam em todas as épocas e em todas artes. A emoção que move o protagonista de *Lavoura arcaica* tem um corpo palpável, feito de substâncias e de dimensões que se batem contra outros corpos que compõem seu universo de existência. Não há nada de puramente abstrato ou platônico no sentimento que André nutre pela irmã e por outros membros de sua família, ou mesmo no modo como interage com os recantos mais marginais das paisagens que habita, e a linguagem por ele utilizada para narrar sua história reveste todos os aspectos da narrativa de uma corporalidade ostensiva, quase fisiológica. É pensando nisso, nesse corpo, nessa presença física no mundo, que no primeiro capítulo deste trabalho procuro ressaltar aspectos conceituais da fenomenologia da percepção que melhor me auxiliam a, no segundo capítulo, encontrar os pontos em que a linguagem nassariana transforma os sentimentos em carne nas páginas do romance, e a partir disso evidenciar a maneira como essa transformação alcança ressonância na conjugação que o autor promoveu em seus textos entre um modo particular de viver e um modo singular de criar. Por fim, meu objetivo com este estudo é, também, compreender como Raduan Nassar logrou tornar o próprio silêncio parte indissociável da obra imensa que legou à literatura brasileira.

1 A EXPRESSÃO DA VERDADE SOBRE AS PÁGINAS DO LIVRO

A literatura é um ato do corpo. Por mais que possamos buscar, ainda agora, tal como buscamos ao longo da história, descolar o gênio criador da massa de matéria orgânica da qual ele é feito, o doloroso desaparecimento físico do escritor não cessa de nos comprovar que ele é dotado, mais do que de uma consciência criadora, de uma carne, e que é o contato dessa carne com o mundo que torna, ao fim e ao cabo, a experiência literária possível. Merleau-Ponty (2011, p. 227) assegura que é o corpo que “transforma as ideias em coisas”, no sentido em que tudo o que é pensado, todos os juízos que acometem os seres, tudo aquilo que o sujeito acredita tratar-se de uma extensão natural de sua racionalidade, é atualizado pelo corpo deste no momento de sua ação efetiva sobre o mundo. Para o filósofo francês (2011, p. 228-229), o corpo é, a um só tempo, prisão e portal porque, ao sujeitar todos os seres à existência, atrela essa mesma existência às demais coisas do mundo:

Mesmo se me absorvo na experiência de meu corpo e na solidão das sensações, não chego a suprimir toda referência de minha vida a um mundo, a cada instante alguma intenção brota novamente em mim, mesmo que seja em direção aos objetos que me circundam e caem sob meus olhos, ou em direção aos instantes que sobrevêm e impelem para o passado aquilo que acabo de viver.

Um corpo senciente nos obriga a viver, a sentir na pele as intempéries do clima, o flagelo da dor e a experimentar o prazer das sensações satisfatórias. A complexidade da existência física, porém, não se encerra nessa imposição da vida sobre os sentidos dos seres. Existir, possuir um corpo demanda ocupação espacial no mundo, implica presença e contato. Os sentidos por meio dos quais experimentamos as coisas podem nos informar um pouco mais do que as grades da cela informam ao prisioneiro. A existência física de qualquer ser depende do pertencimento de seu corpo ao lugar no qual ele está inserido e, no caso dos seres humanos, a “intenção” de que fala o pesquisador é o ímpeto do corpo que se ergue em direção às coisas que coabitam esse lugar. Não existimos apenas e tão somente em função de nossos sentidos corporais, porque se assim o fizessemos estaríamos confinados em um espaço de significação que se extinguiria em si mesmo; nossa própria dor ou nosso próprio prazer teriam pouca ou nenhuma importância para nós porque não estariam na realidade da vida, não comporiam o universo de corpos que fazem parte do significado da existência. Para Michel Collot (2008, p. 32-33), o corpo é o que, em última instância, nos abre para o mundo:

Em uma perspectiva fenomenológica, o corpo não é o simples receptáculo do pensamento, que poderia estar localizado em algumas de suas partes; é, ao contrário, ao mesmo tempo, por sua inscrição no mundo e por sua aptidão para projetar-se em direção a ele, o princípio ativo de uma espécie de ubiquidade paradoxal que define o homem como ser-aí, isto é, a um só tempo situado aqui e aberto ao longe.²

Trata-se aqui do que o pesquisador francês considera como o desdobramento físico do *dasein* husserliano, que se traduz na operação promovida entre os corpos eretos dos sujeitos humanos e a linha do horizonte, que nos abre para as coisas do mundo justamente por nos ocultar parte dele. Collot (2013, p. 12) sintetiza essa operação no termo “pensamento-paisagem” que, segundo ele, sugere que “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem”. É assim que o pesquisador francês junta-se a Merleau-Ponty na busca por um “verdadeiro cogito”, capaz de ultrapassar a dualidade cartesiana entre *res cogitans* e *res extensa* que, para este último, encontra-se nas origens do prejuízo do mundo. Esse prejuízo é mantido, segundo o filósofo, pela má compreensão de determinados conceitos, entre os quais se destaca o da sensação.

Para Merleau-Ponty (2011, p. 23-24), a sensação foi confundida durante muito tempo ora com uma qualidade intrínseca às coisas e, portanto, puramente objetiva, ora como uma impressão das coisas sobre o sujeito passivo, e por isso inteiramente subjetiva. Segundo o filósofo, não há nada nessa concepção dualista de sensação que corresponda à experiência real do ser-no-mundo, pois até “as mais simples percepções de fato que conhecemos, em animais como o macaco e a galinha, versam sobre relações e não sobre termos absolutos”. Essas “percepções de fato” mencionadas por Merleau-Ponty, por mais simples e rudimentares que sejam, já são carregadas de sentido simplesmente porque a soma de elementos desprovidos de sentido não pode produzir sentido, da mesma forma que a soma de zero é sempre zero. O macaco e a galinha não podem conceber os demais corpos com os quais entram em contato a partir de separações e categorizações porque vivem no que o filósofo chama de mundo pré-reflexivo, que prescinde de concepções do pensamento, e é por isso que sua percepção só pode se dar mediante a relação, a interação entre seus corpos com os demais elementos do mundo. A concepção dualista de sensação, para Merleau-Ponty (2011, p. 34), não é menos um conceito originado pela reflexão do que um produto tardio da ideia de que os objetos estariam localizados em algum lugar alhures, à parte da consciência humana. É a partir da desconstrução dessa noção

² Cf. original: Dans une perspective phénoménologique, le corps n'est pas le simple réceptacle de la pensée, qu'on pourrait localiser dans quelqu'une de ses parties; il est, tout au contraire, à la fois par son inscription dans le monde et par son aptitude à se projeter vers lui, le principe actif d'une sorte d'ubiquité paradoxale qui définit l'homme comme être-là, c'est-à-dire à la fois comme situé dans l'ici et ouvert aux lointains.

cartesiana da sensação, portanto, que o filósofo afirma que é o “domínio pré-objetivo que precisamos explorar em nós mesmos se queremos compreender o sentir”. E é no corpo que esse domínio pré-objetivo se situa.

Partindo desse ponto de vista sobre a sensação, Merleau-Ponty (2011, p. 104-105) assegura que “observar um objeto é entranhar-se nele”, uma vez que é preciso que nossa visão oblitere o fundo ou a periferia que circunda a coisa visada para que possamos percebê-la de fato. Para o filósofo, os objetos do mundo formam um “sistema” segundo o qual nada pode ser visto senão em uma relação velar/desvelar. Dessa maneira, o que me é mostrado, ou antes, o que se revela ao meu olhar e à minha percepção, também me sonega as outras faces dessa mesma coisa. O filósofo afirma que “olhar um objeto é vir a habitá-lo”, embora os objetos permaneçam como “moradas abertas ao meu olhar”, uma vez que, se só posso observá-los a partir de um dado ponto de vista, também posso atribuir-lhes qualidades não-visíveis que adivinho a partir de sua posição em relação aos demais objetos que se encontram em meu campo visual, e que se tornam, assim, espelhos uns dos outros. Trata-se da “ocultação reversível” de que fala Michel Collot (2013, p. 21), dessa complexa relação entre parcialidade e totalidade que as coisas do mundo estabelecem com o olhar a partir de suas qualidades tridimensionais. Merleau-Ponty (2011, p. 105-107) faz uso da expressão “horizonte” para definir a instância do além que, para ele, assegura a identidade do objeto visto e, a rigor, cria a perspectiva. Esse além está tanto nas coisas periféricas, veladas, portanto, pela fixação do olhar, quanto na relação que se estabelece com passado e futuro. Da mesma forma que a visão do objeto nos oferece uma percepção parcial, cuja totalidade pode ser apenas adivinhada – ou imaginada –, nossa existência corporal no presente, embora retenha algo do passado e guarde uma potência de futuro, não pode retomar aquele ou projetar este senão por meio do que o filósofo chama de “escoamento do passado” e “horizonte de iminência”. Tanto aquilo que somos capazes de reter do passado, próximo ou longínquo, quanto o que podemos pretender em termos de futuro funcionam na esfera do horizonte, já que, “mais uma vez, meu olhar humano só põe uma face do objeto, mesmo se, por meio dos horizontes, ele visa todas as outras”. É somente a partir da minha colocação imediata no mundo, e da minha percepção imediata sobre suas coisas, que posso retomar o passado ou projetar o futuro. Porém, se essa parcialidade nos limita em termos de apreensão total do mundo, também nos assegura uma solidez de existência e olhar que, em última instância, constitui-nos enquanto sujeitos.

A partir da concepção merleau-pontyana de perspectiva, Michel Collot (2011, p. 155) analisa os três elementos que verifica na definição dicionarizada de paisagem, a saber: ponto

de vista, parte e unidade ou conjunto. Ao examinar o primeiro deles, princípio básico de seu trabalho, ele afirma que “a paisagem, para tal sujeito, não é um espetáculo a ser contemplado do exterior, mas um meio ao qual sua *eksistência* está intimamente interligada: o meio não existe em oposição ao sujeito, *mas em torno dele*”³. Isso acontece porque nossa visão nos dá não apenas a ver, mas também a sentir o mundo a nossa volta, algo que pode ser facilmente percebido se considerarmos que, nas palavras de Merleau-Ponty (2011, p. 104), “os objetos adormecidos” na periferia de nossa visão não deixam de possuir existência material ou de compor a realidade na qual nos vemos enredados somente pelo fato de sua aparência não poder ser completamente desvelada pela percepção imediata. O olho não é um órgão à parte do corpo; ele está tão entranhado na carne do observador quanto este na carne do mundo. É ainda o filósofo francês (2013, p. 19-21) que, admitindo o mistério que consiste na presença de um corpo humano entre as coisas do mundo, completa:

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo do mesmo corpo.

Dessa maneira, é também pelo movimento, ou mesmo pelo potencial do movimento, e não apenas pela observação puramente estática do espaço, que nos percebemos como parte de uma dada paisagem. Ao avançarmos, retrocedermos ou girarmos sobre o eixo de nossos próprios corpos, sentimos mais do que nunca as coisas que vivem para além do que é imediatamente visível. É nosso corpo, ereto, vidente, sensível e móvel que, a um só tempo, conecta-nos com e nos torna parte das coisas. Uma vez que somos feitos do mesmo “estofo” do mundo, não podemos compreender o que quer que seja sem o reconhecimento de que também somos coisa do mundo, e de que também estamos sujeitos ao velar/desvelar que, para Merleau-Ponty, compõe o sistema a partir do qual todas as coisas se organizam. E é a linha do horizonte que estabelece nossa interação no centro desse sistema.

O segundo e o terceiro elementos examinados por Collot a partir do conceito de paisagem também estão, como o ponto de vista, circunscritos à noção de horizonte. O autor (2013, p. 21) afirma que a unidade ou o conjunto da paisagem são assegurados por sua parcialidade. Esse aparente paradoxo pode ser facilmente explicado pela existência da linha do

³ Cf. original: Le paysage, pour un tel sujet, n'est pas un spectacle à contempler de l'extérieur, mais un milieu auquel son *eksistence* est étritement mêlée: il n'est pas en face mais *autor* de lui.

horizonte que, em um primeiro momento, põe em articulação o visível e o invisível. O pesquisador francês ressalta que a limitação da paisagem se deve ao fato de que

nossa visão jamais nos dá a ver tudo ao mesmo tempo, ela não obtém um panorama, mas um agrupamento de perspectivas parciais, que se modificam e se completam à medida que nosso ponto de vista se desloca. Nosso campo visual é delimitado por uma borda (*edge*) que separa o que nos é mostrado do que ainda não foi ou do que não o é mais, mas esse limite é móvel e reversível e, quando um aspecto é ocultado, não passa a ser menos integrado ao que é percebido.

Essa “dialética do visível e do invisível” é, para Collot, não apenas responsável por distinguir a paisagem do mapa, mas também, e principalmente por articular “o campo visual de um sujeito com o de outros sujeitos”. Se dentro do horizonte interno eu participo do sistema mencionado por Merleau-Ponty, vendo e dando a ver no jogo de velar e desvelar promovido pelo deslocamento do ponto de vista, tenho consciência de que aquilo que está situado para além do meu horizonte externo pode ser visto por outros olhos que não os meus. O outro existe para mim a partir das “falhas no visível” e é nesse sentido que o horizonte me oferece uma perspectiva tanto espacial quanto humana, verificada na alteridade que emerge em meio à materialidade das coisas e das paisagens da qual todos os corpos participam:

O Outro sempre escorrega para o Mesmo. Porém, não é possível pensar nesse trabalho de alteridade no coração da subjetividade sem nos questionarmos sobre essa outra dimensão constitutiva da *ek-sistence*, que é sua relação com os outros. Se o existente sempre se projeta em direção a um horizonte, é porque está sempre aberto aos outros; a “estrutura do horizonte” que governa a organização espaço-temporal da existência é inseparável da relação intersubjetiva. (COLLOT, 1989, p. 77)⁴.

A alteridade aí verificada, anterior ainda ao uso da linguagem, solicita uma humildade que está na base da fenomenologia. Merleau-Ponty (2011, p. 6) assegura que “a verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece”. Esse mundo, demarcado pela linha do horizonte e configurado e reconfigurado pelo nosso ponto de vista, compele-nos não apenas à interação com as coisas situadas dentro de nosso horizonte interno, mas também à projeção do que se encontra para além de nosso horizonte externo. Entretanto, qualquer projeção será forçosamente posterior à percepção – trazida pela nossa posição em meio à paisagem e pela linha do horizonte

⁴ Cf. original: Toujours de l’Autre se glisse dans le Même. Or il n’est pas possible de penser ce travail de l’altérité au coeur de la subjectivité sans nous interroger sur cette autre dimension constitutive de l’ek-sistence, qu’est le rapport à autrui. Si l’existant se dépasse toujours vers un horizon, c’est qu’il est toujours-déjà ouvert à autrui; la “structure d’horizon” qui régit l’organisation spatio-temporelle de l’existence est inséparable de la relation intersubjective.

– de que estamos no mundo, e de que somos um elemento a mais a compor essa paisagem que sentimos com a carne de nosso corpo. A experiência do corpo é, em última instância, aquilo que nos assegura que nossa presença no mundo é real, para além de qualquer pensamento autorreferente ou de qualquer conceitualização. Mesmo um doente que já tenha, num certo nível, abdicado do pensamento sobre a vida, ou, de maneira mais específica, sobre seus dias futuros, é compelido a se perceber como coisa do mundo pelo próprio corpo que esmorece. É isso que Merleau-Ponty (2011, p. 229) atesta quando afirma que a existência corporal

que crepita através de mim sem minha cumplicidade é apenas o esboço de uma verdadeira presença no mundo. Pelo menos ela funda sua possibilidade, ela estabelece nosso primeiro pacto com ele. Posso muito bem ausentar-me do mundo humano e abandonar a existência pessoal, mas é apenas para reencontrar em meu corpo a mesma potência, dessa vez sem nome, pela qual estou condenado ao ser.

