



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

EUGÊNIA ADAMY BASSO

**SOBRE AVESSOS E DEMÔNIOS: DISCURSO E
PERVERSÃO EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN
NASSAR**

PELOTAS

2019

Eugênia Adamy Basso

Dissertação de Mestrado

Dissertação do Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal de Pelotas, apresentado como requisito fundamental para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador(a): Prof. Dr. Cláudia Lorena Vouto da Fonseca

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B322s Basso, Eugênia Adamy

Sobre avessos e demônios : discurso e perversão em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar / Eugênia Adamy Basso ; Cláudia Lorena Vouto da Fonseca, orientadora. — Pelotas, 2019.

107 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Lavoura Arcaica. 2. Perversões. 3. Moral. 4. Literatura comparada. 5. Discurso. I. Fonseca, Cláudia Lorena Vouto da, orient. II. Título.

CDD : 809

Eugênia Adamy Basso

**Sobre Avessos e Demônios: Discurso e Perversão em Lavoura Arcaica, de
Raduan Nassar**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em
Letras, Área de Concentração Literatura Comparada, do programa de Pós-Graduação
em Letras, da Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 28 de fevereiro de 2019

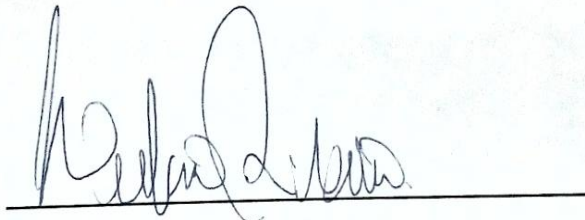
Banca examinadora:



Profa. Dra. CLAUDIA LORANA VOUTO DA FONSECA

Orientadora/Presidente da banca

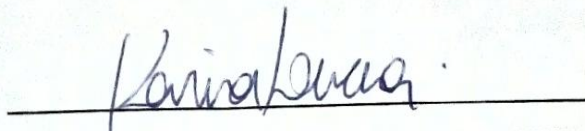
Universidade Federal de Pelotas



Prof. Dr. HELANO JADER CAVALCANTE RIBEIRO

Membro da Banca

Universidade Federal de Pelotas



Profa. Dra. KARINA DE CASTILHOS LUCENA

Membro da Banca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul Pelotas

Agradecimentos

É importante e necessário, após o término de cada etapa marcante da vida, refletir que nunca conquistamos algo sozinhos. Sendo assim, agradeço aos meus pais por sempre terem apoiado e incentivado meus estudos; meus amigos, por sempre terem somado ao meu desenvolvimento como pessoa; aos meus colegas, por terem dividido momentos enriquecedores de discussões e conhecimento; aos meus professores e orientadora, que não me negaram direções; e, por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo suporte à realização desta pesquisa. Muito obrigada.

“Ninguém dirige aquele que Deus extravia.”

(NASSAR, 1978, p. 58)

Resumo

BASSO, Eugênia Adamy. **Sobre avessos e demônios: discurso e perversão em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar**. 2019. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

O presente trabalho tem como objeto de estudo a narrativa *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, a qual traz uma família do meio rural que vive a seguir rígidas regras morais e religiosas. Nesse contexto, André, um dos irmãos, abandona o lar para tentar fugir de tais imposições, além de sua paixão incestuosa pela própria irmã, Ana. Partindo desse cenário, o objetivo desta dissertação foi realizar uma análise sobre como o contexto moral, presente na numerosa família de André por meio dos sermões de seu pai, contribui para o desenvolvimento de suas perversões, além da importância dos discursos que se cruzam nesse ambiente. Para realizar este estudo, debruçamo-nos em alguns teóricos da psicanálise, como Sigmund Freud e Jacques Lacan, e seus críticos, como Félix Guattari e Gilles Deleuze, de modo a contextualizar como as perversões e suas complexidades se apresentam nos indivíduos, exemplificando tais questões com outras narrativas literárias. Ademais, empregamos o método da Literatura Comparada para analisar obras que dialogassem com *Lavoura Arcaica*, utilizando teóricas como Tânia Carvalhal e Tiphaine Samouyault. Ao final deste estudo, foi possível perceber como o contexto discursivo moral em que as personagens se desenvolvem colaboram na sua formação como indivíduo, e que dificilmente um sujeito consegue viver dentro de normas e padrões sociais quando vão de encontro aos seus desejos.

Palavras-chave: Lavoura Arcaica, Perversões, Moral; Literatura Comparada, Discurso

Abstract

BASSO, Eugênia Adamy. **Of reverse and demons: discourse and perversion in *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar**. 2019. 107p. Thesis (Master Degree in Comparative Literature) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

The present thesis has as object of study the narrative *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, which presents a family in the countryside that follows strict moral and religious rules. In this context, André, one of the siblings, abandons his home to escape from those orders, besides his incestuous passion for his own sister, Ana. Following this scenario, the objective of this thesis was to make an analysis about how the moral context, present in André's large family through his father's sermons, contributes to his perversions development, beside the importance of the discourses that are crossed in this environment. In order to make this study, we approached some psychoanalysis authors, like Sigmund Freud and Jacques Lacan, and the critics Félix Guattari and Gilles Deleuze, to contextualize how the perversions and their complexities present themselves in the individuals, exemplifying these topics through literary narratives. Furthermore, we used the Comparative Literature method to analyze the literary words that somehow would be connected to *Lavoura Arcaica*, using researchers like Tânia Carvalhal and Tiphaine Samouyault. In the end of this thesis, it was possible to notice how the moral and discursive context in which the characters are situated contributes to their development as individuals, and a person would hardly be able to live following rules and standards when they are against their wishes.

Keywords: *Lavoura Arcaica*; Perversion; Moral; Comparative Literature; Discourse

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo 1 – Literatura e perversão.....	10
1.1. Sobre o conceito de perversão.....	10
1.2. Algumas manifestações do perverso na literatura.....	15
1.3. O perverso em <i>Lavoura Arcaica</i>	31
Capítulo 2 – O discurso religioso e a subversão da norma: a lavra e os demônios.....	45
Capítulo 3 – A construção discursiva moral de <i>Lavoura Arcaica</i>	63
3.1. “O bom filho a casa torna”.....	64
3.2. Os sermões do pai.....	66
3.3. O faminto.....	70
3.4. Em volta do texto.....	74
Capítulo 3 – Olhares sobre André e Ana	81
Considerações finais.....	98
Referências bibliográficas.....	101

INTRODUÇÃO

Ao estudarmos literatura, percebemos que seus desdobramentos nos levam a temas que geralmente fazem parte de outras áreas de conhecimento e que, mesmo estando entrelaçados com nosso objeto de estudo, nos direcionam para uma nova aventura de pesquisa. Ao ler uma obra literária, o interlocutor normalmente se mantém envolvido pelos discursos utilizados na narrativa, os quais podem ser multifacetados. De todo modo, nós, como leitores, estamos em contato com uma ampla teia de conhecimento composta por temas e discursos, nos direcionando a várias reflexões acerca do que previamente sabemos e do que estamos assimilando.

Nos estudos literários, é possível utilizar o método da Literatura Comparada, o qual nos permite contrapor obras de diferentes áreas de conhecimento, visando ao produto final de análise. Dentro desse contexto, esta dissertação se propôs a realizar um estudo acerca de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, obra publicada primeiramente em 1975, no Brasil, a qual apresenta um complexo discurso moral e religioso inserido em um contexto de traços perversos envolvendo as personagens.