Ora, se estamos condenados ao ser, somos e seremos sempre, ainda que essa constatação não tenha se cristalizado dentro de nós como um pensamento racional, como um conceito por meio do qual nos seja possível elaborarmos uma ideia de ser. É o corpo, portanto, que faz do sujeito ser-no-mundo, não apenas porque torna esse sujeito existente num mundo específico, mas porque o dota da capacidade de perceber e de reagir às coisas ali presentes. O corpo físico, a carne que nos envolve não pode, pois, ser excluída de qualquer cenário humano, seja ele o de uma fazenda na qual se criam galinhas, seja ele o de um escritório de autor no qual se criam histórias. É com o corpo que o escritor trabalha, e é no momento da escrita que ele vive plenamente o paradoxo merleau-pontyano do ser-no-mundo, segundo o qual o enigma maior do corpo consiste no fato de ele ser, a um só tempo, vidente e visível, tocante e tocado (2013, p. 19). Estar no mundo é mais do que tocar, sentir ou ver, é interagir com este mundo atual a partir de todos os nossos mundos próprios, que vamos construindo e reconstruindo à medida que atravessamos nosso tempo de vida. Trata-se aqui do fenômeno da encarnação a partir do qual Merleau-Ponty (2011, p. 229) percebe que o corpo “exprime a existência total, não que ele seja seu acompanhamento exterior, mas porque a existência se realiza nele. Esse sentido encarnado é o fenômeno central do qual corpo e espírito, signo e significação são momentos abstratos”. O sentido de que fala o filósofo, encarnado e presente entre as coisas, é exatamente o que parece ter sido apartado das ciências e das artes ao longo de séculos, desde o momento em que o humanismo seiscentista arrancou o sujeito ocidental das entranhas do mundo material e o sentenciou a um reinado da racionalidade que tem se provado tão criador quanto genocida. Esse sentido encarnado é o que o filósofo define como percepção.

O conceito de percepção devolve ao sujeito humano suas dimensões e seu peso, restitui a ele um lugar entre as coisas do mundo, confere-lhe o conforto de uma presença. E presença talvez seja a palavra essencial aqui, uma vez que ela pressupõe uma corporalidade e, mais do que isso, ela adivinha uma ação. Tudo o que existe, tudo o que conseguimos abarcar com nosso olhar, é produto de uma ação, de um movimento físico, de um embate ativo entre dois ou mais corpos do mundo. O ser humano é produto de uma ação física tanto quanto as pontes que cruzamos ou quanto os rios que decidimos atravessar a nado, e não é, por certo, sem algum espanto que nos descobrimos detentores de características físicas que menos nos distinguem dessa mesma paisagem que contém a ponte e o rio do que no tornam partes indissociáveis dela. Merleau-Ponty (2014, p. 242) sintetiza esse momento de espanto:

O meu corpo no visível. Não quer dizer simplesmente: é 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 esses dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato.

A superfície de contato entre o ser e o mundo, ambos verticalizados, erguidos um em direção ao outro não pode ser fronteira não somente porque não os separa, mas também porque não os distingue completamente no tecido da vida. O sujeito humano ergue sua mão para tocar as coisas sabendo que também é parte delas, e que a esse toque estarão condicionados, para o bem e para o mal, todos os afetos que seus sentidos o obrigam sistematicamente a experimentar. Nessa perspectiva, o movimento de erguer-se em direção ao mundo é menos o de criar do que o de realizar, no sentido de tornar real, de conferir realidade ao mundo, pois o mundo está em nós e nós estamos no mundo, tão visíveis e tão tocantes quanto o rio, a ponte ou animais. Entretanto, nenhuma dessas coisas pode ser realizada no mundo atual sem uma ação, seja ela de qual natureza for. Os seres humanos contam, em conjunto com a gigantesca massa de seres vivos com quem compartilham a existência, com o privilégio de sentirem-se a si mesmos enquanto sentem o mundo. Merleau-Ponty (2016, p. 100) atribui a esse privilégio o fenômeno da percepção que, ao mesmo tempo em que nos separa irremediavelmente dos objetos sem vida do mundo, atrela nossa própria existência, de maneira incontestável, a deles:

Os corpos materiais não vivos não agem verdadeiramente: estão atravessados pelas forças externas. Inteiramente outro é o corpo vivo, que se afirma como distinto, retém a excitação e só lhe responde após certo prazo e de modo imprevisível. Ele exprime

menos as propriedades das coisas do que o modo de tratá-las; dito de outro modo, o que as coisas e o mundo são para ele. O organismo vivo, por isso mesmo, é um centro de ação real, é um centro de perspectiva.

O filósofo ressalta, aqui, que a diferença básica entre corpos vivos e não vivos repousa, mais uma vez, na ação. Os pertencentes ao primeiro grupo são centros de ação real porque são capazes de reagir imprevisivelmente a uma excitação, enquanto dos corpos pertencentes ao segundo grupo não se pode esperar mais do que uma reação imediata e cuja previsibilidade é assegurada por suas próprias configurações materiais. Somos imprevisíveis em nossas reações não apenas porque temos uma consciência e porque carregamos uma vivência cronológica tanto como espécie quanto como indivíduos, mas porque tudo isso nos dota da capacidade de colocar, a partir de um ponto de vista exclusivo, todas as demais coisas do mundo em perspectiva. Essa perspectiva, no caso específico dos seres humanos, passa necessariamente pela história.

Não é, certamente, como seres a-históricos que nos posicionamos diante de um ou mais interlocutores, ou, no caso específico da criação literária, que nos sentamos diante da folha em branco para imbuí-la de sentido. Se assim fosse, nos distinguiríamos bem pouco dos objetos inanimados que habitam o nosso entorno, mas a história que o ser vivo carrega não é outra senão a história de sua presença no mundo. Não é encerrado dentro de si que o sujeito humano encontra a sua própria história, ou mesmo a história das coisas, pelo contrário, é como ser-no-mundo que o acesso ao universo de significações que o precederam é enfim possibilitado a ele. Merleau-Ponty (2014, p. 86-87) rejeita a ideia de um “ser absolutamente individual” ou “absolutamente universal”, que viveria tentando conciliar mundos interiores e exteriores sem, no entanto, implicá-los, como se fossem, de fato, cenários paralelos. Para o filósofo, pelo contrário, toda relação do ser com o mundo, seja ela estabelecida pela linguagem, pela visão ou pela simples aparição é “uma relação carnal, com a carne do mundo”. A utopia do “ser puro”, cuja busca o filósofo identifica nas ciências, nas diversas configurações da crítica artística e em sua própria área de pensamento é a busca por um vazio, e que por isso não pode trazer consigo mais do que o vazio de experiências descoladas da realidade das coisas. Para Merleau-Ponty, aquilo que no mundo merece ser designado como “ser” vive na “interseção de minhas visões e na interseção delas com as dos outros, na interseção de meus atos e os dos outros”. É isso, esse quiasma, esse ponto de contato onipresente e contínuo que permite “que o mundo sensível e o mundo histórico sejam sempre intermundos”. Se há uma história que precede a escrita, ela se apresenta tão encarnada no mundo quanto o sujeito que escreve.

As relações entre os sujeitos humanos encarnados são relações, também elas, carnis, uma vez que sempre que estendemos a mão tocamos com os dedos a espessura do mundo que

é do outro, mas que também é nosso porque é experimentado no limiar da “superfície de contato” da percepção. Ou seja, eu existo porque existem outras coisas no mundo, sem as quais minha existência reverteria ao estado de potência pura, e a vida se concretiza apenas no movimento que faço em direção a essas coisas. Merleau-Ponty (2013, p. 17-19) chama de “historicidade primordial” a esse despertar do corpo próprio que junto com ele desperta todos os demais corpos de seu mundo, e o associa, de resto como todos as demais características da criatura humana, ao movimento. O movimento do artista é a parte essencial de seu trabalho, porque nada do que ele cria tem qualquer tipo de existência até que seja por ele criado; obra literária alguma pode existir apenas em teoria, ou exclusivamente na mente de seu autor. É apenas depois que o livro é escrito que ele pode falar alguma coisa, tanto sobre o tema que carrega quanto sobre o sujeito que o criou. A carne do mundo é material, ela está na densidade do ar que respiramos e dentro do qual nos movemos, naquilo que vemos ou adivinhamos com o radar de nossa visão, e ela está, afinal, também entre os dedos que se fecham em pinça em torno da matéria que contém o que um dia pode até ter estado mais próximo do cenário das ideias, da inspiração e do intelecto, mas que agora, mais do que nunca, é coisa do mundo e que por isso se encontra muito distante do universo rigorosamente subjetivo da intelectualidade individual. O autor, como todos os demais sujeitos humanos encarnados no mundo, pensa, cria e, em última instância, existe pelo contato, e por isso a sua “interioridade” pode ser representativa do que quer que seja apenas enquanto o empurra em direção à realidade, que ao fim e ao cabo é o único cenário, o único campo de existência possível tanto para ele quanto para a sua criação. Marilena Chaui (2002, p. 159) reafirma a existência encarnada como potência do ser-no-mundo quando defende que superar a tradição cartesiana significa necessariamente,

renunciar à herança filosófico-científica que nos legou as dicotomias da realidade como consciência ou coisa, como ideia ou fato, como exterioridade idêntica a si mesma ou interioridade idêntica a si mesma. E que ergueu essas dicotomias sobre aquela tida como fundadora: a oposição entre essência/realidade-aparência/ilusão, como se alguma essência pudesse existir sem aparecer e como se uma aparência não manifestasse um modo de ser nosso e das coisas.

A obra literária está intimamente ligada ao movimento de criação de seu autor, e se ela vive em algum tempo anterior ou em algum lugar à parte do mundo, é na potência de realização que concentra. O que a filósofa defende, em consonância com as ideias de Merleau-Ponty, é que a aparência de modo algum se opõe à realidade, e se aprendemos a discriminar, categorizar e hierarquizar esses dois aspectos da existência é justamente porque a filosofia e a ciência moldaram a sociedade ocidental moderna e junto com ela a maneira como o sujeito humano

olha para todas as coisas que o rodeiam. Todavia, é no movimento de nosso corpo senciente, que vê ao mesmo tempo em que é visto e que toca ao mesmo tempo em que é tocado, que as dicotomias chegam a termo. No caso das artes, o momento criador, no qual o sujeito se engaja com todo o seu corpo, desafia a clivagem a partir da qual se insiste em subjetivar o artista ao passo em que se busca objetivar sua arte.

É nesse sentido que, para a percepção, o ser do artista, ou mais especificamente do autor literário, não faz mais do que riscar com sua caneta uma linha de intenção em meio ao mundo que, embora já contenha tudo, precisa da presença e da ação criadora para vir a ser. Isso torna-se tão mais evidente a partir do momento em que Merleau-Ponty (2014, p. 187) assegura que “a arte e a filosofia *em conjunto*, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do *espiritual* (da “cultura”), mas contato com o Ser na medida em que são criações. O ser é *aquilo que exige de nós criação* para que dela tenhamos experiência”. E o filósofo conclui essa nota de trabalho com o lembrete de que deveria, no futuro, “fazer a análise da literatura neste sentido: como *inscrição* do ser”. O ser vivo pode ser afetado por excitações físicas e emocionais, mas apenas o Ser fenomenológico pode inscrever-se no mundo por meio de uma ação efetiva, da qual a filosofia, a arte e a literatura são corolários. Merleau-Ponty (2014, p. 123-124) não teve tempo para explicitar de que maneira se daria a inscrição do Ser na criação literária, mas eu suspeito que ele não deixaria de considerar a língua humana como uma das mais importantes propiciadoras dessa ação, uma vez que não ignorava que o momento de sua utilização é um momento atualizador por excelência no sentido em que a vivência “é uma vivência-falada” e que a linguagem pode ser “o mais válido testemunho do Ser”. Porém, é importante ressaltar que o filósofo trata aqui da relação fenomenológica com a linguagem, do envolvimento:

do visível e do vivido com a linguagem, da linguagem como o visível e o vivido, as trocas entre as articulações de sua paisagem muda e as de sua fala, enfim esta linguagem operante que não precisa ser traduzida em significações e em pensamentos, esta linguagem-coisa que vale como uma arma, ação, como ofensa e sedução, porque faz com que aflorem todas as relações profundas da vivência em que se formou, a vivência da vida e da ação mas também a da literatura e da poesia [...].

É essa linguagem-coisa que o autor manipula ao mesmo tempo em que é por ela manipulado no espaço privilegiado da literatura, no qual opera, ou realiza, a partir do que é verdadeiramente ativo na língua: o seu potencial de dar existência às coisas. O sujeito humano vai para a escrita carregando todos os seus afetos, toda a sua história, todos os mundos com os quais entrou em contato ao longo da vida, mas tudo isso só passará a ter relevância comunicativa – ou mesmo existência factual no mundo –, quando ele, por um gesto de seu corpo, tanto quanto

de seu pensamento, colocá-la em caso no mundo. Mais do que isso, Michel Collot (1997, p. 328-329) vê na intensidade emocional da criação literária, uma maneira de o autor, ao abdicar da coerência superficial das coisas, possibilidade de ter acesso a suas contradições mais íntimas, e de criar a partir do caos que subjaz a qualquer espécie de ordem.

A linguagem, portanto, é um gesto do corpo, afirmação que parece tão mais óbvia quando paramos para considerar que todos os seres vivos, dotados de diferentes níveis do que qualificamos como racionalidade, comunicam-se por meio de uma sintaxe que encontra e define em si mesma a própria lógica. Embora essa certeza ilumine como uma lâmpada, a “postura prática e utilitária” que, segundo Merleau-Ponty (2004, p. 1), assumimos diante das coisas do mundo enquanto seres socializados, fazem com que, via de regra, aceitemos como naturais os pontos de vista segundo os quais as línguas humanas seriam um produto acabado da racionalidade, e cujo poder expressivo estaria exclusivamente atrelado à intelectualidade. É no corpo, também, que as clivagens associadas à linguagem são, de certa maneira, superadas a partir da percepção de uma simultaneidade que, em última instância, é o que torna a existência da língua possível. Saussure (2006, p. 16) estava ciente disso ao afirmar que a “linguagem tem um lado individual e um lado social” inseparáveis, e que a utilização dessa mesma linguagem “implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado”. Mesmo as célebres dicotomias saussurianas não são capazes de superar a presença do corpo e do movimento que o orienta no mundo, e o próprio linguista francês reconhece que é na atualização, ou na realização atual, que a história da linguagem pode ser acessada para se tornar parte da expressão. A utilização da linguagem como forma não apenas de comunicação, mas também de criação e de inserção da arte no mundo reivindica a historicidade tanto do autor de um texto, qualquer que seja ele, quanto da própria língua por meio da qual ele veio a se expressar. Esse ato de assumir a linguagem para alcançar um interlocutor ressalta o caráter fenomenológico das experiências prévias que revivemos cotidianamente em nossas relações.

Merleau-Ponty (2012, p. 75) reconhece que a língua precisa estar dotada de um potencial de familiaridade que alcance todas as partes que por meio dela interagem, sob pena de promover menos a socialização ou o conflito do que a pura e simples incompreensão. Entretanto, ainda segundo o filósofo, para que ela traga em si a semente mesma do entendimento,

é preciso ao mesmo tempo que ela não seja habitual a ponto de tornar-se indistinta, é preciso que ela seja notada ainda por aquele que a ouve, e todo o seu poder de

expressão vem do fato de que ela *não é* idêntica a suas concorrentes. Expressar-se é portanto um empreendimento paradoxal, uma vez que supõe um fundo de expressões aparentadas, já estabelecidas, e que sobre esse fundo a forma empregada se destaque, permaneça suficientemente nova para chamar a atenção.

É justamente nesse caráter paradoxal da língua, que exige fidelidade a suas estruturas ao mesmo tempo em que estimula as transgressões necessárias à comunicação, que reside sua força e capacidade de resistência, em conjunto com as modificações que não cessam de acontecer em seu interior. O filósofo francês (2012, p. 75-76) reconhece que as “línguas só são tão sensíveis às intervenções da história geral e a seu próprio desgaste porque são secretamente ávidas de mudanças que lhes deem o meio de tornarem-se expressivas de novo”. Desgastar-se, no sentido utilizado por Merleau-Ponty em relação à língua viva, significa menos perder do que se adaptar, como as arestas de uma pedra são polidas para que a peça se encaixe melhor numa nova estrutura que está sendo criada.

O desgaste ou as adaptações da linguagem, embora tenham sido estimuladas pelo fazer literário, também consistiram, ao longo do tempo, num motivo de angústia para os autores. A busca por atingir a transcendência poética, ou a forma mais pura e quiçá mais nobre da escrita literária tornou, em muitos sentidos, a relação autor-língua bastante problemática, e durante muito tempo os escritores, e sobretudo os poetas, buscaram o abrigo da subjetividade para se refugiarem não apenas das coisas do mundo, mas do perigo que viam na própria língua que usavam para se expressar. Segundo Collot (2018, p. 50), entretanto, a consciência moderna não pode mais aceitar o deslocamento em direção a uma entidade completamente subjetiva sem ver nisso a marca indelével de uma alienação, que busca na transcendência uma fuga das coisas do mundo. Se, como quer o pesquisador, a literatura moderna viu sua base de transcendência ruir, o sujeito que emergiu a partir daí adquiriu a possibilidade de se constituir em meio a uma relação mais verdadeira com as coisas do mundo. É ainda Collot quem afirma que, se o ser da literatura

cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua independência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. A fenomenologia salientou sua *ek-sistence* e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem.

A afirmação de que o ser da literatura não apenas pode como deve ser percebido a partir de sua projeção em direção às coisas do mundo ressalta perda da soberania do autor à língua por meio da qual ele cria. Uma vez projetado, deslocado para fora de si em direção às coisas,

ele deixa de ter domínio completo sobre aquilo que coloca sobre o papel. E a língua é insidiosa, ela se interpõe entre o sujeito e o objeto, ou antes, ela é capaz de transfigurar sujeito e objeto, torná-los diferentes do que talvez eles desejassem ser no momento da enunciação. Há uma força na língua que pode, inclusive, atemorizar e afastar o autor que pretenderia fazer dela o instrumento dócil de seu dizer. Consciente dessa força, Barthes (2013, p. 14-15) a eleva ao nível de uma coerção de cunho político quando afirma que

a língua não se esgota na mensagem que engendra; ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito, superimprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominadora, teimosa, implacável da estrutura, isto é, da espécie enquanto falante. [...] Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.

Não é um exercício muito complicado observar nas línguas esse traço fascista de que fala o semiólogo francês. Operamos, todos nós sujeitos humanos, dentro de sistemas que nos oferecem certo número de elementos que precisamos forçosamente combinar dentro de uma lógica pré-concebida para que aquilo que falamos ou escrevemos possa ser qualificado como língua. A “superimpressão” da estrutura sobre a “voz consciente” do sujeito falante pode acabar por desviá-lo de sua intencionalidade e obrigá-lo a dizer o que, conscientemente, talvez, ele não desejasse dizer. Entretanto, se a intencionalidade subjaz sempre ao que pretendemos expressar, para Barthes (2013, p.16), levar a termo essa intencionalidade vai depender da capacidade que os sujeitos têm de enfrentar um sistema cujas regras internas podem não apenas fazê-los presas de um dizer assustadoramente autônomo, mas também torná-los os regentes algo perplexos do dizer alheio:

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado.

A prisão da língua enreda falantes e ouvintes, autores e leitores, e cria opressores e oprimidos numa relação de poder sem a qual não haveria, afinal, a comunicação. Mas como o fascismo da língua pode vir a enredar um autor literário, insinuando-se em sua criação? Língua e texto literário são inextrincáveis, e se é tão fácil sucumbirmos à ambiguidade da língua, que nos empurra constantemente em direção ao engano e ao equívoco, não é impossível que os

escritores também sejam direcionados, em alguma medida, para mais longe de sua intenção primeira.

A relação do autor com a língua por meio da qual ele busca se expressar no mundo é também assombrada por fantasmas que subsistem à intencionalidade artística, e talvez mesmo, em determinados momentos, oferecem resistência a ela. Roland Barthes (2013, p. 15-16) falava de um fascismo da língua justamente porque nela se delineiam, nas palavras do semiólogo, “a autoridade da asserção e o gregarismo da repetição”, elementos que situam o indivíduo num ponto de encruzilhada entre a “servidão” e o “poder”, como se a obediência a um sistema pré-existente e altamente normatizado fosse a única maneira de utilizar a língua para afirmar não apenas a autoridade mencionada por Barthes, mas também uma precária autonomia. Mais do que isso, para o pesquisador, escapar completamente ao sistema opressor da língua implicaria abdicar dela, negá-la totalmente, uma vez que, se consideramos como “liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo de não submeter ninguém, não pode haver liberdade senão fora da linguagem”. O lugar fechado, essa urna lacrada que é a linguagem humana, faz emergir, inevitavelmente, nos falantes da língua o desejo quase irresistível de violá-la. A dependência da língua incita no sujeito a ousadia de tentar transgredi-la, quase como os cidadãos de um país sentem-se compelidos a transgredir as leis civis demasiadamente duras ou, não raro, injustas. Tal transgressão só é possível porque a língua, essa entidade poderosa, encerrada em si como uma concha, tirânica em suas vontades, depende da presença do ser para ter existência. Ela precisa que o sujeito falante a tome e a transforme em fenômeno. Porém, a tentação da insurgência contra a linguagem pode estimular no autor a ilusão de que uma língua nova pode ser encontrada num espaço alhures, em que a significação seja não mais do que pura essência do significado, de que aquilo que o artista traz em si, sua interioridade, sua “subjetividade poética” pode ser exposta por meio da carnalidade da língua sem que ela, contudo, avilte-lhe a pureza. Receando essa espécie de conspiração, talvez procurando evitar o encarceramento na linguagem, não foram poucos os autores que alimentaram – mesmo que por um breve período – a ambição de estilhaçar a língua em busca de um sentido maior, mais abrangente e, talvez, mais profundo que subsista para além dela.

Língua e literatura se tocam por intermédio do enunciador, que desafia as estruturas do sintagma e do paradigma em busca de um novo valor para o signo linguístico. Barthes (2015, p. 11-12) prefere não tratar a relação entre a língua e a escrita literária como uma intersecção, mas como a interação possível entre dois lugares distintos, cujo compromisso mútuo, no entanto, torna-se responsável pela emergência do prazer que emana do texto literário:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias.

É interessante notar que o semiólogo francês trata o uso da língua normativa como plágio, como cópia de algo que nos foi passado e que não podemos utilizar senão como uma forma de emulação, acessando um código cujos algoritmos deixam pouco ou nenhuma margem para a criatividade, ou como uma lei enrijecida, cujas normas e proibições há muito foram consideradas sagradas. E não haveria nada nessa afirmação do autor francês que pudesse ser de algum modo contestado não fosse o fato de que a língua também se modifica pela utilização que um grupo de pessoas faz dela; e se ela se modifica, é justamente porque mesmo o mais fechado dos sistemas, mesmo o mais limitado dos algoritmos, permite que suas regras sejam contestadas e que se crie a partir delas.

Essa potência de alteração afronta a própria designação da linguagem como algo da ordem do estrutural e do estruturante no sentido em que ressalta o que resta de cambiante, de instável numa estrutura que se deseja sobretudo que se apresente firme e sólida como uma rocha sobre a qual deverá se assentar todo e qualquer emprego da palavra. Porém, é justamente no vão deixado pela movimentação incessante da língua que a literatura desperta como uma planta por entre os escombros de uma estrutura desabada. A quebra de expectativa promovida pelo movimento da língua viva é o que faz com que a enunciação literária adquira uma outra natureza, diferente da comunicacional, embora a comunicação pura e simples ainda permaneça subjacente ao que é de fato dito. É a natureza comunicante da língua que possibilita a reelaboração literária, e tanto a autonomia da língua quanto a do enunciador literário são limitadas no curso de uma escrita, seja ela de que natureza for, por forças antagônicas de contenção e pressão. Merleau-Ponty (2012, p. 40-41) reconhece que a experiência da leitura literária demanda conhecimento da língua para que possa ser levada a termo, mas alerta que apenas a entrega ao desconhecido que essa mesma língua oferece torna a experiência completa:

Dei meu conhecimento da língua, contribuí com o que eu sabia sobre o sentido dessas palavras, dessas formas, dessa sintaxe. [...]. Mas o livro não me interessaria tanto se me falasse apenas do que conheço. De tudo que eu trazia ele serviu-se para atrair-me para mais além. Graças aos signos sobre os quais o autor e eu concordamos, porque falamos a mesma língua, ele me fez justamente acreditar que estávamos no terreno já comum das significações adquiridas e disponíveis. Ele se instalou no meu mundo.

Depois, imperceptivelmente, desviou os signos de seu sentido ordinário, e estes me arrastam como um turbilhão para um outro sentido que vou encontrar.

Eu não posso prescindir da língua para criar, mas se permanecer totalmente obediente a suas regras, sem tentar ludibriá-las ao menos por um momento, o que eu crio não será mais do que um ato puro e simples de comunicação, que ressuscitará, inevitavelmente, o poder opressivo e a disposição fascista da língua. Michel Collot (2008, p. 17) assegura que à “liberação de um corpo emancipado do controle da consciência corresponde, de fato, uma linguagem liberada da obrigação de fazer sentido, e reduzida a uma expressividade inteiramente física, mais próxima do grito do que da fala”⁵. É nesse sentido, também, que a linguagem literária, embora seja coisa do mundo tanto quanto a linguagem que usamos para pedir um copo d’água ou para escrevermos uma lista de afazeres, se diferencia dela: escrever literatura é menos se expressar do que gritar.

A utopia do apagamento da língua por meio da literatura é o símbolo máximo da busca incessante do autor por uma experiência mais orgânica e mais imediata da matéria literária, do aceno a uma redução completa, ao cabo da qual restaria apenas a percepção do conteúdo significante que se esconde no fundo das palavras. Mas é o próprio Merleau-Ponty (2015, p. 31) quem assegura que a “matéria está ‘prenhe’ de sua forma”, o que para ele equivale a dizer “em última análise, que toda percepção tem lugar em certo horizonte e, enfim, no ‘mundo’”. Como eu posso pretender chegar ao imo da experiência literária se abduco da materialidade de que ela é feita em busca de um sentido sem língua e que, portanto, não pode ser mais do que uma abstração, do que uma experiência puramente metafísica, sem conexão alguma com o corpo que vive e pensa no mundo? “Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra”, nos diz Collot (2018, p. 51) sobre a noção de carne elaborada por Merleau-Ponty. Tanto para primeiro quanto para o segundo, a palavra é um gesto do corpo, e o “sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento”. Na literatura, a língua só pode ser criadora enquanto permanece língua. A via de escape possível a esse sistema opressor não é a negação absoluta da linguagem, pelo contrário, Barthes (2013, p. 17) a encontra em toda parte, sobretudo numa forma específica de expressão artística:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapaçar com a língua, trapaçar a língua. Essa trapaça, esse logro magnífico

⁵ Cf. original: À la libération d’un corps affranchi du contrôle de la conscience correspond en effet un langage libéré de l’obligation de faire sens, et réduit à une expressivité toute physique, plus proche du cri que de la parole.

que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.

Se o logro de que fala Barthes ensina a própria definição de literatura, por que então mesmo os mais hábeis autores, mesmo os mais refinados criadores da palavra literária sentem, em dado momento, as obras escaparem-lhes pelos dedos em direção a um destino que eles próprios parecem, pelo menos conscientemente, desconhecer? Não seria a literatura, então, aquela que, ao fim e ao cabo, promove o logro final? Há sempre uma palavra inatingível, quer o sujeito se encontre capturado pela língua ou não, e essa palavra aparecerá inevitavelmente entre as demais e acabará por perturbar seu autor. Michel Collot se vale, em mais de um de seus textos, de uma frase atribuída a Rimbaud para ressaltar a polissemia da palavra poética: “Eu quis dizer o que isso diz, literalmente e em todos os sentidos”. O sujeito que fala na obra literária é responsável por todos os possíveis significados que emanam dele, inclusive aqueles que o distanciam mais da intencionalidade primeira do autor. É uma espécie de autonomia também da palavra literária, que Collot (2018, p. 65-66) reconhece como sendo um meio de integração entre o eu e um Outro, aquele que se expressa e se afirma por meio da palavra. É por ter consciência de que a matéria usada pelo artista para criar já está prenhe de sua forma, e que é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer, que Merleau-Ponty (2004, p. 56) ensina que a arte, num mundo que seja capaz de reaprender a ver a si mesmo, terá restituída sua importância e retomado o seu lugar de direito. Mais do que isso, a arte cria e recria o mundo não tal como ele é, mas como ele poderia ser a partir da visão de um sujeito. Uma vez que não podemos viver alheios à língua que tudo invade, que tudo toma, o que nos cabe é desafiar-la dentro de seu próprio jogo. A “prática de escrever”, como o Barthes classifica a literatura em seu texto, é uma barganha do autor com algo que ele sabe que não pode dominar totalmente, mas sobre o qual precisa ter alguma ascendência, sob pena de seu projeto comunicativo, ou de sua intenção literária, não lograr êxito. Na literatura, as palavras são constantemente reinventadas, cada autor estabelece contato com a língua a partir do que tem a dizer, da história que tem a narrar ou dos versos que tem a compor.

Esse ponto de vista sobre a língua é transformativo no sentido em que promove a reinvenção do léxico e da gramática no aqui e no agora ao mesmo tempo em que busca a memória remota das palavras e das expressões. Quando exitosa, essa reinvenção pode despertar no leitor a impressão de que a língua que é usada por ele desde sempre foi criada sobre as páginas do livro que lê. A trapaça barthesiana é menos uma tática de combate ou de resistência à língua do que uma maneira de aliciá-la, de torná-la uma aliada do autor na empreitada da

escrita, mesmo que essa empreitada consista, também, em se bater contra as grades que confinam, a ele e à língua, num espaço limitado porque vigiado. É por isso que o logro à linguagem mencionado por Barthes traz em seu bojo um tipo de ambiguidade que, se está presente na esfera de poder de que trata o semiólogo, vai além dela. A interação entre o autor e a língua carrega as marcas de uma afetividade encontrada sobretudo nas relações de natureza sexual entre os seres. A fronteira sempre nublada entre dominante e dominado, entre aquele que oferece e aquele que toma, a dependência mútua entre as partes e o delicado equilíbrio que mantém essas partes unidas no presente do acontecimento são características que aproximam a escrita da carnalidade ostensiva do ato sexual. Mais do que isso, a interação literária com a linguagem pode ser uma experiência do mundo tal como ele se apresenta a nós antes de qualquer elaboração metodológica ou de qualquer racionalização prévia. Merleau-Ponty (2014, p. 24) descreve essa interação e afirma que a nossa

experiência do verdadeiro, quando não se reporta imediatamente à da coisa que vemos, não se distingue, inicialmente, das tensões que nascem entre os outros e nós, e da resolução dessas tensões. Como a coisa, como o outro, o verdadeiro cintila através de uma experiência emocional e quase carnal, onde as ideias – as de outrem como as nossas – são antes traços de sua fisionomia e da nossa, e são menos compreendidas do que acolhidas ou repelidas no amor e no ódio.

O logro, então, talvez possa ser promovido por uma escrita que não se deixe emaranhar na grossa e extensa rede dos significados em potência, que seja capaz de responder diretamente ao momento presente, sem a mediação intelectual que situa todas as coisas em pequenas caixas, em lugares específicos pré-determinados e socialmente configurados. Merleau-Ponty, aqui, mostra-se cauteloso em classificar abertamente a vivência do verdadeiro como uma experiência carnal porque ele sabe que a separação ocidental entre emoção e corpo, a cisão que nos separou, enquanto seres civilizados segundo a cartilha eurocêntrica, de nossa própria carne, tornou-se um modo de vida a partir do qual aprendemos a olhar e a medir tudo o que vemos. Porém, num contato tão radicalmente físico como é o sexual, mesmo os mecanismos por meio dos quais a vida é reelaborada antes de chegar até nós são postos de lado, têm suas engrenagens bloqueadas e seus movimentos suspensos, e esse átimo de tempo é momento exato em que o fenômeno da percepção se faz presente no espaço ocupado pela literatura.

Entretanto, até que se chegue a esse momento, a vida não cessa de acontecer para nenhuma das partes presentes na arena literária, nem para o escritor, nem para o hipotético leitor e sequer para a própria língua. E se a língua, para Merleau-Ponty, é suscetível a seu próprio desgaste justamente porque é ávida por mudanças, isso mais a aproxima do que a distancia tanto

do sujeito que insufla vida sobre o papel em branco quanto do que abre o livro para gozar do que quer que ele possa oferecer. As experiências não podem ser travadas ou suspensas como os mecanismos que aprendemos a manipular desde muito cedo no sentido de permanecermos merecedores do título de civilizados. E essa via dupla que se encontra e se toca por meio da linguagem literária não pode ser alcançada sem que os seres se situem sobre ela empurrados pelos seus próprios passos, ou pelas experiências que até aquele momento tiveram entre as coisas do mundo. Dentro do universo da literatura, como Barthes já deixou claro, o fenômeno perceptivo aparece no espaço do gozo promovido na, com e pela língua. Todavia, até que se alcance esse espaço, há outros gozos que acometem os corpos vivos, que os abalam e os transformam de maneira contínua, e ameaçam constantemente as raízes dualistas que vicejam dentro de nós. Por isso, quando Barthes (2015, p. 24) afirma que o “prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”, ele está, em verdade, reafirmando o fenômeno literário como momento privilegiado de combate às clivagens que séculos de observações e reflexões cartesianas sobre a arte ajudaram a criar.

Para que a dimensão fenomenológica da escrita literária seja verdadeiramente compreendida, no entanto, é preciso que se comece reconhecendo as razões que movem Barthes quando este chama a literatura de “logro magnífico” do autor sobre a língua. A literatura respira no instante de atualização promovido pelo contato do corpo do autor com o mundo, nesse átimo temporal, nesse toque tão intenso quanto passageiro, que se metamorfoseia, também ele, em corpo, em matéria, em coisa do mundo. E é preciso que se prossiga, sobretudo, admitindo que a trapaça maior da literatura não é à língua, mas ao desaparecimento do ser. E não é de outra coisa que trata Barthes (2012, p. 61) quando alardeia “a morte do autor” como parte indissociável de uma nova literatura e expõe, em toda a sua magnífica simplicidade, o caráter fenomenológico da criação literária:

Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.