A dissertação está dividida em quatro partes. No primeiro capítulo, procuramos esclarecer o que se entende por perversão e como tal temática se desenvolve no sujeito dentro do contexto em que ele está inserido. Para fundamentar nosso estudo, utilizamos os estudos de Jacques Lacan, mais especificamente alguns dos seminários do psicanalista, o que também nos levou à leitura da obra de Sigmund Freud. Realizamos um levantamento de obras literárias que apresentam personagens de traços perversos e, a partir da seleção de algumas obras específicas, analisamos um pouco de seu comportamento e contexto envolvidos na narrativa. Posteriormente, nos dedicamos a tratar do tema perversão exclusivamente na personagem André, relativizando a complexidade de seus traços abjetos dentro da família. Para tal, nos valem da obra dos teóricos pós-estruturalistas Gilles Deleuze e Félix Guattari, os quais questionam alguns vieses psicanalíticos, principalmente no que diz respeito aos fechamentos do triângulo edipiano. Junto a isso, analisamos o papel de André como narrador protagonista dentro da obra e como isso é determinante para a história, baseando-nos em críticos

literários importantes que tratam da questão da narração, sendo eles Gérard Genette e Oscar Tacca. Essa etapa da pesquisa foi importante para entendermos que o meio e o discurso em que o sujeito convive podem influenciar diretamente nas suas ações, o que abordamos com mais profundidade no capítulo posterior.

No segundo capítulo desta Dissertação, optamos por realizar uma contraposição entre *Lavoura Arcaica* e *Do amor e outros demônios*, de Gabriel García Márquez. Fizemos tal escolha porque, dentre as obras selecionadas no primeiro capítulo, a de García Márquez foi a que mais se assemelhou com a narrativa de *Lavoura Arcaica* no que diz respeito ao assunto do capítulo – o contexto religioso. Na seção, analisamos como o discurso religioso e sua parte moralista, presentes no cotidiano das personagens, interferem em sua conduta e colaboram com a busca dos seus desejos. Para tratar sobre perversão e desejos, optamos pelos estudos do psicanalista Flávio Carvalho Ferraz, bem como o filósofo Urbano Zilles, o qual trata do paradoxo da fé e da razão humana. Nas obras que estudamos neste capítulo, o ambiente religioso é importante na formação do sujeito, impondo-lhe regras de conduta moral que, teoricamente, não podem ser rompidas e devem ser sempre reiteradas, como um compromisso divino.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos a analisar as estratégias do discurso moralista em *Lavoura Arcaica*, estando a maioria destas relacionada a textos também religiosos. Trabalhamos com a noção de discurso citado, do filósofo e linguista Mikhail Bakhtin, compreendendo sobre as várias vozes que estão envolvidas e em diálogo nos discursos. Buscamos entender como esses fragmentos discursivos estão incorporados na narrativa, utilizando os estudos sobre intertextualidade, da crítica literária Tiphaine Samoyault. Analisamos a importância que esses discursos intertextuais possuem, colaborando significativamente com a história e com a construção das personagens envolvidas, principalmente de André – a personagem principal do romance, que apresenta traços perversos.

No quarto capítulo, realizamos algumas interpretações acerca do contexto em que André e sua irmã Ana foram criados. Analisamos suas relações com os pais, suas ações dentro do ambiente familiar e levantamos algumas hipóteses sobre seus desfechos na narrativa. Para explorar o componente exclusivamente literário dessas personagens, nos valem dos estudos do teórico James Wood, o qual trabalha como funciona o universo construtivo da ficção literária e sua verossimilhança. Além

disso, dedicamos parte do capítulo para a personagem Ana: recorreremos às ideias da psicanalista e crítica literária Maria Rita Kehl acerca de uma releitura feminina da psicanálise, na qual a mulher deixa de ser um sujeito na eterna busca do falo masculino, levantando hipóteses sobre suas relações e construções na sua estrutura familiar. Procuramos entender, junto a isso, como Ana é apresentada por André, seu desenvolvimento na história, além de explorar os motivos que levavam ao seu silêncio até o final da obra.

Tendo em vista os capítulos aqui apresentados, assim conduzimos nossa pesquisa: uma análise de como a perversão nessas obras é revelada nos discursos e contextos das personagens, por vezes assimilada como amor.

CAPÍTULO 1

Literatura e perversão

1.1 Sobre o conceito de perversão

Antes de começarmos a tratar das questões relativas ao discurso e do contexto do perverso, faz-se necessário uma breve análise que envolva as ideias sobre este termo e os estudos a ele dedicados. Concomitante à análise, acreditamos ser relevante verificar como o perverso aparece em algumas obras literárias, a fim de ilustrar nosso ponto de vista. Portanto, neste capítulo, trataremos do conceito de perversão (partindo da psicanálise) em conexão com obras que foram previamente selecionadas para este estudo, sendo elas: *Um caso de divórcio* (Guy de Maupassant), *A cabeleira* (Guy de Maupassant), *O Perfume* (Patrick Süskind), *A vênus das peles* (Leopold von Sacher-Masoch), *Lolita* (Vladimir Nabokov), *O velho e o menino* (Lygia Fagundes Telles), *Do amor e outros demônios* (Gabriel García Márquez) e, por último, com maior profundidade, em subcapítulo específico, a obra objeto de investigação deste trabalho: *Lavoura Arcaica*.

Muitos são os psicanalistas dedicados ao estudo do perverso, levantando hipóteses sobre suas causas e efeitos nas relações, bem como a sua abordagem e recepção nas esferas sociais. Dentro dos estudos sobre a perversão, há discussões sobre normalidade, anormalidade, formação e relações entre os indivíduos. Dentre os estudiosos mais famosos do tema, destacam-se Sigmund Freud (Morávia, 1856-1939), Jacques Lacan (França, 1901-1981) e Otto Kernberg (Áustria, 1928).

Para iniciar o estudo sobre os conceitos que envolvem a perversão, optamos por trazer as ideias do psicanalista Flávio Carvalho Ferraz (2010), o qual faz um levantamento sobre os conceitos relacionados ao termo até chegar à obra de Freud. Em seu trabalho, o autor dá destaque a Kernberg que, em seus estudos de psicanálise e perversões, se preocupou em analisar se era possível a realização de um estudo das ciências humanas de maneira objetiva, sem vieses culturais. Com relação ao sexo, há muito juízo de valor na sociedade, ainda mais no que diz respeito ao que é aceito ou não moralmente. Assuntos relacionados à sexualidade

ainda são considerados como um tabu, especialmente em lugares fortemente influenciados pela moral religiosa; visto isso, falar sobre os chamados desvios sexuais – perversões – é algo mais difícil ainda.

Partindo da ideia de normalidade e anormalidade, no que diz respeito aos atos sexuais, Ferraz traz as definições de Kernberg:

Kernberg não se furtou à tarefa de buscar um critério mais geral para designar a normalidade, para ele definida pela capacidade de usufruir de uma ampla gama de atividades e fantasias sexuais e de compatibilizar o envolvimento sexual com uma relação terna e amorosa, na qual prevaleça o prazer sexual mútuo. Tais critérios [...] pressupõem o controle sobre os componentes agressivos e hostis da sexualidade. para que se eliminem as condutas perigosas no encontro sexual. Em linguagem psicanalítica, a normalidade implica na integração das fantasias primitivas e das atividades pré-genitais (sádicas, masoquistas, voyeuristas, exibicionistas e fetichistas, próprias da sexualidade infantil perverso-polimorfa) com as atividades genitais. A normalidade implica, ainda, na capacidade de excitação e orgasmo no ato sexual e na possibilidade de um relacionamento terno e amoroso, em que a gratificação emocional seja reassegurada pelo encontro sexual, da qual resulte uma conquista de liberdade psicológica. (2010, p. 7)

Percebe-se que a ideia normalidade nas relações sexuais abarcam as relações em que os envolvidos estejam em um consenso, prazer mútuo e liberdade psicológica. Manipulação, força e abuso de poder não estão em jogo na normalidade, sendo necessário haver um controle das atividades pré-genitais (que aparecem na fase infantil) e genitais (pleno desenvolvimento adulto), juntamente com todas as fantasias que as acompanham. Quando o comportamento sexual foge da normalidade, passando a utilizar o outro como objeto para satisfação sexual sem haver reciprocidade, começa-se a pensar em alguma situação de anormalidade.