É essa característica o que a ilusão da subjetividade total na literatura, em última instância, escamoteia aos olhos de todos. Se Merleau-Ponty assegura que na percepção de fato é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer, é certo, também, que não se pode separar a história do autor, a carga social e cultural que ele carrega, seus gozos, seus traumas e

seus recalques, do momento da escrita, porque é na escrita que tudo isso, que toda essa vivência experimentada é de fato realizada no mundo. Da mesma maneira que o ser da linguagem vive no uso que se faz da língua, o ser da literatura vive na criação literária, ele não pode ser encontrado em nenhum outro lugar, mas a separação radical que se tem feito entre o meio e a expressão, que levou Barthes (2012, p. 13) a afirmar que “a literatura não mais se sente linguagem”, afastou de nós os meios possíveis de identificá-lo. Não há literatura sem linguagem, o que acontece é que a primeira oblitera, de certa forma, a visão da segunda, do mesmo modo como um objeto cuja face visível nos sonega o conhecimento que sua própria materialidade oculta a nossos olhos.

Para o autor literário, a horizonte da escrita é aquilo que Michel Collot (1989, p. 123) designa como “horizonte do desejo”, como a o objeto sempre buscado e sempre perdido que o estudioso vai buscar na teoria lacaniana. Para o pesquisador, o autor identifica-se com seu próprio trabalho da mesma maneira que o ser vivo identifica-se com suas próprias pulsões, e, por meio da união entre imaginação e linguagem, busca (re)ligar-se a esse desejo primitivo do qual nenhuma conceitualização foi capaz de apartá-lo, porque ele sobrevive como aquilo que, para Merleau-Ponty (2011, p. 13), antecede “qualquer tematização”, como a essência do mundo e das coisas que o habitam. Somos continuamente afetados pelos corpos e pelos objetos que habitam o nosso entorno, e eles nos auxiliam numa compreensão do mundo que não se apoia inteiramente na intelectualidade. Trata-se da e-moção que, segundo Collot (2018, p. 24),

não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro como por fora.

Mesmo a emoção demanda um movimento em direção ao mundo e, se não pode ser entendida como algo objetivo, também não pode ser confundida com irracionalidade. A emoção, ao fim e ao cabo, é o que reconecta o sujeito humano às coisas mesmas e faz dele o “sujeito perceptivo” que, segundo Merleau-Ponty (2011, p. 279), é ignorado pelo pensamento objetivo. Na experiência literária, a emoção torna-se matéria por meio de um verbo encarnado: a projeção do ser da literatura solicita o uso da palavra como meio de expressão de uma “estranheza íntima” que, de acordo com Collot (2018, p. 23), provém de uma experiência fenomenológica com o mundo e com o outro, e que o artista materializa em palavras na literatura. Para o pesquisador, a emoção, longe de encerrar o autor na esfera da subjetividade, “constitui um modo de abertura ao mundo”. E é assim que o sujeito, transformando a emoção

em matéria por meio da linguagem, toca, através dela, a carne do mundo e se projeta em direção ao desconhecido, tornando-se o outro em sua relação com o tempo, o espaço e as coisas que os compõem. É pela língua que o ser da literatura se transforma no instrumento de uma união possível entre a subjetividade do autor e as coisas do mundo e procura responder ao apelo do horizonte literário.

Não parece haver muito consolo num mundo desprovido de existências concretas e, portanto, intocável. Somos seres físicos, temos um corpo e é com ele que nos deslocamos no mundo em busca de experiências que também são, invariavelmente, físicas. E para Merleau-Ponty (2011, p. 540) mesmo a língua, a palavra que tomamos para comunicar e expressar, aparece investida da materialidade fisiológica de um organismo vivo:

A palavra nunca foi inspecionada, analisada, conhecida, constituída, mas apanhada e assumida por uma potência falante e, em última análise, por uma potência motora que me foi dada com a primeira experiência de meu corpo e de seus campos perceptivos e práticos. Quanto ao sentido da palavra, eu o aprendo assim como aprendo o uso de um utensílio, vendo-o empregado no contexto de uma certa situação. O sentido da palavra não é feito de um certo número de caracteres físicos do objeto, ele é antes de tudo o aspecto que o objeto assume em uma experiência humana [...].

Todos os seres vivos possuem um corpo por meio do qual sentem e experimentam o mundo. E quanto aos seres humanos, há uma verdade do corpo que não se submete a qualquer julgamento. Quando situa algo a princípio tão racional quanto o uso da língua no corpo, Merleau-Ponty (2012, p. 193-194) não nega a existência da racionalidade, assim como não despreza a importância da ciência; ele apenas reafirma, a partir de sua fenomenologia, que os significados, as normas de conduta e as leis científicas surgem invariavelmente da discussão entre pessoas. Para o filósofo, é na experiência pessoal que língua e racionalidade estão fundamentadas, é preciso um contato real do falante com seu mundo próprio para que lhe seja possível fazer uso da língua nas tentativas de significar o que quer que seja. Esse contato é o que dota a língua de sua força:

Num certo sentido, a linguagem jamais se ocupa senão de si mesma: tanto no monólogo interior quanto no diálogo não há “pensamentos”: trata-se de palavras suscitadas por palavras, e, na medida mesmo em que “pensamos” mais plenamente, as palavras preenchem tão exatamente nosso espírito que nele não deixam um canto vazio para pensamentos puros e para significações que não sejam de linguagem.

Ou seja, é com a linguagem que pensamos, e não por meio da linguagem. Nessa perspectiva, qualquer tentativa comunicacional ou mesmo qualquer projeto literário que demande a dissolução da língua em meio a uma subjetividade absoluta estará fadado ao

fracasso. E mais do que isso, para Merleau-Ponty a simples presença da língua é o que faz, ao fim e ao cabo, emergir um tipo particular de alteridade:

O mistério é que, no momento mesmo em que a linguagem está assim obsedada por si própria, lhe é dado, como que por acréscimo, abrir-nos a uma significação. Dir-se-ia que é uma lei do espírito só encontrar o que não procurou. Num instante esse fluxo de palavras se anula como ruído, nos lança em cheio ao que ele quer dizer, e, se respondemos a isso com palavras, é sem querer que o fazemos: não pensamos nas *palavras* que dizemos ou que nos dizem como tampouco na mão que apertamos: esta não é um pacote de carne e osso, é tão somente a presença mesma do outro.

A substância de fato não está na língua, e talvez por isso ela sirva tanto a críticos e autores que veem nela uma inegável semelhança com os materiais moldáveis e lapidáveis com que trabalham os escultores. É na existência e na presença do outro que se encontra o conteúdo da língua, e, se ela de fato pode ser moldada, é a forma do outro que ela tomará no final. Mas na experiência literária com a língua, há outras coisas a se considerar. A constatação da existência de um Outro da linguagem é a constatação da alteridade que nos acompanha a todos desde o momento em que nascemos. Se ver é ver o outro, se falar é falar com o outro, criar é dizer-se o outro, transformar-se em outro. Quando Merleau-Ponty (2012, p. 33) afirma que “a linguagem, em todo caso, se assemelha às coisas e às ideias que ela exprime, é o substituto do ser”, ele parece reconhecer que língua não pode nem se tornar e nem coincidir com as coisas que nomeia e exprime, pode apenas convidá-las a criar um mundo que, não obstante, já possui existência. É isso o que torna a experiência comunicativa complexa e a experiência literária intensa, porque ambas se constituem em atualizações de uma realidade presente, que precisa ser capturada no espaço pré-reflexivo do contato do Ser com o mundo. Assim, o autor se torna instrumento de uma união possível entre a própria subjetividade e a objetividade das coisas por meio da palavra literária, porque toca, através dela, a carne do mundo e se projeta em direção ao desconhecido, tornando-se o outro em sua relação com o tempo, com o espaço e com as coisas que os compõem. Nós todos somos compostos por aquilo que vivemos, por nossas experiências no mundo, mas quando transformadas em literatura, essas experiências forçosamente se tornam outra coisa, e nos transformam, conseqüentemente, a nós mesmos.

2 A VERDADE DO CORPO EM *LAVOURA ARCAICA*

2.1 O CORDEIRO

A trama de *Lavoura arcaica* inicia-se em um quarto de pensão, para onde André foge após manter relações sexuais com Ana, uma de suas irmãs. Em seguida Pedro, o irmão mais velho, o primogênito dentre os sete filhos de um casal de fazendeiros de origem libanesa, vai em seu encalço, esperando compreender as razões de sua fuga e levá-lo de volta ao lar. Depois de uma longa conversa/confissão que compreende quase a totalidade do livro, André volta à casa da família apenas para assistir ao assassinato da irmã pelo pai, transtornado com a descoberta do incesto, durante a festa organizada para celebrar seu retorno. Nessa breve síntese já é possível entrever o conteúdo dramático do romance nassariano, reconhecer a analogia com a parábola bíblica do filho pródigo, perceber a presença da tradição oriental cultivada pelas personagens, e, sobretudo, compreender, contra esse pano de fundo, a natureza transgressiva e revolucionária do incesto.

A família de André vive e trabalha sob os olhos vigilantes de um patriarca autoritário e severo. Ao contrário da mãe, que envolve os filhos numa derramada ternura, em troca mútua de carinho físico, o pai transmite afeto por meio de um verbo solene que vai buscar num livro de sermões carregado de ensinamentos e de pesadas exigências. Os sentimentos do protagonista em relação às figuras do pai e da mãe são revelados em conjunto com um enredo construído de maneira a antecipar revelações e tragédias. O narrador demonstra uma obstinada inclinação em considerar a si mesmo um desviante, um marginal, que não consegue adequar-se e encontrar para si um espaço à “mesa da família”. Ele não comunga da mesma dedicação de seus familiares ao trabalho, não planta, não colhe, não produz o pão que alimenta a casa, encontra-se paralisado por sentimentos cuja natureza e complexidade vai revelando aos poucos para o irmão e para o leitor. André é, segundo sua própria perspectiva, um desterrado, significando, portanto, o seu afastamento voluntário do espaço físico da casa onde cresceu apenas um natural desdobramento dessa inadequação. E é no lugar escolhido por ele para seu exílio voluntário que, em meio a sobressaltos e crises de desespero, o narrador nassariano relata ao irmão a maneira como, de um lado, a fria austeridade do pai e, de outro a derramada ternura da mãe, acabaram por provocar uma violenta dissociação entre aquilo que a família esperava dele e o que de fato ele poderia oferecer-lhe, moldando, assim, seu destino de desviante.

Ao longo de toda a narrativa, André coloca-se às margens da história que conta, habitando, como corpo, os cantos dos cômodos e os lugares mais afastados do centro da ação durante as festas familiares, e, como ser, uma posição intermediária entre os estímulos que recebeu do pai e da mãe enquanto crescia. É apenas no sexo que ele parece conseguir conciliar, de alguma maneira, esses universos aparentemente antagônicos. Raduan Nassar pinta seu protagonista com as cores intensas da sexualidade exacerbada, destacando-o no quadro geral da obra não apenas como a voz que confere existência a todos os elementos da narrativa, mas como a única personagem que, ao contrário das demais, procura aproximar-se da verdade incontestável do seu próprio corpo. André sente-se, desde criança, irresistivelmente compelido a conjugar sua carne com a carne do mundo, a fazer-se elemento natural tanto quanto a terra em que pisa ou quanto os animais de que cuida, e é dentro da própria família que ele encontra, para esse desejo, a um só tempo, a mais pujante possibilidade de consumação e o mais inexorável dos impedimentos.

O que primeiro salta aos olhos durante a leitura do romance nassariano é a diferença de valores que existe entre o protagonista e seu pai, cuja figura de pedra sentada à cabeceira da mesa rege o sistema de leis que orienta a vida no sítio da família. O valor das coisas do mundo, sabemos em conjunto com a fenomenologia, só pode ser descoberto nas relações estabelecidas entre essas mesmas coisas. Os corpos aparecem para nós entrelaçados, interdependentes, costurados no denso tecido do mundo, e a linha que os enlaça é a mesma que nos mantém a nós, os seres humanos, enredados na teia de significados que buscamos trazer à vida com as linguagens que nos compõem. O objeto literário promove com sua simples existência diferentes valores que dependerão das diferentes formas por meio das quais ele cumprirá seu legado, e o que o autor coloca sobre suas páginas só pode fazer germinar o que quer que seja a partir do contato com a terra fértil das comparações e das analogias. Uma história não é jamais apenas a história de um ente solitário, ou mesmo de um grupo confuso de seres que tropeçam uns nos outros dentro de um espaço físico delimitado e ao longo de um tempo estreito e incerto. Uma história é, sempre, uma história de valores trazidos à tona a partir de relações que ultrapassam as fronteiras da obra ao mesmo tempo em que permanecem atreladas a ela, e *Lavoura arcaica* é, desde suas primeiras páginas, um livro imbuído de valores radicais. Essa radicalidade se deve a muitos fatores, e o primeiro deles é, sim, o fato de Raduan Nassar ter buscado na história da sua própria família a inspiração para o desenvolvimento de sua narrativa. O autor certamente contemplou paisagens similares às que permeiam sua história, e não é necessário um exercício de imaginação para aceitar que ele possivelmente tenha convivido com pessoas muito

semelhantes às que cercam seu protagonista, ou mesmo que foi dessa existência e dessa convivência, dessa coabitação que fez parte de seus primeiros anos de vida que ele retirou boa parte da matéria modelável de seu romance.

Porém, embora Raduan Nassar traga no seu próprio nome e em boa parte de sua história de vida a herança libanesa que carrega de significados as páginas de *Lavoura arcaica*, não é necessariamente nesse pertencimento cultural que ele ancora a história de André. O paradoxo fenomenológico do autor literário, de resto como de qualquer outro artista, reside precisamente no fato de que é distanciando-se do centro da ação que ele pode ter acesso ao espaço e ao tempo necessários para criar a obra. Assim, as vivências prévias do sujeito experimentam uma espécie de reconfiguração ao cabo da qual aparecerão transformadas em outra coisa, senão inteiramente diferente do que eram, certamente modificadas em peso e estrutura, e, por isso, deverão produzir, em contato com o mundo atual do autor, um valor muito diferente do que um dia foram capazes de engendrar. Um escritor não precisa ter vivido absolutamente nenhuma das experiências que descreve no livro, mas ele precisa ser capaz de retomar o tempo em que tais experiências modificaram, em algum nível, a realidade de sua existência para que a obra encontre seu lugar no mundo. Raduan Nassar acessa os acontecimentos e as emoções que movem as personagens de seus romances como um ser já modificado pelos primeiros anos de sua vida, do contato mais cru que estabelecemos com a cultura e os hábitos que encontramos no ambiente que primeiro nos recebe, mas, mais do que isso, ele os alcança, no momento da criação de sua obra, como um novo ser, como o elemento de uma nova relação, que produzirá, por sua vez, um novo valor. Nem as memórias do autor acerca de uma experiência de vida, qualquer que seja sua natureza ou qualquer que tenha sido sua extensão temporal, nem a história que vibra na potencialidade da criação do escritor restam intocadas durante a experiência atualizadora do ser no mundo em que se constitui a escrita literária, e a própria matéria textual de *Lavoura arcaica* também oferece um testemunho eloquente disso.

O romance é dividido em duas partes bastante desiguais em extensão e foco narrativo, mas que, ao final, contribuem para uma história coerente. A primeira parte, consideravelmente mais longa do que a segunda, é inteiramente concentrada nas memórias que o narrador divide, por meio de um discurso exaltado, com um interlocutor que o escuta muito mais do que fala. Durante essa conversa com Pedro, o protagonista nassariano se enuncia no limiar do desespero por comunicação e por afeto físico, investindo todos os fatos que narra de uma corporalidade atrelada exclusivamente à sua experiência entre as coisas do mundo. As demais vozes que aparecem nesse momento, incluindo a fala direta do irmão com quem dialoga dentro do quarto

de pensão, não são ouvidas senão através da tradução lírica em que consiste a narração de André. O texto de *Lavoura arcaica* é denso não apenas em conteúdo, mas também na estrutura que sustenta a história. Os capítulos, embora curtos, são compostos por blocos textuais nos quais o jorro da fala do narrador não é represado senão pela barragem precária de uma pontuação vacilante, que menos separa do que une as frases, do que as encadeia num ritmo e numa intensidade não muito diferente do que pode ser encontrado na poesia, na música ou na oração. E as primeiras palavras da obra já sinalizam para o tom lírico e sacro de sua composição textual:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para 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 (2018, p. 7-8)

A família de *Lavoura arcaica*, ao que tudo indica, vive sob uma pesada mistura de preceitos religiosos advindos da tradição oriental libanesa e da fé católica romana, e o romance é aberto com a liturgia pessoal de um narrador que, mais do que desejar, precisa tornar seu verbo tão orgânico quanto o “alimento denso do seu avesso”, quanto o sêmen que derrama entre as paredes de uma catedral consagrada ao martírio de sua carne. André sabe que não é com facilidade que poderá encontrar na língua uma expressão fiel de sua existência, porque a fala ameaça a todo instante atraí-lo de volta ao pai, e a confiná-lo ao campo de significação criado a partir da sintaxe “dura e enrijecida pelo sol e pela chuva” por meio do qual recebeu boa parte dos ensinamentos sobre a vida. É em meio a essa atmosfera carregada, adensada pela exigência constante de sacrifícios e submissões que o protagonista nassariano emerge, carregando o próprio corpo como um elemento desagregador da ordem justamente porque nasce imbuído do potencial de desafiar a maneira como uma coisa entra em contato com a outra no campo de significações dominado por seu pai.