Importante mencionar que, dentro da psicanálise, há debates envolvendo o uso do termo perversão. Neles, é considerado o peso moral que a palavra carrega em seu significado, havendo dúvidas sobre a carga psíquica nela presente:

O D.S.M. (Diagnostic and statistical manual of mental disorders, da Associação Psiquiátrica Americana) não fala em perversão, mas em parafilia, palavra que designa algo como o “gosto pelo acessório” ou por aquilo que não é o principal, o que vem a ser, na prática, o não genital.” Em outros estudos, o termo perversão é utilizado somente para casos em que há relações sexuais não consensuais. (FERRAZ, 2010, p. 8)

Alguns outros estudiosos utilizam outras nomenclaturas visando à diminuição da carga depreciativa da palavra, partindo para conceitos como “delinquência” e

“soluções neo-sexuais”. Além da noção de perversão, Ferraz também aborda, em seu estudo, a diferença para a perversidade:

Quando examinamos a forma como a tradição psicanalítica passou a compreender o sentido da palavra perversão, vemos que é possível encará-la como designação de uma estrutura psíquica particular não necessariamente ligada à perversidade manifesta, mas também muitas vezes – por que não dizê-lo? – caracterizada por uma relação com os objetos na qual estes são manipulados de modo a serem usados, na pior das acepções do termo. (2010, p. 9)

Nesse caso, a perversidade ordinária seria uma corrupção da lei, enquanto norma, com traços de crueldade: alguém que reverte o que sofreu, cometendo atos cruéis que levam ao gozo. É a paixão de se fazer instrumento, utilizar o poder para exercer sua fantasia. A perversão está ligada à pulsão sexual que, para Freud, é algo que está sempre com o ser humano, sendo uma força constante e não instintiva. Junto a isso, a sexualidade infantil traz uma base sexual que envolve voz, olhar, partes do corpo e, até mesmo, excrementos. A sexualidade infantil é algo que acompanha o ser humano até sua fase adulta, não se restringindo à infância cronológica.

Partindo do estudo de Ferraz, faz-se necessário explorar brevemente um pouco do que Freud pesquisou sobre o perverso. Então, o que o psicanalista classifica como uma perversão sexual é quando há uma fixação na parte pré-genital infantil sexual, ou seja, tais formas não seriam dominadas pela fase do genital do indivíduo após a puberdade:

O perverso, não se sujeitando às forças que no neurótico prevalecem, põe em prática as fantasias pré-genitais; não as utiliza apenas como acessório para sua excitação, mas faz delas o centro mesmo de sua vida sexual. Assim, o perverso seria tudo aquilo que o neurótico almeja ser, mas não encontra permissão para tal. (FERRAZ, 2010, p. 10)

O perverso, portanto, é a manutenção da sexualidade infantil na vida adulta, já cristalizada e não apenas como uma potência. No entanto, os indivíduos que possuem grande tendência à perversão, segundo a concepção freudiana, têm a libido privada e bloqueada da satisfação.

O fato é que se tem de alinhar o recalçamento sexual, enquanto fator interno, com os fatores externos que, como a restrição da liberdade, a inacessibilidade do objeto sexual normal, os riscos do ato sexual normal etc., permitem que surjam perversões em indivíduos que, de outro modo, talvez permanecessem normais. (FREUD, 2006, p. 105)

Freud estuda as atrações entre os seres humanos, trazendo à tona as definições de pulsão, libido e objeto:

O fato da existência de necessidades sexuais no homem e no animal expressa-se na biologia pelo pressuposto de uma “pulsão sexual”. Segue-se nisso a analogia com a pulsão de nutrição: a fome. Falta à linguagem vulgar [no caso da pulsão sexual] uma designação equivalente à palavra “fome”; a ciência vale-se, para isso, de “libido”. [...] Introduzamos aqui dois termos: chamemos de objeto sexual a pessoa de quem provém a atração sexual, e de alvo sexual a ação para a qual a pulsão impele. Assim fazendo, a observação cientificamente esquadrihada mostrará um grande número de desvios em ambos, o objeto sexual e o alvo sexual, e a relação destes com a suposta norma exige uma investigação minuciosa. (FREUD, 2006, p. 84)

No entanto, em um de seus muitos seminários, Lacan (1995) faz sua análise sobre as definições de objeto levantadas por Freud nos *Três Ensaios sobre a sexualidade*. Para Freud, cada indivíduo tem suas pulsões sexuais, apresentadas nas formas pré-genital (indivíduos com um Eu frágil e que necessitam da relação de posse sobre um objeto), genital (indivíduos que não necessitam de uma relação de dependência com um objeto) e objeto genital (um objeto narcísico perfeitamente capaz de se adaptar à situação do outro). Dentro dessas definições freudianas, Lacan se questiona, em seu seminário *Teoria da falta de objeto*: “que significa a saída de uma infância, de uma adolescência e de uma maturidade normais?” (p. 20). Sobre a ideia de “normalização” do sujeito, o autor disserta:

[...] existe, certamente, uma distância entre aquilo que é implicado por uma certa construção do mundo considerada como mais ou menos satisfatória em determinada época e, por outro lado, o estabelecimento da relação com o outro em seu registro afetivo, até mesmo sentimental, condicionando o levar em conta as necessidades, a felicidade, o prazer do outro. A constituição do outro como tal, isto é, na medida em que ele fala, isto é, na medida em que é um sujeito, nos leva, com certeza, muito mais longe. (p. 20)

Ou seja, a experiência está ligada ao estabelecimento de realidade, a qual está sujeita a problemas de adaptação e complexidade exteriores. Nesse contexto, o objeto serve para suprir a falta, um furo, um “abismo na realidade” – o que Freud colocaria como a “castração”, trazendo o exemplo da ausência do órgão sexual masculino nas mulheres. Para Lacan (1995), “a castração está essencialmente ligada a uma ordem simbólica que comporta toda uma longa coerência, da qual em caso o sujeito poderia ser isolado” (p. 61). Esse sentimento de falta, o elemento

imaginário e ausente que gera a angústia, é ligado, então, ao falo - significante da falta e da diferença sexual. O menino vê no pai uma ameaça com relação ao seu objeto (complexo de Édipo), e a menina já aceita, desde cedo, a ausência do pênis. Dentro dessas argumentações, somos levados a concluir que a mulher, por si só, é definida unicamente por algo que ela não tem; sua existência é colocada em posição de oposição à figura masculina e, também, de dependência. Essa concepção apresenta limitações da figura humana: as castrações da criança, na psicanálise, repensada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti-Édipo*:

Toda a produção desejante é então esmagada, assentada sobre as imagens dos pais, alinhada em estados pré-edipianos, totalizada no Édipo [...]. Édipo se torna, assim, a pedra de toque da lógica, [...]. Uma criança não brinca apenas de papai-mamãe. O problema não incide no caráter sexual das máquinas desejantes, mas no caráter familiar desta sexualidade. Admite-se que, ao crescer, uma criança se acha envolvida em relações que já não são familiares. [...] É evidente que a presença dos pais é constante e que a criança nada tem sem eles. Mas a questão não é essa. A questão é sabermos se tudo aquilo em que ela toca é vivido como representação dos pais. (2010, p. 66-67)

Para os autores, somos seres desejantes e não somente máquinas que reproduzem ações limitadas ao conceito do triângulo edipiano. As ações de nossos corpos, desde a infância, não podem ser limitadas ao binarismo de pai e mãe, pois isso é reduzir a máquina desejante: não podemos excluir “a experiência não-familiar que a psicanálise deixa passar” (IBIDEM, p. 67). As crianças, por si só, possuem relações não-familiares com os objetos parciais, suas potências, que são reportadas para os pais como um *feedback* do processo. Sendo assim, podemos repensar as experiências dos indivíduos no processo de relação familiar ou extrafamiliar, não sendo necessário reduzir a existência do indivíduo à figura materna ou paterna, com presença ou ausência de algo.

No entanto, dentro da castração do complexo de Édipo, há a tendência para a perversão, sendo uma delas o fetichismo. Em seu seminário *Teoria da falta de objeto - da análise de Bundling e suas consequências*, Lacan traz o exemplo da relação da criança com a figura materna, na qual a criança não se identifica com a mãe:

No fetichismo, o próprio sujeito diz que encontrou finalmente seu objeto, seu objeto exclusivo, tanto mais satisfatório quanto é inanimado. Assim, ao menos, ele ficará muito tranquilo, certo de não sofrer decepção por parte dele. Amar um chinelo é, realmente, ter o objeto de seus desejos ao alcance. Um objeto desprovido de qualquer propriedade subjetiva,

intersubjetiva, até mesmo transubjetiva, é mais assegurado. No que diz respeito à realização da condição de falta como tal, a solução fetichista é, incontestavelmente, uma das mais concebíveis, e vamos encontrá-la efetivamente realizada. (1995, p. 85)

O que ocorre é que as perversões nem sempre necessitam carregar uma carga totalmente negativa, estando elas ligadas à moral. A pulsão sexual é inerente ao ser humano, o qual, dependendo da forma como lida com esse aspecto de sua constituição, pode estar sujeito a comportamentos que extrapolam os limites do que a sociedade convencionou chamar normalidade, adentrando, assim, no terreno da perversão. A fim de ilustrar os aspectos dos quais tratamos até o momento acerca da perversão, torna-se interessante abordar casos similares aos aqui apresentados. Sendo assim, iniciamos nosso trabalho com a literatura, no qual as obras selecionadas dialogam no que diz respeito ao contexto perverso das personagens.

1.2 Algumas manifestações do perverso na literatura

Começamos, então, com o conto *Um caso de divórcio*, de Guy de Maupassant, no qual o leitor se depara com um narrador personagem, um advogado, que é introduzido por um narrador em terceira pessoa que logo se retira. O advogado está em um júri, defendendo uma cliente que sofre agressões por parte do marido. Como evidências para o caso, apresenta algumas cartas encontradas na escrivaninha do réu, as quais entregam sua verdadeira “loucura”, segundo o advogado.

Logo no início de sua fala, ao apresentar o caso, o advogado utiliza como base de sua argumentação o exemplo do caso de um príncipe que atirou uma cantora em um lago e, logo após, fugiu: “Esse homem era casto, esse homem era virgem. Nunca amou senão um sonho, o seu sonho divino” (MAUPASSANT, 2008, p. 63, grifo nosso)¹. Ao príncipe, lhe encantava o belo, porém, a beleza da natureza não lhe bastava: então, mandou construir cenários móveis em seu reino para que pudesse desfrutar das paisagens, entre outras extravagâncias. Um dia, convida uma

¹ O conto faz menção a Luís II da Baviera (1845-1886), também conhecido como “O Rei Louco” ou “Rei de Contos de Fadas, considerado demasiadamente sonhador e romântico, fechando-se em seu mundo platônico. Em seu governo, ordenou a construção de castelos luxuosos, sendo um deles o Castelo de Neuschwanstein. Foi encontrado morto no lago Starnberger, restando dúvidas sobre as causas exatas de seu falecimento. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_II_da_Baviera>.

bela artista para cantar em sua barca, enquanto navegavam. Ela, encantada com as maravilhas do local, do momento, e com o êxtase do príncipe, beija-o, fato que o que leva a atirá-la nas águas. Sendo assim, o advogado afirma:

Porque é diante de um louco que estamos, meus senhores, e o caso é tanto mais curioso, tanto mais interessante quanto lembra em muitos pontos a demência do desgraçado príncipe, morto recentemente, do bizarro rei que reinou platonicamente na Baviera. Chamarei a este caso: a loucura poética. (p. 63)

Partindo dessa história, o advogado pretende aproximar os dois casos. Em *Um caso de divórcio*, observamos a situação de um homem que, em seus relatos, escreve que o mundo lhe parecia monótono e que o homem era um ser perverso e orgulhoso. Segundo ele, a saída para tanta monotonia seria amar demasiadamente, encontrando o amor ao desejar uma bela mulher (sua atual esposa que pede o divórcio), amando-a e desejando-a a partir de seus olhos, sua alma, seu modo de andar, seu encanto pleno. Todavia, após sua primeira relação sexual, seu encanto acaba e, segundo ele, o ato de copular seria um impulso imbecil, instintivo e animalesco.

Ela é minha mulher. Enquanto a desejei idealmente foi para mim o sonho irrealizável prestes a se realizar. A partir do exato instante em que a tive em meus braços, tornou-se apenas o ser de que a Natureza se servira para iludir todas as minhas esperanças. (p. 66)

Após a primeira relação sexual com a mulher, o marido desenvolve um sentimento de repulsa por ela e pelo ato. Um dia, sua esposa fica doente e ele sente, em sua boca, um leve mau hálito, o que faz com que sua ojeriza aumente ainda mais. A partir de então, ele direciona seu desejo para as flores, em especial às orquídeas, pois elas têm “[...] a boca misteriosa, sedutora, açucarada e, contato com a língua, revelando e ocultando os órgãos delicados, admiráveis e sagrados destas pequenas criaturas divinas que cheiram bem” (p. 69). Talvez, para o homem, as flores possam ser algo além do humano, idealizado. Sua mulher era humana demais para ele, o que não o satisfazia. Nas orquídeas, ele encontra a maior perfeição.

Ainda em seu seminário sobre as relações de objeto, logo na introdução, Lacan (1995) menciona que o fetiche desempenha, na teoria analítica, uma função de proteção contra a angústia da castração e da negação. Dentre alguns levantamentos sobre as possibilidades do aparecimento do fetiche, o autor menciona

que “o objeto tem uma certa função de complementação com relação a alguma coisa que se apresenta como um furo, até mesmo como um abismo na realidade” (p. 22). Visto isso, ao remeter-se ao conto de Maupassant, o leitor não é informado sobre o histórico da personagem e como foi sua criação e desenvolvimento desde a infância. O que se sabe é que ela vive em uma eterna busca de um sonho, o qual não conseguiu realizar com sua mulher. Isso fica claro quando a personagem faz uma relação entre o olhar, a formulação de desejo e a realidade:

O olhar! Pensem nele! Bebe a vida aparente para alimentar o pensamento. Bebe o mundo, a cor, o movimento, os livros, os quadros, tudo o que é belo e tudo o que é feio, e transforma tudo isso em ideias. E, quando nos olha, dá-nos a sensação de uma felicidade que não é desta Terra. Faz-nos compreender que as realidades dos nossos sonhos não passam de miseráveis restos. (MAUPASSANT, 2008, p. 65)

Para suprir essa falta e essa constante busca pela satisfação de seu desejo, a personagem cultiva inúmeras flores, sendo as orquídeas as suas preferidas. O homem as mantém em estufas de acesso restrito e, no desenrolar do conto, ele as descreve fisicamente, explorando o lado sedutor desses seres:

Quem conhece, além de mim, a doçura, a loucura, o êxtase fremente, carnal, ideal, sobre-humano dessas carícias; e esses beijos na carne rósea, na carne vermelha, na carne branca miraculosamente diferente, delicada, rara, fina, untuosa das admiráveis flores? (p. 66)

Em seguida, o homem também acrescenta:

Como são carnudas, profundas, rosadas, de um rosa que umedece os lábios de desejo! Como as amo! A borda de seu cálice é frisada, mais pálida que a garganta, e aí se esconde a corola, boca misteriosa, sedutora, açucarada em contato com a língua, revelando e ocultando os órgãos delicados, admiráveis e sagrados destas pequenas criaturas divinas que cheiram bem e não falam. (p. 69)

É possível que o leitor perceba alusões ao órgão genital feminino nas descrições do homem. Além disso, fica explícito o contato sexual que ele tem com essas partes que, para ele, são tão provocantes. Nesse conto, a linguagem utilizada pelo fetichista, em seus relatos, é romantizada - ele se utiliza do lirismo nas suas descrições. Porém, o leitor se depara com o discurso do advogado, que claramente julga o réu como uma pessoa louca e sem decência, abrindo possibilidades para que o leitor não seja manipulado pelo discurso do acusado, que desde o início já é apresentado como algo insano.