Quando começa a narrar sua história, André acabara de se masturbar. O narrador faz aflorar com a ponta dos dedos a própria pele como se estivesse em meio ao transe de uma oração, e como se seu corpo fosse um rosário, um símbolo sagrado, a materialidade física a qual os cristãos se agarram para sentirem-se mais próximos de um deus que, de outra maneira, pareceria excessivamente abstrato. A personagem de André aparece, já nas primeiras páginas

do livro, como um corpo sexuado, incapaz de ignorar ou ocultar de si mesmo seus desejos. Tudo é sexo dentro do universo de significações do protagonista nassariano, mas, paradoxalmente, ele narra sua história em meio a uma exaltação profana na qual os anseios carnis aparecem para o leitor a partir de uma reconfiguração muito particular do verbo pesado da liturgia cristã. É a partir dessa constatação que começa a se tornar ainda mais clara a radicalidade dos valores engendrados nas relações entre os elementos que fazem da obra do autor paulista o que ela é, ou o que ela se torna a todo momento. A história mais conhecida da cultura ocidental gira em torno da figura central de um pai todo poderoso, de um filho enviado por ele ao centro das coisas para redimir, pelo martírio da carne, os vícios humanos, e de um símbolo feminino bipartido nas figuras arquetípicas da santa e da pecadora. Não é necessário, portanto, embrenhar-se muito na leitura de *Lavoura arcaica* para visualizar a primeira das muitas linhas paralelas traçadas por Raduan Nassar a partir da existência de seu protagonista. A analogia não é sutil; ela é, antes, a fonte ancestral da qual o autor retira seu objeto literário, a matéria modelável por meio da qual ele estrutura os ossos e a carne de André.

Quando Pedro vai em busca do irmão tresmalhado, é numa espécie de Getsêmani que ele o encontra. O quarto de pensão é o lugar escolhido pelo narrador para lamentar o próprio destino e angustiar-se pelo cálice envenenado que sente aproximar-se de seus lábios. O sofrimento do protagonista materializa-se nas coisas que o rodeiam, que surgem não à parte de sua agonia, mas em conjunto com ela. São seus olhos que passeiam do teto aos cantos do cômodo, assim como é sob o peso de sua carne estirada no chão que o assoalho adquire existência. André sente a si mesmo como sente todas as “coisas letárgicas” do quarto, e, quando Pedro bate à porta, todas essas coisas se agitam em conjunto com ele. É a percepção de André sobre as coisas físicas que compõem o universo de sua existência o que primeiro vemos ao abrir o romance, e esses elementos materiais ajudam a dimensionar o sofrimento que conduzirá todos os gestos e movimentos do narrador nassariano ao longo de sua conversa com o irmão. Tudo é desespero dentro desse quarto cujas paredes parecem, de fato, servir de moldura para uma cena sacra de expiação de pecados, e o autor não se demora em explicitar que é o corpo de seu protagonista que será colocado sobre a mesa de imolação. A iconografia cristã, nesse sentido, desempenha um papel que vai muito além da comparação pura e simples entre figuras bíblicas e as personagens centrais de *Lavoura arcaica*, e a cena de masturbação que abre o romance é o testemunho inaugural de um corpo que não deixará de ser corpo em momento algum da narrativa, e que inevitavelmente terá que pagar um preço por isso. Durante seu relato a Pedro, André identifica o momento exato em que passou a sentir que havia nele algo que

inevitavelmente entraria em conflito com os valores familiares que se desenharam diante de seus olhos durante os anos de sua infância. Trata-se de uma passagem reveladora dos dois principais símbolos aparentemente inconciliáveis que o narrador sente se unirem de maneira confusa e dolorosa dentro de si:

e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meu cabelo, e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito feito balão, era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigüeira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente (2018, p. 25-26)

É a partir do momento em que se depara com o seu próprio corpo sexuado que André começa a viver seu delírio de insurgência. O deus físico que o menino colocava sobre o peito passa a oprimir o adolescente porque aumenta sua confusão acerca dos direitos e deveres que lhe cabem dentro de uma estrutura que ele já reconhece como bipartida, e cujo acordo tácito que permite seu funcionamento ele não consegue apreender. O “jogo sutil” das mãos sob o lençol é um dos vários momentos de intimidade física que o protagonista compartilha com a mãe ao longo da história, e é a partir dessa intimidade que se difunde a claridade doméstica que ele começa a sentir menos como um conforto do que como a causa de uma enfermidade. A puberdade é o momento em que André desperta não apenas para a própria sexualidade, mas também para a fisicalidade que perpassa todos os aspectos de sua vida em família, inclusive o amor solene e austero projetado pelo pai sobre os filhos. Raduan Nassar lança seu protagonista no poço fundo da fé cristã da mesma maneira que o atira contra a carne obscena das coisas. Não há separação entre o que é sacro e o que é sacrílego em *Lavoura arcaica* justamente porque sua personagem principal une com o próprio corpo a passagem já bastante estreita entre o pecado e a santidade. André permite que os ensinamentos do pai caem dentro de si, que os sermões compõem sua substância corporal em conjunto com o alimento que a mãe, tal qual uma pomba, deposita diretamente em sua boca.

A figura materna de *Lavoura arcaica* oferece aos filhos o pão, a matéria física da manutenção da existência, e mistura em seu fermento uma ternura untuosa, rica, repleta da substância e do sabor do carinho sem freios, sem autoconsciência, sem censuras. Esse amor materno todo feito de carícias, de toques, beijos e abraços, que parece limpo e luminoso à

criança, entra em conflito, diante dos olhos bem abertos do adolescente, com a pesada atmosfera com a qual o sopro paterno carrega os ambientes da casa, e que encontra na mesa que reúne pais, filhos e irmãos nas horas das refeições uma alegoria potente, capaz de sustentar, sozinha, o conteúdo significativo da obra. Não é sem razão que a imagem do pão como principal elemento de união familiar aparece de forma recorrente ao longo da narrativa, porque, se é através dele que a família recebe sua parcela de amor, é em torno dele que ela aprende a dura lição da renúncia às coisas do corpo:

([...] e também uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão de casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais do que em qualquer outro lugar, onde fazíamos, de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça.) (2018, p. 76)

A cena romanesca montada pelo autor é sustentada pelos dois pilares principais da família. A mãe mantém limpos e alimentados os corpos de André e de seus irmãos, e o pai, como contraparte, procura fazer o mesmo com suas almas. O livro dos sermões contém as parábolas com as quais o patriarca mantém seus filhos amarrados às engrenagens familiares, e por meio das quais ele procura, mais do que qualquer outra coisa, torná-los presas do sistema mais arcaico de todos. O que o pai de André faz é sustentar sobre seus ombros o peso quase sempre inegociável da cultura e da racionalidade, e é dessa maneira que ele se senta à mesa, incontestável em sua sabedoria, insuperável em sua força, como um arremedo do deus grave do Primeiro Testamento, que impõe sua vontade de cima para baixo, sem possibilidade de contestação, e que, ao demandar sacrifícios que parecem injustos e exorbitantes, espalha a confusão e o sofrimento entre seu rebanho.

É de maneira oblíqua que Raduan Nassar se apropria da paisagem e das personagens apresentados na passagem bíblica que narra a história mais arquetípica da literatura mundial, cuja dramaticidade não encontra paralelo em nenhuma outra. O patriarca de *Lavoura arcaica* não cria nada dentro da dinâmica corrente de sua família; ele apenas reproduz aquilo que lhe foi transmitido e que está registrado no livro dos sermões. André percebe isso, tanto que reconhece na figura do avô paterno o verdadeiro nascedouro das ideias que conduzem a família: “era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca de seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia” (2018, p. 44). Os valores austeros e áridos que o pai de

André projeta sobre os filhos visam à reprodução de um sistema que nada tem de inédito, que retira sua força da capacidade de se manter sempre o mesmo, de não se alterar nem mesmo em face do sangue derramado pelos que se desviam dele. Trata-se da cultura tal como o marxismo (2017, p. 54) a compreendia, como uma espécie de adestramento capaz de transformar os homens em autômatos. Assim, o pai sustenta, em conjunto com o sistema sincrônico da família que criou, a extensão diacrônica da estrutura milenar da qual faz parte, e que resulta numa construção sólida, “num edifício de pedra cuja estrutura de ferro” não pode ser abalada, no universo narrativo de *Lavoura arcaica*, senão pela força irrefreável e avassaladora do sexo. Na passagem de abertura do romance, torna-se evidente que é com seu corpo, e com sua fome desesperada pela cópula, que André vai preparar sua revolução pessoal.

O sistema autocrático da casa da família engendra, portanto, em seu próprio centro, o elemento de contestação a ele, e André enverga todas as qualidades necessárias para contestar as regras de austeridade e pudor que perpassam seus primeiros anos de vida. Uma passagem em especial, um dos vários interlúdios líricos nos quais Raduan Nassar deixa entrever as relações travadas por André com a natureza da fazenda, marca o prenúncio de uma subversão que se verá intensificada ao longo da narrativa:

nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: sai da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pelo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentos como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (2018, p. 19).

Durante essa breve passagem, o protagonista relata, numa linguagem tão poética quanto solene, a sua relação de afeto com uma das cabras da fazenda que, deixando temporariamente de lado a recusa em participar ativamente dos afazeres da casa, conduziu “com cuidados de amante extremoso” e a quem transformou no primeiro objeto vivo da fome de seu corpo. Essa passagem é reveladora em muitos sentidos, o primeiro deles, obviamente, diz respeito ao fato de que a puberdade faz aflorar em André uma sexualidade quase irreprimível, ou que pelo menos ele não procura reprimir com a mesma determinação de alguns de seus irmãos. Chama atenção nessa passagem, também, o modo como a linguagem do narrador aparece despida de qualquer julgamento que o leve a depreciar, de alguma maneira, a natureza do animal ou a validade de seus próprios sentimentos em relação a ele. Schuda é descrita como um corpo magnífico, cujo trato diário mais produzia prazer do que demandava esforço, e o intercurso sexual com o qual André finaliza seu breve relato, reprovável sob qualquer perspectiva religiosa

ou moral, é provavelmente o único momento da obra em que seus anseios carnisais não são revelados em conjunto com a mais excruciante das culpas.

No entanto, o que mais interessa, aqui, na passagem sobre a cabra Schuda, é o testemunho que oferece, já nas primeiras páginas do livro, da distorção que Raduan Nassar promove sobre o cenário bíblico dentro do qual insere sua narrativa. André busca o tempo todo profanar os espaços de significação sacralizados pelo pai: o trabalho, a austeridade, o recato, a união, todos os valores estruturantes da família são desafiados pela natureza desviante do protagonista, mas é com o sexo, com o instrumento sacrílego que carrega em seu corpo, que ele desafia a própria analogia dentro da qual emerge. O narrador nassariano leva a termo sua lavoura particular pervertendo os elementos que reafirmam, a partir da simples existência, a perenidade do sistema de trabalho da fazenda e do estilo de vida ancestral que sua família representa. O animal pertencente ao rebanho com o qual a família sustenta seu sistema de vida é conspurcado em sua sacralidade da mesma maneira como a casa velha, dentro da qual o avô reinou como a figura masculina principal, testemunha o intercuro sexual entre dois irmãos. André é, de fato, um Cristo acossado pela necessidade de alterar o rumo das coisas do mundo, e que sente a obrigação tácita de começar a partir de si essa mudança, porém o autor o empurra tanto em direção à sexualidade que o transforma num ídolo eviscerado, todo feito de carne, de nervos e de ossos, e que nos conduz pela mão às entranhas da casa de sua família.

Raduan Nassar não ignora a carnalidade exuberante de que é feita a fé que domina a família colocada no centro de sua obra, e André, nesse sentido, cumpre menos o papel de inserir o sexo na catedral sagrada de sua casa, do que de descobri-lo em meio aos seus corredores, e revelá-lo a Pedro com a intensidade messiânica de seu discurso. Camille Paglia (1992, p. 42) lembra que o cristianismo italiano, antes de combater, acabou por exaltar a carnalidade da fé por meio de uma iconografia repleta de sangue e de sexo:

Círios cadáveres de santos envidraçados. Pedacos de ossos de braços em relicários dourados. São Sebastião meio nu trespassado por flechas. Santa Luzia segurando os próprios olhos num prato. Sangue, tortura, êxtase e lágrimas. Esse sinistro sensacionalismo torna o catolicismo italiano a cosmologia emocionalmente mais complexa da história religiosa.

Essa complexidade emocional que a ensaísta estadunidense percebe no catolicismo é a mesma complexidade com a qual Raduan Nassar reveste as paisagens e as personagens de *Lavoura arcaica*. Não apenas a casa, a construção material que abriga André e seus familiares, mas toda a extensão espacial da obra, os espaços físicos e psicológicos a partir dos quais o narrador se enuncia, ou que ele alcança com sua memória exaltada das coisas e dos fatos de sua

vida pregressa, anterior ao quarto de pensão, tudo é carregado de um simbolismo erótico exuberante que, antes de entrar em conflito, parece mais potencializar o caráter religioso da narrativa. Isso se deve ao fato de que os dois elementos formadores das estruturas socializadas nas quais os seres humanos viveram desde sempre, a religião e o sexo, encontram na violência um denominador comum, um ponto de convergência que torna possível a coexistência de seus elementos num mesmo lugar, num mesmo momento ou numa mesma obra.

A iconografia dolorosa e sangrenta mencionada por Paglia (1992, p. 39), reforçada por pintores e escultores desde os princípios da era cristã, ou mesmo o interminável desfile de corpos violentados e submetidos que um passeio pela bíblia nos proporciona são a comprovação de que a violência concilia, nas páginas do livro ou na imaginação dos seres, o antagonismo de origem entre o sexo e a religião, e, mais do que isso, de que essa união promovida sobre a materialidade da obra de arte, é capaz de despertar, entre muitas e diferentes emoções, um tipo específico de prazer:

Os intermináveis assassinatos e tragédias da literatura estão lá para o prazer da contemplação, não como lição moral. Seu status de ficção, transferido para um recinto sagrado, intensifica nosso prazer, garantindo que a contemplação não pode transformar-se em ação. Nenhuma investida de um espectador compadecido pode evitar a fria inevitabilidade daquela cerimônia hierática, reprisada ritualmente pelo tempo afora. O sangue que se derrama será sempre derramado. O ritual na igreja ou no teatro é fixação amorosa, afastando a ansiedade pela formalização e paralisação da emoção. O ritual da arte é a lei cruel da dor transformada em prazer.

A pesquisadora ressalta a capacidade que o ritual religioso tem de paralisar a violência, de contê-la num espaço de significação que, ao representá-la com tamanha intensidade, oferece a seus espectadores uma forma de rejeitá-la em suas próprias vidas. As narrativas sacras encerram os elementos que podem vir a comprometer a ideia central em meio a qual são criadas, ao mesmo tempo em que fazem desses mesmos elementos o centro que atrai a audiência e a mantém presa num torvelinho de prazer e culpa que são vividos, ambos, no espaço da espiritualidade que se deseja alcançar. *Lavoura arcaica*, como obra de arte, assume o papel de concentrar em suas páginas a violência moral extrema em que se configuram atos como a masturbação, o incesto, a bestialidade e o filicídio, que, não obstante, contribuem para o tom religioso do livro.

Entretanto, a violência presente no romance nassariano vai muito além das cenas de violação e agressividade física que, em verdade, ocupam uma parte muito pequena da narrativa de André. Essa violência específica, capaz de juntar, de reunir numa mesma paisagem o sexo e a religião, é onipresente no discurso de seu narrador, e por isso é disseminada, como o sangue

de um corpo, por toda a superfície de *Lavoura arcaica*. Desde o princípio, André se exprime por meio de um discurso agressivo, feito de “visgos e preceitos”, que evidencia a condição na qual o protagonista sente-se irremediavelmente preso. É por meio da linguagem feroz e indomável de seu narrador que Raduan Nassar aprisiona, ou como quer Paglia, fixa sua história de transgressão sexual sobre o verbo sacro da história de Cristo. É isso o que André é dentro do romance, um Cristo que busca redimir com cada uma de suas atitudes o pecado imperdoável no qual vê seus pais e irmãos enredados de maneira incontornável: o pecado da negação da verdade de seus próprios corpos.

Diferentemente do protagonista de *Lavoura arcaica*, o potencial revolucionário do Cristo bíblico reside na sua capacidade de, mesmo tornado carne, permanecer em contato com a espiritualidade de que também é feito, e que guia inteiramente seus passos até o momento em que a tortura e a morte físicas fazem-no confrontar-se com seu destino inegável de ser humano. André não descreve a mesma trajetória também em razão de que é corpo desde o princípio de sua narrativa, e a espiritualidade que o assistiu durante seus primeiros tempos de vida lúcida é alijada de seu ser no processo de puberdade. A partir desse momento, despojado de qualquer tipo de roupagem ou de ferramenta metafísica, ele passa a procurar nos corpos e nas coisas do seu mundo físico o êxtase que o deus que lhe ia no pescoço não mais pode proporcionar a ele. É esse o abismo que acaba por separar irremediavelmente o narrador nassariano dos demais membros da família, o abismo que se torna ainda mais profundo quando ele, à noite, escondido de todos, levanta, entre as quatro paredes do banheiro da casa, a tampa do cesto de roupas sujas:

ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvas pra resguardar a pureza dos lençóis, bastava afundar as mãos para colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas (2018, p. 42-43)

O cesto de roupas sujas é a comprovação, para André, de que outros membros da família gemem, como ele, de anseios e prazeres secretos, de que seus irmãos são corpos muito mais do que espíritos iluminados pela palavra do pai e pela ternura sem mácula da mãe, disseminando eternamente pela casa e pela fazenda a claridade sombria que emana do livro dos sermões. Entretanto, essa comprovação não conforta o protagonista; antes o angustia mais, porque deixa claro para ele a dimensão de sua inconformidade. As demais peças do jogo dramático que toma

lugar nas páginas de *Lavoura arcaica* negam por meio do discurso enfático do trabalho e do dever a verdade dos próprios corpos, e é essa percepção, em última instância, que incita o narrador a transtornar, por meio de uma linguagem que reelabora a partir dos ensinamentos e dos sermões do pai, a paz precária da família. O Cristo bíblico é um transtornador, um revirador de mesas e um agente de destruição daquilo que se encontra estabelecido e que é movido pela força das engrenagens que seu próprio pai controla. Ao André de *Lavoura arcaica* cabe ser aquele que revira a intimidade dos irmãos, que levanta a tampa da caixa de pandora do cesto de roupas sujas e deixa sair de dentro todos os demônios que visitam a casa nas horas mais escuras da noite, ou que vive no santuário inviolável de um quarto trancado.

A analogia entre André e Cristo é a mola mestra do romance, o farol que ilumina e guia a leitura da obra nassariana. A voz e a presença do narrador sustentam o peso da alegoria, e transformam as demais vozes da obra em expressões secundárias de uma história que já se encontra marcada no corpo de seu protagonista. Em 2001, Luiz Fernando Carvalho transformou essa possibilidade de analogia em realidade imagética na adaptação que realizou da obra para a linguagem cinematográfica. No filme (CARVALHO, 2003), o cineasta cria, em conjunto com o fotógrafo Walter Carvalho a imagem de um André magro, com pés e mãos ossudos e brancos, ainda preso a uma adolescência mal disfarçada por uma barba curta e irregular que, em comparação com a do irmão mais velho, apenas acentua sua jovialidade. Entre as cenas presentes na adaptação, a que se passa na capela dentro da qual André e Ana se reencontram depois de consumarem o incesto, a passagem a um só tempo mais sexual e violenta da obra, o protagonista do filme de Carvalho chega a ostentar uma marca semelhante à chaga produzida pela lança do soldado romano no peito do Cristo já crucificado. Cineasta e fotógrafo parecem captar muito bem, nessa cena, tanto o sentido da passagem literária, quanto a representação que ela parece alcançar. Camille Paglia (1992, p. 60) descreve da seguinte maneira uma obra de arte que acabou por se tornar sinônimo, no pensamento ocidental, de algo que, em verdade, ela apenas representa:

A Pietà de Michelangelo é uma das obras mais populares do mundo em parte por sua evocação da arquetípica relação com a mãe. Maria, com seu rosto de virgem imaculada, é a deusa mãe sempre jovem e sempre virgem. Jesus é admiravelmente epiceno, com mãos aristocráticas e pés de mórbida delicadeza. O agonizante deus andrógino de Michelangelo funde sexo e religião à maneira pagã. Chorando em seus mantos opressivos, Maria admira a beleza sensual do filho que ela fez.

Maria chora o destino de um filho que se estica languidamente em seu colo, numa imagem que concentra o sexo, a violência e a espiritualidade, os três pilares civilizatórios que

sustentaram, pelo menos até a ascensão do capitalismo industrial, a estrutura da era cristã. Embora a imagem de André que aparece na obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho não seja tão “admiravelmente epicena” quanto a do Cristo que Paglia enxerga na escultura de Michelangelo, o diretor captura com maestria a maneira como Raduan Nassar utiliza as palavras para iluminar seu romance, e o modo como essa luz acaba por ressaltar, por meio do contraste, a escuridão angustiante em meio a qual seu protagonista experimenta as coisas do mundo durante a maior parte da história, mimetizando-a pelo avesso. Jacques Aumont (2004, p. 193-194) reconhece na relação entre o olho e a luz que incide sobre um determinado corpo, ou que se dissemina num espaço, um excesso de representação que serviu desde sempre à linguagem da arte pictórica e que tem servido, até certo ponto, ao cinema que ele chama de “plástico”, definição dentro da qual a obra de Carvalho cabe sob muitas perspectivas:

Não se escapa disso: o olho, o olhar mobilizado, entregue ao tempo, explora o espaço, o investe, o enquadra, instala nele uma profundidade ficcional, faz dele uma cena, e a deposita sobre uma tela, a do cinema ou do quadro. Vestígios e meios desse depósito, os valores, as cores, tudo o que habita a superfície da tela; e a arte de olhar o real tornou-se a de fabricar uma imagem: a mesma. A luz define um espaço para o olho, mas fixada, ela se torna a fonte daquilo que excede a cena, daquilo que excede toda *representação*.

Aumont descreve como o olho do pintor ou do criador cinematográfico enquadra uma cena e, a partir desse enquadramento, exprime muito mais do que representa a realidade. No romance, é o olho de André, transtornado e obcecado por sua própria carnalidade, que ilumina todas as coisas que descreve. É dessa maneira que emerge das páginas do livro uma profusão de brancura, que aparece nos panos, nos grãos, nos pássaros, nos pés e nos rostos descritos pelo narrador. O aprendizado básico das cores nos ensina que o branco é a cor da luz; ao contrário da cor preta, que retém a luminosidade em si mesma, o branco reflete a luz pura. A obsessão do narrador nassariano pela cor branca é de muitas maneiras uma extensão de sua busca pelo centro de irradiação da luz que reverbera pela casa, e que torna confusos os seus corredores. Camille Paglia (1992, p. 26) afirma que o olho é “peremptório em seus julgamentos”, que ele decide o que ver, e que essa decisão está presa a atrelada a ele da mesma maneira como ele está atrelado ao corpo do ser que enxerga. André, embora pareça não ter controle sobre a roda do seu próprio destino, é o senhor absoluto da história que narra, e é ao seu olho que cabe a decisão sobre o que entra ou sai de cena em *Lavoura arcaica*.

O olho de André cria valores dentro do livro porque estabelece relações entre coisas que somente ele enxerga, porque somente ele se coloca como ponto de partida da perspectiva

narrativa. É nesse sentido que, malgrado a belíssima adaptação que levou Luiz Fernando Carvalho (2002) a buscar em suas mais importantes referências cinematográficas e na arte pictórica que lhe é mais cara, a fina luz que ilumina seu filme, a exigência incontornável do movimento trai, a cada *frame*, a verdade que apenas o olho de André pode revelar. A pintura teria meios talvez mais rigorosos de re-expressar as cenas enquadradas pelos olhos do narrador de *Lavoura arcaica*, não exatamente por ser uma arte estática, mas por ter, segundo Aumont (2004, p. 193), reconhecido e cultivado por muito mais tempo do que o cinema o excesso que vai além da representação. Segundo o pesquisador, ao reencontrar “o bruto, o selvagem, o *fauve*”, a pintura “tinha o sentimento duplamente jubilatório de abandonar uma arte morta, resfriada, e de reencontrar origens, a magia de um jogo indeciso e inesgotável entre o pigmento e o ícone, o maravilhamento diante da força pura das formas e dos valores”. Boa parte da força criativa presente no romance de Raduan Nassar reside no olho de André, na maneira como ele invade não apenas espaços com seu olhar interrogativo, mas também os corpos de seus familiares, que são abertos e revirados como se estivessem numa mesa cirúrgica: “por isso molhe os lábios, molhe a boca, molhe os teus dentes cariados, e a sonda que desce para o estômago, encha essa bolsa de couro apertada pelo teu cinto, deixe que o vinho vaze pelos teus poros, só assim é que se cultua o obscuro” (2018, p. 67-68). Diante da intensidade de um olhar desses, a narração literária não pode ser mais do que um corolário.

É com essa mesma intensidade que o olho do narrador descortina a passagem da capela, a cena para o centro da qual a maioria dos elementos narrativos da obra vão convergir, explodindo em gestos e palavras que acabam, pela primeira vez, revelando André por inteiro. O capítulo inicia com o protagonista despertando sozinho depois de finalmente consumir sua paixão desesperada pela irmã na casa velha. É na pequena capela em ruínas, perdida em meio ao terreno da fazenda, que ele reencontra uma Ana já prostrada e arrependida do pecado que cometera. Nesse momento tem início um dos mais intensos monólogos do livro, no qual o narrador nassariano visita, com sua fala, o céu e o inferno, sem encontrar, no entanto, conforto em nenhum deles. Ele entra na capela, coloca-se atrás da figura ajoelhada em frente ao oratório e inicia a oração profana com a qual vai tentar desesperadamente alcançar a imagem impassível que tem diante de si:

“te amo, Ana” “te amo, Ana” 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, onde corria, na altura dos ombros, um pouco abaixo, a renda grossa que guarnecia a toalha feito mantilha (2018, p. 117)

André já inicia sua súplica deliciando-se com os efeitos físicos que sua fala pode vir a despertar nele e em sua interlocutora. E no decorrer do monólogo, ele sente seu discurso e seu corpo se modificarem não apenas pela ausência de resposta da figura cujo “corpo de madeira” parecia a ele sequer respirar, mas também pela elevação de seus próprios sentimentos. A recusa de Ana em oferecer qualquer resposta às súplicas de seu irmão traz à tona, com toda violência, o sentimento de inadequação que sempre fez parte da vida de André, e do qual ele esperava se libertar por meio do amor da irmã:

Ana, me escute, já disse uma vez, mas torno a repetir, estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente; saiba, querida irmã, que não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz meus traços ásperos (2018, p. 124)

Raduan Nassar mobiliza, aqui, alguns elementos bastante familiares às relações e aos valores produzidos no contato social e sexual entre os homens e mulheres. André, de certa maneira, projeta em Ana uma responsabilidade que ele mesmo não consegue assumir sozinho, que é o de tornar-se de fato um membro ativo de uma determinada comunidade. Ele reafirma essa dependência ao longo de todo o monólogo, como numa espécie de transe, de auto-hipnose por meio da qual tenta se convencer de que o amor sexual entre dois irmãos teria verdadeiramente lugar no núcleo familiar do qual sente-se excluído. Mais do que pedir a colaboração de sua parceira de crime, o narrador acaba por jogar sobre ela todo o peso de seu futuro: “mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo” (2018, p. 128). Essa é a razão pela qual Raduan Nassar concentra nesse momento da trama tantos e diferentes elementos que aparecem de maneira pulverizada ao longo do romance, porque é aqui, na cena que Luiz Fernando Carvalho traduz fielmente, valendo-se de toda a exuberância que a linguagem cinematográfica lhe permite, que a *via crucis* do narrador de *Lavoura arcaica* chega ao seu termo. De pé, atrás da irmã que chora o arrependimento de seus pecados, André confronta-se com a impossibilidade de tocar com seu discurso o elemento feminino que primeiro despertou seu desejo de mudança, e no qual ele vê sua única possibilidade de redenção.

Um dos elementos pelos quais a figura paterna se distancia da mãe no universo narrativo do romance nassariano é o fato de que, enquanto o primeiro aparece como um agente conservador, e por isso ancorado no passado, a segunda vive no momento, na existência atual de seu próprio corpo e dos corpos dos filhos, e estabelece, a partir das relações do afeto físico

que troca com eles, um novo valor, que permitirá, ao fim e ao cabo, que a transgressão de André modifique a vida de todos. Quando deixa a casa, o protagonista pensa em revelar à mãe a razão de sua partida, em largar nas “mãos cobertas de farinha” da mulher o “cravo exasperado” (2018, p. 65) de seus sentimentos em relação a ela. Nesse momento André se cala, mas no monólogo na capela, quando Ana ouve em silêncio e sem reações as súplicas de seu irmão, ele coloca mais um peso sobre a balança de sua reivindicação:

entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecido pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? (2018, p. 128-129)

Quando confronta a irmã na capela, o protagonista confronta também o seu próprio sentimento em relação a ela. Ele identifica as raízes de sua inadequação e o furor com o qual sempre investiu contra a simbologia familiar, toda feita de renúncia e trabalho. A matriarca de *Lavoura arcaica* representa, para André, mais do que qualquer outra coisa, uma promessa rompida, uma expectativa jamais alcançada e o abismo entre seu corpo e sua alma. A presença física da mãe começa a se tornar menos reconfortante e até perturbadora para o narrador pubescente não apenas porque os afagos físicos passam a assombrar sua recém afluída sexualidade, mas também porque ele sabe que esses mesmos afagos o fazem experimentar, na atualidade de sua condição de adulto, uma situação de felicidade e satisfação infantis que ele não tem mais o direito de vivenciar. Essa figura materna, então, começa lentamente a se tornar, para André, mais uma ideia, uma representação, do que um corpo. Durante a infância de André, a mãe é corpo, inegavelmente, e é como corpo que ela interage com ele, mas por desempenhar um papel, em conjunto com o pai, de provedora e de mantenedora da ordem, ela permanece atrelada a uma esfera de significação que mais tarde o protagonista vai identificar como uma das razões de seu sofrimento.

Ana surge dentro desse contexto como a extensão da mãe, ou mais ainda, como a fisicalidade que a mãe não pode mais ter para o adolescente André, sob pena de fazer, em conjunto com ele, desabar a estrutura que, em última instância, sustenta a existência física e simbólica de ambos. A irmã que o narrador nassariano deseja com toda a intensidade de sua luxúria afluída, vem ocupar o lugar que essa mãe espiritualizada – que já se aloja no pensamento e na memória dos filhos –, não pode mais reclamar como seu. André sente essa mudança, tanto que sua narração estabelece, em alguns momentos importantes da trama, uma

relação íntima entre as duas mulheres, que se tornam, enquanto personagens, quase indistinguíveis. Na passagem da primeira festa em família, cuja narração se repete ao final do livro com a diferença de ter seus verbos conjugados num contundente pretérito perfeito, o narrador embaralha as duas mulheres de tal forma que se torna um desafio identificar qual delas é por ele observada e por qual delas ele é tocado. Sentado sobre um tronco da árvore, uma vez mais afastado do centro da atividade familiar, André observa Ana tomar de assalto a roda de dança, atraindo o olhar e a atenção de todos. E é também apenas com o olhar que, nesse momento, o protagonista alcança a irmã, da qual ele pode apenas imaginar de longe “a pele fresca” do rosto que cheira a alfazema, e cuja imagem do “doce gomo” da boca o incita a amainar na terra nua a febre do próprio corpo:

e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, 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 da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos (2018, p. 28-29)

Porém, no prolongamento dessa mesma passagem, é o toque e a voz da mãe que vêm lembrá-lo de sua condição de ser tocante e tocado:

não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, e seus passos, que se aproximavam, se confundiam de início com o ruído tímido e súbito dos pequenos bichos que se mexiam num aceno afetuosos ao meu redor, e eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa, vazada por vitrais, “vem, coração, vem brincar com teus irmãos” (2018, p. 30-31)

É Ana que André observa, mas é a mãe que ele sente aproximar-se de si em meio a uma confusa mistura de sentimentos que mais tarde ele vai deixar jorrar em fúria sobre o chão da capela, e não há qualquer corte, qualquer soluço no plano sequência composto pela perspectiva do narrador; pelo contrário, nesse momento do livro o narrador faz seu relato deslizar suavemente da imagem de uma para os sinais e o toque da outra. Essa passagem deixa entrever, também, que mesmo o André adulto conta, ainda, com os afagos maternos, que o cordão que mantém o protagonista preso ao corpo de sua genitora não foi cortado, e não o será até o

desfecho da narrativa, mas agora, mais do que nunca, “o toque doce” das mãos e dos lábios da mãe o fazem sentir-se indigno do amor da família.