Não somente neste conto de Guy de Maupassant encontramos traços de perversão. Em *A cabeleira*, do mesmo autor, notamos algumas semelhanças com a narrativa analisada anteriormente: assim como em *Um caso de divórcio*, aqui, o indivíduo também já é descrito inicialmente como alguém que carrega traços de loucura:

Sua Loucura, sua ideia estava ali, naquela cabeça, obstinada, torturante, devoradora. Ela comia o corpo pouco a pouco. Ela, a Invisível, a Impalpável, a Inapreensível, a Imaterial Ideia consumia a carne, sugava o sangue, extinguiu a vida. Que mistério esse homem assassinado por um Pensamento! (MAUPASSANT, 2011, p. 61)

Nota-se, no fragmento acima, que a personagem principal está em um estado de decadência, entregue à Loucura — descrita por palavras com as iniciais em letras maiúsculas, o que indica sua identidade e autonomia diante da personagem. Nesta história, um homem está internado e é observado pelas pessoas do hospital, pois seu estado deplorável chamava a atenção de quem frequentava o local. Sendo assim, o narrador, que observa aquele homem louco, conversa com o médico e pergunta sobre seu caso, recebendo a explicação:

Ele tem terríveis acessos de fúria, é um dos dementes mais singulares que já vi. Sofre de uma loucura voluptuosa e macabra. É um tipo de necrófilo. Aliás, escreveu seu diário, que nos mostra o mais claramente possível a doença de seu espírito. Ali, sua loucura está, por assim dizer, palpável. (p. 62)

Como no conto anterior, em *A cabeleira* a personagem perversa descreve sua história em um diário, o qual é também utilizado para julgá-la posteriormente. No primeiro, os relatos são utilizados para condenar judicialmente o indivíduo perverso; no segundo, os manuscritos foram úteis para laudar o paciente clinicamente.

A história se passa em Paris e trata de um homem rico, amante de objetos antigos e que, até seus trinta e dois anos de idade, dizia viver sem amor. Isso mudou quando, ao comprar um móvel italiano do século XVII, descobriu que dentro dele havia uma longa cabeleira loira, com fios que haviam sido cortados rente ao couro cabeludo e, depois, ligados por um cordão de ouro. Desde então, o homem se apaixona e fica obcecado pela cabeleira, tratando-a como uma mulher viva e real, acabando, por fim, sendo descoberto.

Em uma relação fetichista, o sujeito foi colocado como praticante de necrofilia, sobre a qual Jorge (2010), em seu livro sobre perversões segundo Freud e Lacan, assume que:

Nesse sentido, a perversão fetichista seria muitas vezes uma forma intensamente transfigurada de necrofilia, uma paixão sensual pelo objeto enquanto morto, enquanto separado do corpo vivo — sapato, peça íntima, mecha de cabelos etc. O objeto fetiche retiraria, assim, a sua condição pré-fetichista de sua conexão íntima com a morte, através de uma relação com o inanimado. (p. 167)

A relação de desejo está baseada no gozo e, no caso do homem com a cabeleira, era com ela que ele poderia satisfazer seus impulsos, chegando ao ponto de, segundo ele, amá-la: “Nesse sentido, a necrofilia parece ser o paradigma de todas as perversões: nela, o outro é tornado objeto de gozo apenas enquanto morto, ou seja, com a sua diferença de sujeito desejante abolida” (p. 88). Portanto, na perversão, há uma necessidade de aniquilar o outro como sujeito, utilizando-o apenas como objeto de satisfação de prazer.

Inicialmente, a personagem afirma, em seu diário, que possuía certa atração por objetos antigos:

O passado me atrai, e o presente me amedronta porque o futuro é a morte. Lamento por tudo o que foi feito, choro por todos aqueles que viveram; gostaria de parar o tempo, parar as horas. Mas elas se vão, passam, tomam a cada segundo um pouco de mim para o nada de amanhã. E não reviverei jamais. Adeus àquelas de ontem. Eu as amo. Mas não devo reclamar. Encontrei aquela que esperava; e experimentei através de incríveis prazeres. (MAUPASSANT, 2011, p. 64)

Acima, o fragmento indica uma não aceitação do tempo atual, um apego extremo ao passado e à fantasia sobre ele: a personagem não consegue aceitar seu tempo presente e se relacionar com algo vivo. A dúvida do colecionador, com relação aos objetos antigos que passam por ele, é o que move seu encantamento: qual a história que eles carregam? Que memórias podem ser conectadas a eles? A dúvida e a fantasia atizam seus desejos, fazendo com que ele acredite que seu sentimento seja amor.

Os mortos voltam! Ela veio. Sim, eu a vi, segurei, possuí do mesmo modo como outrora ela era em vida, alta, loura, gorda, os seios frios, as ancas em forma de lira, e percorri com minhas carícias essa linha ondulante e divina que vai da garganta aos pés seguindo todas as curvas da carne. [...]

Amava-a tanto que não quis mais deixá-la. Levei-a comigo sempre, a todo lugar. Levava-a para passear pela cidade como minha mulher, e a levei ao teatro nos camarotes como minha amante... (p. 71)

O final do conto traz a cena da personagem desesperada para extravasar seus desejos e sua fúria, bem como a fala do médico, reiterando que o paciente é realmente louco. Em sua fala final, “a mente do homem é capaz de tudo”.

É notável que o contexto em que o sujeito está inserido tem influência em seu desenvolvimento. Em relação à obra *O Perfume*, de Patrick Süskind, encontramos uma situação diferente do que temos nas personagens dos contos anteriores. Aqui, o leitor conhece a história de vida da personagem principal e, para analisar os motivos de seus traços perversos, isso é muito importante. Em meados do século XVIII, Jean-Baptiste Grenouille nasceu em meio a um ambiente fétido e extremamente poluído. Sua mãe, ainda jovem, tinha sífilis e o pariu na peixaria onde trabalhava. Jean foi seu quinto filho, acabando por receber da mãe o mesmo destino dos outros: o abandono. O bebê foi encontrado e entregue aos cuidados de terceiros, não havendo uma pessoa disposta a acolhê-lo e assumi-lo. Sendo assim, Jean cresceu, carregando consigo um desamparo biológico e psíquico, o que provavelmente teria desencadeado, então, seu comportamento perverso.

Jean-Baptiste nasceu com uma capacidade olfativa aguçada, tornando-se um perfumista talentoso. Procurando desenvolver melhor ainda suas habilidades e criar a fragrância perfeita, assassinou vinte e cinco mulheres, buscando retirar a essência de seus corpos, de modo que pudesse ter, como produto final, o perfume perfeito. A última vítima era a moça Laure Richis, filha de Antoine Richis, um importante oficial do governo de Grasse. Para Jean, cada assassinato envolvia um ritual de trabalho:

Cortou o cabelo bem rente do crânio e enrolou-o no seu camisolão, que amarrou numa trouxa. Por último dobrou um pedaço de lençol que sobrava sobre o crânio alvo, alisou a ponta dobrada, fixou-a com toques suaves dos dedos. Examinou o pacote todo. Nenhuma fresta, nenhum buraco, nenhuma dobra com espaço sobrando, por onde a fragrância da jovem pudesse escapar. (SÜSKIND, 1985, p. 219)

Com um roteiro para cada assassinato, Jean não mantinha contato com as vítimas. Sua relação de prazer estava vinculada ao fetiche pela fragrância da vítima, sendo isso o que lhe despertava total satisfação. Ao reconhecer o aroma de cada vítima (considerado, por ele, como algo perfeito), se apaixona: “É bem verdade que não amava um ser humano, nem mesmo a jovem de casa por trás da muralha. Amava

uma fragrância. Só ela e nada mais, e unicamente como a sua futura e própria fragrância.” (p. 192).