Durante a passagem na capela, no entanto, a fusão entre as duas principais figuras femininas da trama é bem mais sutil. A mulher que o protagonista tem à sua frente não é, não pode mais ser a mesma irmã da sua infância, da mesma maneira que não pode mais ser a Ana que ele admirava e desejava de longe, desde os recantos mais escondidos da casa e da fazenda. A mulher que emerge no pequeno oratório é real, verdadeira, tem mais do que nunca um corpo, uma presença material. Ana não é mais a criatura diáfana, que dançava nas festas, encantando a todos e “tumultuando” as dores do protagonista, ela agora é composta de uma carne com a qual André conjugou a sua nos momentos febris passados na casa velha. E é com essa mesma carne que ela o rejeita. André desespera-se dentro da capela não apenas porque a irmã não parece interessada em abraçar com ele a transgressão do incesto e nem a oferecer-lhe sua cumplicidade na construção de um novo destino para os dois dentro da família; ele se desespera porque vê a irmã transformar-se, também ela, num espírito intocável, que o afasta e o esmaga da mesma maneira que Maria e o Cristo menino esmagam a cabeça da serpente no quadro de Caravaggio. Quando percebe que a irmã está fora do alcance de suas súplicas, a revolta toma de assalto o corpo e a língua do narrador, e ele passa a massagear o próprio sexo enquanto atira sobre a irmã, em fúria, a verdade de sua submissão aos anseios do corpo:

“tenho sede, Ana, quero beber” eu disse já coberto de queimaduras, eu era inteiro um lastro em carne viva: “não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio (2018, p. 135)

André reafirma não ter culpa do desejo que vaza por seus poros não porque ele não se sinta de fato culpado pelo ato que acaba de consumir com a irmã, ou, antes, por todos os sentimentos que o conduziram à transgressão do incesto, mas porque seu sexo, o osso túrgido com o qual ele busca desesperadamente se conectar com o mundo à sua volta, é o prego que o prende à cruz, e o obriga a sentir-se, pela primeira vez, mais corpo do que espírito. O narrador se posiciona diante de Ana na capela não como o irmão luxurioso, ou como o amante recém descoberto; ele a confronta, em verdade, como a criança que não quer mais do que “brincar com os irmãos”, como o menino que descobre, subitamente, em meio às mil promessas de aventuras e diversões que o universo infantil oferece, uma parceira leal para as traquinagens cotidianas. É o milagre do pertencimento o que André, ao fim e ao cabo, encontra entre os

braços de Ana: “somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história” (2018, p. 118). Nessa parte do monólogo da capela, André admite sua vontade de permanecer na fazenda, de permanecer em meio aos pais e irmãos, e reconhece que é apenas o corpo da irmã que, religando-o às brincadeiras, ao afeto e à figura materna de sua infância, pode religá-lo também à família.

Nesse momento, a passividade completa de Ana acentua o abismo que existe entre os dois corpos. André se debate, se masturba, é atravessado por espasmos que o fazem dobrar-se sobre si mesmo, grita, geme e ri, enquanto sua interlocutora permanece ajoelhada como uma imagem de madeira. E é de certa forma natural que assim seja, pois o protagonista nassariano busca apegar-se, por intermédio da irmã, à imagem que assombrou seus dias de menino, uma imagem cuja existência acabou por produzir um valor tão ambíguo quanto o que ele enxerga no amor que foi ensinado pelo pai. Com os cabelos cobertos pela toalha do altar, Ana é para seu irmão tanto a expressão da mãe terna e piedosa, que segura nos braços o filho moribundo, quanto a de uma santa que apenas o é por ter se arrependido do pecado circunstancial da luxúria. Mas a irmã do protagonista não é um ídolo descarnado; ela tem olhos que choram em silêncio, e mãos que se agarram, firmes, à tábuca que pode salvar-lhe a alma. E é contra essa tábuca que André investe sem piedade, fazendo uso da língua afiada por meio da qual se exprime em muitos momentos da trama, abrindo e eviscerando o santuário dos corpos, para profanar os últimos recantos de pureza que ainda o separam de seu contento: “não basta o jato da minha cusparada, 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!” (p. 138-140). Essas são as palavras que finalmente despertam o ídolo impávido, e Ana se vira e olha para o irmão com olhos doces, repletos de medo, amor e sofrimento. É a vez, então, de André prostrar-se diante dela, e de suplicar, uma vez mais, por socorro: “estou morrendo, Ana”. A essa altura, a irmã já não se encontra mais na capela, e André agoniza sozinho, como um Cristo definitivamente separado de sua Madona piedosa, ou um cordeiro que passa diretamente dos cuidados doces da ovelha à frieza afiada da faca que o degola.

2.2 O PROFETA

O capítulo que mostra o confronto entre os dois irmãos-amantes atrai para dentro de si, também, a simbologia do pão, presente em vários momentos da obra, e presente também naquela que talvez seja a passagem mais conhecida do romance nassariano: a parábola do faminto. Nessa pequena história (2018, p. 77-85) retirada pelo pai do livro dos sermões e repetida exaustivamente em torno da mesa da família, um ancião, governante de grandes terras, recebe em sua casa um mendigo, cuja fome ele julga ter o direito de desafiar em busca da “maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência”. O rico ancião promove seu experimento ao compartilhar com o faminto um banquete imaginário, durante o qual ambos mimetizam os gestos e as expressões de pessoas que se deleitam com as mais deliciosas iguarias. Ao final do banquete de fantasia, o governante recompensa a paciência do mendigo saciando sua fome com um “pão robusto e verdadeiro”. André encena longamente uma pantomima semelhante a essa ao longo das páginas do livro, fingindo satisfazer-se com a ilusão de carnalidade que os afagos maternos e a silhueta longínqua da irmã lhe proporcionam. Quando chega finalmente o momento em que ele pode de fato provar da substância material do pão consistente e real da vida, este lhe é subtraído muito antes de saciar sua fome.

Toda a trama de *Lavoura arcaica* pode ser descrita como a história de um faminto, de um andarilho que cambaleia pelas estradas em busca de aplacar sua fome. André, antes ainda de enxergar em Ana uma possibilidade real de amainar a febre do seu corpo, visita um bordel localizado nas proximidades da fazenda, onde encontra no corpo das prostitutas, que paga “com moedas roubadas ao pai”, uma “paz precária”, que faz com que ele se sinta mais sujo do que jamais se sentiu, num contato mais íntimo do que jamais travou com a natureza que devora tudo, inclusive, e principalmente, os corpos dos homens. Não é no bordel, entretanto, que André encontra seu contento, porque ele talvez intua que, alimentado dessa maneira, seu apetite pode apenas aumentar, e mais do que isso, pode apenas afastá-lo ainda mais da família a qual, enfim, ele deseja de fato pertencer. Porém, a fome que devora o protagonista do romance é um poço fundo do qual emergem todas as demais características que o singularizam aos olhos de seus próprios familiares. A fala convulsa de André durante a passagem da capela deixa entrever rapidamente o funcionamento cotidiano do trabalho na fazenda, os pequenos consertos, o trato aos animais, o plantio e a colheita, assim como as relações humanas que no final de tudo permitem o escoamento dessa produção e o sustento da família. É interessante perceber como o autor expõe, num monólogo que parece a princípio visar apenas e tão somente a confirmação

dos desejos sexuais e românticos de André, os valores de produção que subjazem ao sistema cuja disposição opressora parecia, até então, estar inteiramente atrelada ao movimento sexual dos corpos:

as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões das nossas lavouras, vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, contemplar os cachos que amadurecem, estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa os frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil (2018, p. 119)

Na longa oração profana que André recita para a irmã na capela, aparece o sentido prático de sua recusa em participar do trabalho da fazenda, a maneira como seu temperamento sombrio e aparentemente pouco afável preocupa seus pais e assombra os vizinhos. André sabe que essa recusa é, em verdade, o sintoma circunstancial de uma recusa muito maior: a recusa à ação, que está na raiz de tudo o que torna os seres pertencentes a determinado sistema.

O capítulo que toma lugar na capela talvez seja a passagem mais importante da obra porque torna muito claro o alcance das objeções de André ao sistema de vida regido por seu pai. Se Raduan Nassar não pretende ser sutil na alegoria bíblica com que reveste sua trama, ele também não procura esconder a contraface revolucionária que faz parte da moeda com a qual aposta a sorte de seu protagonista. Um dos aspectos que tornam André um desviante dentro da família é a sua “inutilidade”, a aparente incapacidade para o trabalho que ele desmente criteriosamente para a irmã ao prometer que, a partir da efetivação de uma relação amorosa entre eles, tudo irá mudar em seu modo de agir. Os desvios de André começam a se evidenciar para todos justamente quando ele se desvia do trabalho da fazenda. Os demais irmãos, a despeito dos seus próprios anseios e angústias, dos sonhos e das ambições que sufocam com os panos que o narrador vai buscar no cesto de roupas sujas, ajudam a manter girando a roda do moinho que produz a subsistência da família. Mas a recusa do protagonista, embora seja um prolongamento de sua fome física, acaba por se tornar, no decorrer do livro, tão importante quanto ela. Na passagem de sua saída de casa, entre as palavras que André, diante da mãe, por piedade, medo ou cansaço, prefere manter trancadas dentro de si, aparece a sentença que sintetiza a revolução que, ao fim e ao cabo, ambos vão promover na família:

mesmo assim não era impossível eu dizer, 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, raspar a madeira, agitar os alicerces, pôr em vibração as paredes nervosas, fazendo tombar com nosso vento as telhas e as nossas penas em alvoroço como se caíssem folhas; não era impossível eu dizer pra ela vamos aparar, mãe, com

nossas mãos terníssimas, os laivos de sangue das nossas pedras, vamos pôr grito neste rito (2018, p. 66)

É a relação entre André e a mãe que promove o valor final de *Lavoura arcaica*. A demolição das estruturas que sustentam o modo de vida da família começa a se delinear nas cenas de carinho que o narrador parece descrever do fundo de um outro lugar, de um lugar idílico, onde não existe qualquer outra coisa que não os corpos dos dois, e onde a interação entre eles parece, de fato, o primeiro sopro de vida no mundo. Isso acontece porque é da relação entre o protagonista e a figura materna da obra que emana não apenas o prazer sem culpa que o André menino experimenta em contato com outro corpo humano, mas também o prazer do texto nassariano, que irradia com intensidade por toda a obra.

O amor da mãe vem antes do que qualquer outro elemento no universo de André, e ensina a ele o caminho de sua própria transgressão. Talvez a presença sufocante do pai, bem como as regras arcaicas que ele retira da ancestralidade comportada pelo livro dos sermões, e que transforma na lei de sua própria família, não provocassem nele mais do que uma contrariedade passageira, ou uma respeitosa inquietação, não fosse o aprendizado silencioso e compenetrado que ele faz, nas horas mais luminosas de sua vida, dos caminhos do prazer corporal. Para a mãe de André, a vida é contato. Jamais encontramos a matriarca de *Lavoura arcaica* fisicamente desligada dos elementos de seu pequeno reino, é quase como se ela existisse apenas no quiasma, e a superfície de seu corpo estivesse grudada na superfície do mundo. O protagonista aprende com a mãe que existir em contato com o mundo é uma maneira legítima de viver, que o toque pode ser tão puro quanto a prece, e prepara-se para crescer num mundo que vai recebê-lo e celebrá-lo por completo. Porém, o encontro com o pai, mais do que frustrar esse mundo em potencial desenhado em conjunto com a mãe, acaba por transformar a corporalidade de André não apenas na fonte de seus tormentos, mas também na raiz de sua ruidosa revolta.

É esse o trauma do qual André implora a Ana que o salve durante o monólogo na capela, é por isso que ele se debate como um pássaro engaiolado nos espaços que ocupa. Ele sabe que a cisão, que o impedimento, que o muro colocado pelo pai entre seu corpo adulto e os demais corpos da casa só poderá engendrar sofrimento e ruína, e ele agrega essa certeza ao caldo grosso que derrama na frente da irmã:

como último recurso, querida Ana, te chamo ainda à simplicidade, te incito a responder só por reflexo e não por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico dessa paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a

mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição (2018, p. 134)

André pede a Ana que procure compreender suas razões antes com o corpo do que com a mente, que tente admitir que também ela foi embebida no mel dos afetos maternos apenas para, logo depois, ser obrigada a saciar sua própria sede com o vinho amargo servido à mesa dos sermões. O protagonista sabe que a irmã, tanto quanto ele, pertence ao galho torto e enfermo de uma árvore forte e sadia. Isso fica bem claro na passagem em que o narrador descreve a mesa de refeições da família como se descrevesse a expressão bem acabada de um sistema altamente repressor, centrado numa figura masculina secular, que, sentada à cabeceira, tem, de um lado, a esposa e os filhos mais jovens, e de outro, o primogênito e as demais filhas:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia os dois lados da família (2018, p. 154-155).

O faminto André senta-se à mesa juntamente com a mãe, com a irmã incestuosa e com o irmão caçula, que mais tarde vai revelar a um narrador surpreso e comovido, o lirismo encantador de suas próprias revoltas e anseios adolescentes. É aqui que Raduan Nassar começa a inverter o jogo de valores e de significações no qual enreda o leitor de sua trama. André aparece à esquerda do pai, do governante poderoso e reto que mantém, com mão de ferro, os filhos atrelados à roda do trabalho, em busca uma lavoura perene e da reprodução ininterrupta das condições necessárias para a manutenção do mecanismo familiar. Não é como um Cristo, portanto, que o protagonista nassariano define a si mesmo na história que conta, mas como um Lúcifer, como um demônio satírico e insolente, que com suas pequenas artimanhas vai acabar por desestabilizar o juízo de todos. Inclusive o juízo de deus.

A passagem da capela, sob essa perspectiva, ganha uma nova luz. Ana é a santa que se ajoelha e ora para que o demônio que tem às costas, que lhe espicaça a nuca com a perversão de sua língua obscena, seja transformado novamente no irmão doce e casto, e para que sua própria perversão seja perdoada. Luiz Fernando Carvalho, uma vez mais, compõe a cena com a fidelidade de um bom leitor, e carrega o André de seu filme de uma ambiguidade imagética evidente. Durante a cena, o protagonista é banhado por uma luz amarelada que compõe, em

conjunto com as sombras, um jogo que faz se alternarem, no mesmo enquadramento, as imagens extremas de um Cristo seviciado e de um Pã lúgubre, ensandecido de luxúria, tocando o próprio sexo com as “patas sagitárias” de sua condição bestial. Essa oposição, embora apareça em toda sua exuberância na passagem da capela, está presente em diferentes momentos da obra, desde o instante em que André decide que a vida de renúncias e trabalho da fazenda guarda, quase em segredo, posturas e atitudes com as quais ele não pode concordar. A natureza demoníaca de André, nesse sentido, vem servir ao propósito revolucionário de sua insurgência, ao olho que percebe os lugares marcados na mesa de refeições e ao filho que encontra no discurso reto do pai a mais incontestável das contradições:

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões (2018, p. 84)

O final omitido pelo pai a que André se refere é narrado por ele em seguida: o faminto, humilhado em sua pobreza, desfecha sobre o rico ancião um murro violento, e completa seu ato com um escárnio indignado:

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

André percebe na linguagem paterna uma repetição de conceitos que escamoteia aos olhos de todos a real natureza e os reais propósitos de seus ensinamentos. O deboche do faminto, muito mais do que a violência do murro, é o emblema da contestação de um sistema dentro do qual o poder de submeter terras e corpos concede aos ricos a permissão de procurarem nos outros as qualidades que a própria riqueza já subtraiu de suas vidas. O protagonista não tem qualquer dúvida de que é “um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros” (2018, p. 109), e de que são os ricos, os conformes, aqueles que podem sentar-se no lado direito da mesa e impacientarem-se de fome, os que mantêm os homens agrilhoados, amarrados às próprias sortes, esteja essa sorte no labor na fazenda ou a mendicância nas estradas que os senhores chamam de suas. O pai é uma força conservadora, a ele cabe colocar trancas na roda da história, e o discurso que faz sobre o tempo, no qual é novamente evocada a virtude suprema da paciência, não faz mais do que reafirmar aos filhos a textura pegajosa da teia nas

quais eles se acham enredados. À paciência, o patriarca agrega a qualidade da mansidão quando recita: “ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos” (2018, p. 55), sem desconfiar que o que um de seus filhos mais deseja fazer é enfiar no rito cotidiano do pão, do trabalho e da palavra, o grito ensurdecido de sua revolta.

Muitos dos elementos que aparecem no sermão do tempo aparecerão novamente no capítulo do diálogo entre André e seu pai, depois que o primeiro retorna à casa acompanhado de Pedro. Esse é o único momento da trama em que a fala de uma outra personagem não aparece mediada pela narração do protagonista de *Lavoura arcaica*. André parece, a princípio, recuar diante da potência da voz do pai, mas o que ele faz é abrir, em sua narrativa, um espaço no qual possa se inserir fisicamente, e tentar, pela primeira vez, fazer frente às palavras categóricas do dono do livro dos sermões. As linguagens das duas personagens são muito semelhantes, André repete ao longo da narrativa muitas das palavras e das expressões usadas por seu pai, subvertendo-as de acordo com seus desejos e necessidades, mas à mesa, sozinhos, confrontando-se sem a mediação dos livros e com a demarcação de lugares afrouxada pela alegria do retorno, o narrador sente-se livre para tentar explicar ao pai o que realmente pensa sobre governantes benevolentes e famintos virtuosos:

- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz; age quem sabe com a paciência proverbial do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís. Fica mais feio o feio que consente o belo...
- Continue.
- E fica também mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande, mais baixo o baixo que aplaude o alto, e assim por diante. Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz de conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira, a menos que faça essa pantomima atirada por seu cinismo.

André não consegue compreender, fica claro, uma história na qual um faminto se cala humildemente diante da excentricidade de um rei cuja riqueza é, em verdade, a causa de sua miséria. O protagonista nassariano se recusa peremptoriamente a aplaudir, com os cotos das mãos cortadas – as mesmas mãos que, na infância, encontravam as da mãe sob o lençol que lhe cobria o corpo –, o homem que as amputou. André é “o vagabundo irremediável da família” porque não consegue consentir que seu corpo seja usado por um sistema que, em última instância, lhe sonega a possibilidade de existência. O diálogo entre pai e filho é difícil, penoso, repleto de desencontros e mal-entendidos, de “pranto e ranger de dentes”, e é, também, mais do

que qualquer outra coisa, uma derrota evidente de André dentro do sistema de expressão de seu pai. Mesmo não reconhecendo mais os valores que o esmagam, o narrador busca contestá-los diante do pai, evidenciar os erros e as injustiças de um sistema que não apenas espera, mas que exige que o prisioneiro sirva a seu carcereiro. Porém, André não consegue, intimidado pela figura imensa do patriarca, fazer-se compreender pela fala, e o pai acaba por sufocar, com a potência ancestral de seu discurso, a breve rebelião verbal do filho.

As duas figuras do diálogo não se entendem em razão de que o protagonista de *Lavoura arcaica* pensa a si mesmo e ao espaço da família com o corpo. Seus julgamentos, suas ideias, suas divagações, tudo o que lhe visita a consciência é envolvido pela carne com a qual ele toca a vida. Essa característica, de certa forma, coloca André numa posição privilegiada de antagonismo ao pai, que vive preso ao reino das ideias. Mas o narrador não consegue carregar seu corpo para o espaço de diálogo com o pai; sentado à mesa, com o patriarca diante de si, ele só consegue recorrer a uma linguagem igualmente enfraquecida, desprovida da intensidade profana de sua fúria. Entretanto, para além da passagem do diálogo com o pai, André ainda carrega os atributos que lhe permitem ser o promotor, em seu pequeno sistema teocrático de produção, da “dissolução das velhas ideias”, que segundo o marxismo (MARX; ENGELS, 2017, p. 57), “acompanha a dissolução das antigas condições de existência.” A revolução possível para André é uma revolução inteiramente física, construída por meio do contato sem o qual o corpo não existe. Uma vez que o corpo da mãe lhe é negado, é a Ana que ele recorre para tentar criar uma nova condição de existência no seio arcaico de sua família. Quando a irmã lhe nega a cumplicidade, virando-lhes as costas em busca de redenção, nada mais resta a André senão abraçar uma segunda possibilidade de revolução:

ele, o propulsor das mudanças, nos impelindo com seus sussurros contra a corrente, nos arranhando os tímpanos com seu sopro áspero e quente, nos seduzindo contra a solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem, ele, o primeiro, o único, o soberano, não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno! (2018, p. 138)

André não é um Lúcifer, da mesma maneira que não é um arremedo profano do Cristo, mas ele é, sem qualquer dúvida, dentro da história de *Lavoura arcaica*, uma expressão da revolta de ambos contra uma figura paterna tirânica, que julga ser seu direito dispor da vida dos seres e separá-los, de acordo com sua vontade, em direitos e avessos, certos e errados, hábeis e aleijados. Ao longo da história das coisas e dos seres, os insurgentes se levantaram sempre não

contra os opressores, mas contra os juízes da existência humana. O que primeiro um sujeito adquire com o poder é o direito de julgar, e de escolher quais são os seres que vão, afinal, sustentar nos ombros as estruturas de ferro sobre a qual construirão seus impérios; a opressão vem depois, quando esses mesmos seres, acorrentados à estrutura, têm seus braços cortados e por isso são, para sempre, impedidos de derrubá-la. É isso que André tenta, sem sucesso, fazer seu pai compreender ao longo da passagem do diálogo: que ele, acorrentado e amputado como está, não pode fazer mais do que gemer sob o peso de seu destino.

O final de *Lavoura arcaica* é trágico. Mas essa tragédia é, enfim, o que liberta a todos. André fracassa ao longo da obra inteira, tanto com seu corpo quanto com sua linguagem. Ele não consegue convencer Ana na capela da mesma maneira que não consegue confrontar o pai em torno da mesa dos sermões e, no entanto, são suas ações que acabam por fazer desabar a casa sobre as cabeças de todos. Suas pequenas ações, as minúsculas sementes que vai largando ao longo da narrativa semeiam o caminho de flores fúnebres que vai conduzir a família ao ato ensandecido do pai que mata a própria filha. André, tal qual o Pã das florestas, toca sua flauta mágica e encanta a família para, finalmente, fazê-la confrontar-se com a verdade do corpo, do sexo e do sangue. E no final, o que permanece é a memória de sua voz, rompendo o silêncio grave do luto: “me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso!” (2018, p. 87-88).

REAPRENDENDO A VER O MUNDO

É por uma confissão que quero iniciar a conclusão deste trabalho. Mas não a confissão de uma incapacidade ou mesmo de um receio como costumam ser as confissões desta natureza. Trata-se, antes, da confissão de uma trajetória de vida, bem como da formação literária que a definiu e orientou. Muito do que sou hoje, como acadêmica e como pessoa, devo às leituras que fiz das obras de Raduan Nassar. Os livros do autor paulista fizeram parte da minha formação, da minha constituição como indivíduo em meio a outros indivíduos, e, ao final, me trouxeram até este momento de minha vida. A descoberta que fiz, ainda durante a adolescência, das histórias, das narrativas nassarianas, contribuiu para moldar a minha percepção sobre as coisas do mundo e sobre a arte, refletiu no meu amor ao cinema e orientou muitas de minhas preferências musicais. Enfim, a leitura de *Lavoura arcaica* e de outros trabalhos de Raduan alimentaram, ao longo de boa parte da minha trajetória, o meu ser-no-mundo. Foi, portanto, a partir de uma relação extremamente íntima que os valores presentes neste trabalho foram produzidos.

Antes mesmo que eu o conhecesse, o projeto husserliano, tal como ele aparece entre os escritos de Merleau-Ponty, de redução fenomenológica e de regresso às coisas mesmas, sempre me pareceu o caminho possível para empreender uma busca pelo sentido. Habitar o mundo com todo o meu corpo, entranhar-me nas coisas e a partir daí buscar uma conceitualização possível à luz da ciência foi para mim uma forma de existência muito antes de ser uma metodologia de trabalho. Entretanto, esse caminho nem sempre foi pontuado por alegrias sólidas e duradouras ou mesmo por epifanias produtivas. Pelo contrário, a ameaça do abismo e do caos escondido no fundo dele acompanhou-me sempre ao longo da estrada, e manteve-se separada de meu corpo e de minha mente por uma proteção demasiado frágil para conter uma possível precipitação. Foi apenas quando aprendi a considerar as perguntas como partes indissociáveis de minhas experiências do mundo que me foi possível alcançar uma espécie de equilíbrio e tornar fecundo o que parecia, à primeira vista, a meus próprios olhos, apenas confuso. Assim, imbuída do firme propósito de fazer do questionamento a base sobre a qual se assentaria este trabalho, olhei para *Lavoura arcaica* com todo a minha carne, e busquei nele os elementos que primeiro haviam me atraído e me modificado no contato com o texto de Raduan Nassar.

Marilena Chauí (CHAUI, 2002, p. 193) me ajudou muito nesse sentido, pois foi entre seus escritos sobre fenomenologia que encontrei a ideia de uma memória que se oporia à solidificação estanque de fatos e criações humanas. Para a filósofa, a “forma nobre” da memória

é acessada pelos pensadores e pelos artistas que criam a partir do que já existe, numa forma constante e diacrônica de atualização dessa grande obra de arte em que consiste a história humana. O que me foi possível compreender a partir dessa afirmação é que o artista, como o filósofo, carrega consigo a responsabilidade de manter as coisas do mundo vivas para aqueles que virão. Uma “história de adventos”, que, segundo Chauí, é a única história possível de ser contada sobre as obras de arte, é o pressuposto básico de que todo e qualquer artista inscrevesse num momento e lugar específicos da história, como componente atualizador de um empreendimento para sempre incompleto. Não há uma arte do mundo justamente porque essa arte não pode ser vista ou pensada como acabada, como final. A ideia de que uma obra, qualquer que seja ela, precisa ser um produto acabado, pronto e finalizado, é um dos muitos preconceitos, ou prejuízos do mundo, com os quais lidamos, hoje, como seres socializados.

Não somos capazes de compreender a extensão dos nossos próprios preconceitos senão quando somos de fato confrontados com eles. E o preconceito contra a materialidade, o *préjugé du monde* a partir do qual Merleau-Ponty constrói a fenomenologia da percepção, transformou-se, nas modernas sociedades ocidentais em que vivemos, no motor principal de um modo de vida excludente e discriminatório. Estamos congelados, pregados ao momento em que Marshall Berman (1993, p. 125) uma vez nos situou em relação a modernidade, o momento em que ele nos via “psiquicamente nus, despidos de qualquer halo religioso, estético ou moral, e de véus sentimentais, devolvidos à nossa vontade e energia individuais, forçados a explorar aos demais e a nós mesmos para sobreviver”. Vivemos dentro de um sistema que nos mantém presos às condições de oprimidos ou opressores, com um meio termo a custo alcançável pela imensa maioria das pessoas. E mais do que isso, essa dicotomia, essa clivagem que nos separa desses outros de cuja exploração, de fato, depende, em muitos aspectos, nossa sobrevivência, nos afasta, em conjunto, da verdade de nossos próprios corpos.

O domínio da racionalidade sobre todas as coisas que testemunhamos no Ocidente desde que o humanismo renascentista fez incidir todas as luzes sobre o homem tem sido responsável pelos problemas que enfrentamos, hoje, como sociedade. Tem sido responsável, sobretudo, pelas violências físicas e simbólicas que determinados corpos vêm sofrendo ao longo dos séculos. As mulheres e negros, sobretudo, têm seus corpos sistematicamente construídos e reconstruídos pelas tradições intelectuais e artísticas que nos legaram modos de ver e de pensar sobre as coisas. As revoluções humanistas que separaram a mente e a carne dos seres, e que hierarquizaram esses dois domínios como se de fato eles não fossem as duas faces de uma mesma moeda, forjada no tempo e no espaço como todas as coisas do mundo, também incitaram

e perpetuaram o racismo e a misoginia que hoje são parte do que nos separa, ainda, de um real e efetivo exercício dessa mesma humanidade. Aos corpos femininos e negros jamais foi oferecida qualquer opção de se desprenderem do mundo físico em busca de conceituações puramente metafísicas sobre as próprias existências. Mulheres e negros vivem, desde sempre, em corpos embriagados e transbordantes de forças naturais, corpos que podem ser manifestações da arte, mas que dificilmente são aceitos como criadores de arte, que podem se tornar manifestações do sagrado, mas que a custo serão sacralizados. Desejados ou desprezados, determinados seres foram relegados a uma corporalidade que sonou a eles a plena cidadania e que, em última instância, ameaçou-lhes a própria existência.

A verdade do livro, da mesma maneira como a verdade do corpo, vai muito além de seu conteúdo, da possível “essência” que ele encerra. A verdade do livro está em todos os meios através dos quais ele comunica, está na linguagem que o autor coloca sobre a página, na narrativa que ele constrói por meio dela e está, também, no invólucro frágil que sustenta e protege esses elementos. A verdade do livro, tal como a verdade de todas as artes, é a verdade de sua integridade. O texto de Raduan Nassar é para ser lido com o corpo, ele demanda a materialidade física do ser para que a experiência da leitura se efetive. É esse aspecto do trabalho do autor paulista que leitores, críticos e estudiosos associam confusamente à poesia, sem, no entanto, conseguirem explicitar os pontos exatos em que a prosa do autor paulista e os versos dos poetas se encontram e se distanciam. Entre as muitas razões que poderiam ser levantadas para explicar essa obstinada comparação entre o trabalho de Raduan Nassar e a poesia, está a maneira como ele usa a linguagem para tornar as palavras e as frases radicalmente interdependentes, o que faz com que a leitura do texto se assemelhe às batidas do coração, ao pulso que aumenta e diminui de acordo com a exaltação de seu narrador.

Segundo Merleau-Ponty (2004, p. 64-65), a poesia se assemelha à percepção fenomenológica sobre as coisas do mundo porque “tanto no poema quanto na coisa percebida, não podemos separar o conteúdo da forma, aquilo que é apresentado da maneira como se apresenta ao olhar”. A poesia é indefinível, ou busca ser, embora os nossos vícios intelectuais, os grilhões que nos mantêm presos às convenções racionais de tal forma que substituímos a todo momento o olho pelo cérebro, nos incite à definição e à conceitualização de romances, de poemas, de coisas e de corpos. Merleau-Ponty (2004, p. 59) insistia, ainda, que “a forma e o conteúdo na arte, o que se diz e a maneira pela qual se diz”, não podem existir separadamente. Trata-se de uma lição difícil de se aprender, sobretudo considerando que tendemos a valorizar essas duas faces das coisas de maneira muito diferente. O valor de um livro que temos à nossa

frente é medido, dependendo da natureza desse livro, exclusivamente pelo que lhe vai no interior, pela sua substância, pelo recheio mole que contém as preciosas palavras que podem alterar nossas ideias ou simplesmente nos fazer sair de nós mesmos por alguns instantes. Visto dessa maneira, o livro é retirado do mundo, alijado de seu peso e de sua substância, e torna-se uma curiosa forma de abstração, o paradoxo supremo de uma ideia que se expressa no suporte material cuja existência ela nega.

Na experiência literária, a emoção torna-se matéria por meio de um verbo encarnado: a projeção do sujeito lírico solicita o uso da palavra como meio de expressão de uma estranheza que provém da experiência fenomenológica com o mundo e com o outro, e que o artista materializa em palavras na criação poética. É pela palavra poética que o sujeito da literatura se transforma no instrumento de uma união possível entre a subjetividade do autor e as coisas do mundo e procura responder ao apelo da paisagem, cujas lacunas guardam a eterna promessa da alteridade. Por meio deste trabalho, mais do que propor ou procurar confirmar uma tese, pretendi reaprender coisas há tanto tempo adormecidas que bem poderiam jamais ter cruzado meu caminho. Reaprender a me relacionar com a obra de Raduan Nassar, reaprender a estudar filosofia, reaprender a considerar a existência do outro, reaprender a habitar o espaço em que vivo, reaprender a ver as coisas do mundo, reaprender a estar entre as coisas do mundo, reaprender a aprender.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.
- COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.
- COLLOT, Michel. *Le corps cosmos*. Paris: La lettre volée, 2008.
- COLLOT, Michel. *La pensée-paysage*. Paris: ACTES SUD / ENSP, 2011.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Tradução Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. n. 2, 3ª reimpressão. São Paulo, novembro 2001.
- LAVOURA Arcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Fotografia de Walter Carvalho. São Paulo: Europa Filmes, 2001. (172 min.)
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Organização e introdução Osvaldo Coggiola. Tradução Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. Organização e notas Stéphanie Ménasé. Tradução Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A união da alma e do corpo*. Notas tomadas no curso de Maurice Merleau-Ponty na Escola Normal Superior (1947-1948), recolhidas e redigidas por Jean Deprun. Tradução Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye, com a colaboração de Abert Riedlinger. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.