O desamparo sofrido por Jean-Baptiste Grenouille fez com que ele desenvolvesse uma carência a ser suprida. Movido por um instinto selvagem, a ambição para criar o perfume mais poderoso faz com que ele destrua todas as mulheres objetos de seu desejo. Frio e sem sentimento algum com relação às vítimas, o sacrifício das pessoas nada mais é que uma etapa do processo para o perfume perfeito.

O estado de desamparo, correlativo à total dependência da criança humana em relação à mãe, implica a onipotência desta. Influencia, de forma decisiva, a estruturação do psiquismo, voltado a constituir-se inteiramente na relação com outrem. (RESSTEL, 2015, p. 89)

Em seu livro, Célia Fernandes Resstel disserta sobre a criança, os pais e o papel de cada um dentro de um contexto em que o reconhecimento infantil é tão importante. No estudo, a autora disserta sobre a situação do desamparo e baseia-se em Freud, o qual afirma que a perda ou a separação podem aumentar a tensão do indivíduo, fazendo com que ele possa até mesmo não conter suas excitações e ser imerso nelas. Esta sensação de abandono e de infelicidade fica evidente em uma das passagens do livro, quando Jean fala consigo mesmo:

[...] ele repensava o seu passado. Lembrou as etapas da sua vida, desde a casa de Madame Gaillard e da pilha de lenha úmida e quente diante dela até a sua viagem de hoje para a pequena aldeia de La Napoule, que cheirava a peixe. [...] Pensou na cidade de Paris, em seu imenso bródio, a cheirar mal em mil nuances [...], na sua caverna, na atmosfera vazia de gente. Pensou também nos seus sonhos. E pensou em todas essas coisas com imenso agrado. Sim, parecia que, rememorando assim, era um homem especialmente bafejado pela sorte e que o seu destino o conduzira por um caminho, embora tortuoso, em última instância concreto - e se não fosse, como teria sido possível que tivesse achado o caminho até aqui, nesse quatinho escuro, junto à meta dos seus desejos? Pensando bem, era um indivíduo realmente abençoado! Nele explodiram comoção, humildade e gratidão. - Eu lhe agradeço - disse ele baixinho -, eu lhe agradeço, Jean-Baptiste Grenouille, por você ser como é! (SÜSKIND, 1985, p. 221)

Acima, percebe-se a gratidão e satisfação da personagem com relação a sua vida. Infere-se que, dadas as circunstâncias de sua vida, Jean se sente satisfeito com o resultado de sua rotina perversa: é somente com ela que ele pode reconhecer que sua vida tem sentido.

No entanto, o desejo e sua satisfação também podem estar associados à punição do próprio perverso. Em *A Vênus das peles*, obra escrita por Sacher-Masoch em 1870, encontramos aspectos do que chamamos de masoquismo - não coincidentemente, o termo utilizado na psicanálise teve origem a partir da publicação dessa obra, a mais conhecida do autor, a qual trata da paixão das personagens Wanda e Severin, baseada em uma completa relação de dominação e submissão. Severin aceita, por meio de um contrato, ser escravo de Wanda, estando sujeito a chicotadas, humilhações e trabalhos subumanos. No entanto, Severin assume sentir prazer em tais condições, desde que sua amante esteja vestindo sua roupa com peles de animais. Por meio de uma linguagem lírica e pomposa, a relação conturbada entre as duas personagens é retratada de modo a ser romantizada. Porém, o que havia em Severin era o masoquismo perverso.

Logo no início da obra, a personagem principal, Severin, recebe uma visita de seu amigo, que observa uma pintura em destaque na sua casa. O homem analisa a imagem minuciosamente, trazendo

uma formosa mulher com um sorriso radiante a iluminar-lhe o rosto, de cabelos entrançada à moda antiga, na qual o pó branco parecia um ligeiro orvalho, descansava a cabeça sobre o braço esquerdo, seminua num escuro casaco de peles. Com a mão direita empunhava um chicote, e um dos seus pés, nu, repousava descuidado sobre um homem, estendido à sua frente como um escravo ou um cão; e este homem, de traços acentuados mas corretos, nos quais se lia uma profunda tristeza e uma devoção apaixonada, erguia para ela os olhos de um mártir, exaltados e ardentes. (MASOCH, 1976, p. 8)

A pintura retrata um momento do relacionamento entre Wanda e Severin, baseado em violência física e emocional. Esse comportamento masoquista da personagem pode estar associado a Severin à sua infância. Quando pequeno, o menino havia presenciado uma experiência traumática:

Sem me dizerem nada agarraram-me e, apesar da minha violenta resistência, ataram-me os pés e as mãos; depois do que, com o seu riso perverso, a minha tia levantou as mangas. Começou a espancar-me com uma vara, tão fortemente que o sangue correu (...) tive de ajoelhar-me ante ela para agradecer-lhe o castigo que me infligira e para lhe beijar a mão. (...) Sob a vara da lasciva mulher, que me aparecia, com a sua jaqueta de peles, como uma deusa, colérica, a sensação da mulher despertou em mim pela primeira vez, e desde então a minha tia pareceu-me a mulher mais atrativa da terra. (p. 29)

Quando criança, sua relação materna e paterna não lhe supriu as necessidades afetivas, o que levou o menino a ter maior proximidade com a tia. No entanto, a violência da mulher lhe despertou a atenção. Segundo Freud, essa atração pela pessoa que cria nada mais é do que Edípica, na qual a mãe representa o inacessível.

Os golpes choviam, vigorosos, sobre as minhas costas e os meus braços, cortando-me as carnes, em que deixavam a sensação de queimadura; mas o sofrimento deliciava-me porque provinha dela, a adorada, daquela a quem estava disposto a todo o momento entregar a minha vida. (p. 38)

Dentro do fetichismo, o gozo é a condição do desejo. Na obra, Severin convence sua mulher a lhe tratar de forma cruel, ensinando-a a lhe maltratar: ou seja, não partiu de Wanda tal comportamento.

Totalmente diferente é a posição do masoquista, para quem essa encarnação de si mesmo como objeto é o objetivo declarado — quer ele se torne um cachorro embaixo da mesa, quer uma mercadoria, **um item negociado num contrato**, sendo vendido entre outros objetos a ser postos no mercado. Em suma, o que ele busca é sua identificação com o objeto comum, o objeto de troca. (LACAN, 2005, p. 118, grifo nosso)

Na história, Severin e Wanda possuem um contrato, no qual se afirma que ela será tudo e ele nada, que ela jamais o abandonará, e que ela vestirá suas peles nos momentos em que for humilhá-lo.

A senhora Dunaiew não só adquire o direito de agredir o seu escravo pelas faltas que cometa, mas também de o maltratar por capricho ou passatempo, mesmo até a morte, se lhe apetecer. Fica, em suma, como sua propriedade absoluta. [...]. Por sua parte a Senhora de Dunaiew obriga-se a vestir-se de peles com a maior frequência, mesmo quando se mostre cruel com ele.” (p. MASOCH, 1976, p. 63)

Severin não conhece os limites na sua busca pela satisfação dos seus desejos, estando disposto a se sacrificar para atingir seu objetivo final. Seu objeto é ele próprio, sendo, então, o alvo de humilhação:

Mesmo na perversão, na qual o desejo se dá como aquilo que serve de lei, ou seja, como uma subversão da lei, ele é, efetivamente, suporte de uma lei. Se há uma coisa que hoje sabemos do perverso, é que aquilo que aparece externamente como uma satisfação irrefreada é uma defesa, bem como o exercício de uma lei, na medida em que esta refreia, suspende, detém o sujeito no caminho do gozo. A vontade de gozo no perverso, como em qualquer outro, é uma vontade que fracassa, que depara com seu

próprio limite, seu próprio freio, no exercício mesmo do desejo. (LACAN, 2005, p.. 166)

No entanto, à Wanda agrada o acordo feito entre eles, abandonando, então, seu escravo por um homem que a domina: “- [...] Chega de escravos! Um amo! Uma mulher necessita de um dono, para o adorar. (p. 92)”. Ao saber do abandono, entristecido, Severino “aprende” que não pode se deixar dominar por uma mulher, o que mostra que seu masoquismo ocorre apenas com quem ele possui um vínculo de afeto.

Se analisarmos a relação do casal na obra, sabemos que Severin é uma personagem masoquista - mas e Wanda? Seria, a personagem, sádica, sentindo prazer ao ver Severin sofrer? Para Freud, as pulsões sexuais podem sofrer transformações: o sujeito que inflige dor pode gozar com a dor que virá a sentir.

A psicanálise pareceria demonstrar que infligir dor não desempenha um papel entre as ações intencionais originais do instinto. Uma criança sádica não se apercebe de que inflige dor ou não, nem pretende fazê-lo. Mas, uma vez ocorrida a transformação em masoquismo, a dor é muito apropriada para proporcionar uma finalidade masoquista passiva, pois temos todos os motivos para acreditar que as sensações de dor, assim como outras sensações desagradáveis, beiram a excitação sexual e produzem uma condição agradável, em nome da qual o sujeito, inclusive, experimentará de boa vontade o desprazer da dor. Uma vez que sentir dor se transforme numa finalidade masoquista, a finalidade sádica de causar dor também pode surgir, retrogressivamente, pois, enquanto essas dores estão sendo infligidas a outras pessoas, são fruídas masoquisticamente pelo sujeito através da identificação dele com o objeto sofredor. Em ambos os casos, naturalmente, não é a dor em si que é fruída, mas a excitação sexual concomitante - de modo que isso pode ser feito de uma maneira especialmente conveniente a partir da posição sádica. A fruição da dor seria, assim, uma finalidade originalmente masoquista, que só pôde tornar-se uma finalidade instintual em alguém que era originalmente sádico. (FREUD, 1976, p. 77)

Para o autor, o sádico encontra prazer na dor alheia por já ter tido alguma conexão com masoquismo. Deleuze, em *Sacher-Masoch - O frio e o cruel* (2009), repensa novamente as ideias psicanalíticas de Freud com relação à complementação do sadismo e masoquismo, principalmente no que diz respeito às transformações. Para o filósofo, o dualismo que Freud mantinha em sua teoria sobre as pulsões sempre acabou por limitar as transformações. Além disso, Deleuze afirma que toda a energia de um indivíduo está concentrada em uma perversão, e que

sádico ou masoquista, provavelmente cada um deles atua dentro de um drama suficiente e completo, com personagens diferentes e sem nada que possa fazê-los se comunicar, nem do interior nem no exterior. Bem ou mal, somente o normal se comunica. (p. 46)

Deleuze considera que essas transformações, em que o sádico pode ser masoquista, são abstrações, sendo a mistura de prazer e dor como algo neutro e comum. O prazer sentido pelo sádico em suas dores sofridas seria o mesmo do masoquista? Deleuze faz uma comparação com a linha de evolução biológica: tomando o exemplo do olho, este pode ser produzido por mecanismos diferentes, assim como a relação do sadismo e masoquismo - sua semelhança seria de encontro análogo, mas seu processo de formação é completamente diferente. Sendo assim, concluímos que, para Freud, há uma dialética em que o sádico é masoquista e o masoquista é sádico. Para Deleuze, o sadismo e o masoquismo são figuras completas, de mundos diferentes - o masoquista gosta de contratos, de se submeter à lei e utilizar de laços para persuadir seu carrasco (como no caso do contrato entre Wanda e Severin). O sádico gosta de instituições, pois se identifica com um superego poderoso, uma personalidade esmagadora que não compactua com as leis:

[...] o contrato é realmente gerador de uma lei, mesmo que esta venha a ultrapassar e a desmentir as condições que lhe deram origem; já a instituição se apresenta por uma ordem muito diferente da ordem das leis, tornando-as inúteis e substituindo o sistema de direitos e deveres por um modelo dinâmico de ação, de poder e de força. (p. 78)

Sendo assim, não é possível rotular a personagem Wanda como sádica ou masoquista, partindo do princípio do par sadismo-masoquismo e, até mesmo, pelo contrato firmado entre ela e Severin - ambos os termos, para Deleuze, seriam incompatíveis.

A narrativa de Masoch traz uma linguagem que talvez conduza o leitor a assimilar o relacionamento masoquista do casal como algo romântico. No entanto, o que temos são personagens com traços perversos, obcecados por um objetivo: satisfazer seus desejos, e não castrá-los.

O filósofo Gilles Deleuze, em sua obra *Crítica e Clínica*, dedica um ensaio somente para o romance de Masoch. Nesse ensaio, o autor afirma que as personagens masoquistas atingem uma zona de vizinhança entre o humano e o

animal, trazendo potências das personagens por elas demonstrarem o desconhecido.

Masoch não é um pretexto para a psiquiatria ou para a psicanálise, nem sequer uma figura particularmente marcante do masoquismo. [...] Mais próximo de um médico do que de um doente, o escritor faz um diagnóstico, mas é o diagnóstico do mundo; segue a doença passo a passo, mas é a doença genérica do homem. [...] O herói do romance está inflado de potências que excedem sua alma tanto quanto seu meio. (1997, p. 64)

Tendo o psicanalista Krafft-Ebing utilizado o nome de Masoch para denominar o termo masoquismo, sua obra caiu no esquecimento, justamente por ter as práticas do masoquismo associadas ao sadismo. Essa associação da obra de Masoch com o sadomasoquismo da psicanálise é criticado por Deleuze, pois não são fenômenos completamente intercambiáveis. Além disso, em seu ensaio, o filósofo afirma que a personagem principal é uma potência, ou seja, é um ser desejante, sendo destruída pela visão psicanalítica. Deleuze critica a visão da psicanálise sobre o masoquismo: “Contra a psicanálise dissemos somente duas coisas: ela destrói todas as produções de desejo, esmaga todas as formações de enunciados” (DELEUZE, 1998, p. 63). Desse modo, o desejo é destruído porque os casos são resumidos ao complexo de Édipo, não sendo levado em consideração que o desejo é a produção do real e, ao ser exteriorizado pelo sujeito, acaba por modificar a realidade. Além disso, para Deleuze, a psicanálise acabaria com a produção de desejos, pois o enquadramento do sujeito em Édipo é baseado, também, em castrações. Na obra *O frio e o cruel* (2009), Deleuze também aborda os estudos de Krafft-Ebing sobre a temática do masoquismo após a obra de Masoch:

Quando Krafft-Ebing fala de masoquismo, está dando o mérito a Masoch pela renovação de uma entidade clínica, definindo-a menos pelo vínculo dor-prazer sexual que por comportamentos mais profundos de escravidão e de humilhação [...]. Em todo o caso, “doentes” ou clínicos, e as duas coisas ao mesmo tempo, Sade e Masoch são também grandes antropólogos, à maneira daqueles que sabem incluir em suas obras toda uma concepção do homem, da cultura e da natureza, toda uma nova linguagem - grandes artistas, à maneira daqueles que sabem extrair novas formas e criar novos modos de sentir e de pensar. (p.18)

Deleuze afirma que Sade e Masoch são os melhores clínicos e grandes antropólogos, pois conseguem ler os sintomas culturais da sociedade. Então, ligar seu nome a uma doença é um ato que envolve seu nome próprio a um conjunto de signos. Sendo assim, Masoch traz sintomas que então foram nomeados como

masoquismo, mas que, segundo Deleuze, dificilmente poderiam ser comparados a doenças como a lepra ou mal de Parkinson - comparações realizadas pelo autor. Temos, então, um conjunto de sintomas da sociedade (dentre eles a violência, a sexualidade, os desejos), apresentado em uma linguagem marcada pela decência. Sendo Severin um resultado de castrações edipianas ou uma potência, o que notamos é um homem capaz de passar por diversas situações por sua amante: porém, o que ele almeja é satisfazer seus desejos e buscar sua plenitude, mas aprendendo com as situações vivenciadas: sua complexidade e capacidade de transformação são tamanhas que, após sua história de amor com Wanda, temos um Severino amadurecido e diferente de antes. Enfim, no que diz respeito a desejos e suas realizações, percebemos que algo semelhante ocorre na narrativa da qual trataremos a seguir, *Lolita*, de Vladimir Nabokov.

Dolores (Lolita) tem 12 anos de idade, enquanto Humbert, seu padrasto, está com 40 anos. Humbert é obcecado por meninas, e chega a se casar com Charlotte, mãe de Lolita, para poder se aproximar de sua filha, que é órfã de pai. A obra de Nabokov causou muita polêmica quando foi lançada, em 1955, pois, mesmo sendo algumas vezes descrita, pelo público, como uma história de amor, há um narrador não confiável que fala de seu relacionamento com sua enteada; assumindo, claramente, que possui atração sexual por crianças.

Mas como seu coração batia quando, em meio à aglomeração de inocentes, divisava uma **criança demoníaca**, “enfant charmante et fourbe”, olhos turvos, lábios cintilantes, dez anos de cadeia se você apenas deixasse claro que olhava para ela. E assim seguia a vida. [...] O estágio inicial do desenvolvimento dos seios aparece cedo (aos 10,7 anos) na sequência das mudanças somáticas que acompanham a puberdade. E o item seguinte na maturação é o surgimento de pelos pubianos pigmentados (11,2 anos). Minha taça está repleta de pensamentos tilintantes. [...] Como eram maravilhosas as aventuras que eu imaginava, enquanto fingia, sentado num duro banco de parque, estar imerso nas páginas trêmulas de um livro. Em torno do estudioso circunspecto, ninfetas brincavam à vontade, como se ele fosse uma estátua conhecida ou parte da sombra e do esplendor de uma velha árvore. (NABOKOV, 2012, p. 29, grifo nosso)

Na história, a menina é descrita por Humbert como uma ninfeta, ou seja, uma menina adolescente que desperta os desejos sexuais masculinos, sendo unicamente delas a culpa de os homens se aproximarem: “o pequeno demônio mortífero misturado às crianças sadias; ela não é reconhecida pelas demais, e tampouco tem

consciência do seu fantástico poder” (p. 25). Lolita é apresentada como a culpada de ter seduzido Humbert, sendo ela, então, um demônio a utilizar seus feitiços.

Por outro lado, o que ocorre na história é que Lolita tem um comportamento infantil típico de sua idade, sendo conquistada por meio de ofertas e manipulações. Humbert lhe oferecia mimos, passeios, a buscava na escola - tudo de modo a atraí-la para si. Sua obsessão era tanta que, apesar de estar interessado em Lolita, outras crianças também lhe despertavam o interesse. No entanto, Lolita era seu objeto de desejo: “Para mim, não fazia muita diferença onde eu habitava, contanto que pudesse manter minha Lolita trancada em algum lugar” (p. 227), chegando a dar-lhe um tranquilizante para fazê-la dormir e, finalmente, ter sua primeira relação com a menina.

Órfão de mãe desde os três anos de idade, Humbert foi criado pelo pai, afirmando ter tido uma infância satisfatória, sem nada lhe faltar. No entanto, mesmo não tendo problemas com autoestima, Humbert não conseguia ser feliz nos seus relacionamentos e acabou sendo internado algumas vezes:

Subornando uma enfermeira, adquiri acesso a certos arquivos e encontrei, para meu grande regozijo, fichas que me definiam como “potencialmente homossexual” e “totalmente impotente”. A diversão era tamanha, e seus resultados — no meu caso — tão estimulantes que permaneci internado por mais um mês depois de plenamente recuperado (dormindo admiravelmente e comendo como uma escolar). (p. 48)

Consciente de sua atração por meninas novas, sabendo que não encontraria plenitude ao se relacionar com mulheres, Humbert vê em Lolita uma paixão antiga, de sua época de adolescente: Annabel, a qual morreu de tifo ainda muito jovem. Humbert nunca conseguiu se recuperar do ocorrido, e acabou por ver em Lolita uma nova oportunidade para seu romance polêmico e conturbado.

Antes de tratar do comportamento de Humbert, cabe, aqui, analisar a constituição do sujeito sob os olhos da psicanálise Lacaniana. Para o psicanalista, o indivíduo se torna sujeito a partir de sua relação com o Outro, que é aquele que vai inseri-lo no mundo por meio do alimento, da palavra, da ideologia, da linguagem. Sua relação é composta por faltas, perdas e ganhos - sendo a relação materna importante nesse processo. O desmame, por exemplo, é um primeiro ponto em que o sujeito perde aquilo que lhe fazia se sentir privilegiado e desejado. Para Lacan, o complexo de Édipo ocorre em três fases: na primeira, é quando a mãe vê, na criança, o objeto fálico: é aquilo que a completa; a criança se sente desejada. A

segunda fase corresponde ao momento em que a criança vê, no pai, um concorrente: ela percebe que não é tão essencial, pois a mãe também deseja o pai. Por último; há a chamada castração, que é quando o pai realmente se insere na relação. A perversão, então, se estrutura no momento em que a figura do pai surge, fazendo o perverso experimentar uma sensação de concorrência pela figura materna. A revista *Uningá* traz, em uma de suas edições, um artigo dedicado à associação entre perversão e pedofilia. Nele, os autores afirmam que na perversão há uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que a mãe é um indivíduo castrado (o sexo feminino é castrado, pois não possui a presença de um pênis), ela também é um objeto fálico, pois é algo faltante, que poderia preencher e completar aquele que a deseja, que é o filho. Em seu estudo, os autores apresentam algumas ideias de Freud acerca da pedofilia, o qual

define as questões relacionadas a perversão quanto ao objeto único para satisfação, o fetiche. Nos casos de pedofilia, o objeto para a satisfação da libido é a criança, isto é, a criança é colocada como fetiche para o perverso. Porém, no que tange ao quesito estrutural, é fundamental ressaltar o momento em que a perversão vai se estruturar. Este ocorre no momento da passagem do ser ao ter o falo, momento em que há a apresentação do pai imaginário e, sequencialmente, a condução à castração. (SANTOS; SCAPIN, 2015, p. 4)

A pedofilia é ver, na criança, a única possibilidade de satisfação do desejo. O romance *Lolita* não é unicamente sobre pedofilia - há as contradições da sociedade americana, o ambiente e as relações familiares, o real e a fantasia, a riqueza da construção narrativa. Porém, é inevitável falar desse tema na obra que foi e é tão polêmica.

Da literatura brasileira, selecionamos o conto de Lygia Fagundes Telles, *O menino e o velho*, buscando os pontos de convergência com as demais obras a que referimos. Trata-se de uma narrativa que apresenta uma linguagem simples e comedida. Passa-se no ambiente de uma lanchonete frequentada pela narradora, a qual analisa a presença de duas pessoas: um senhor idoso, bastante elegante, e um menino de classe pobre. No conto, a narradora percebe cada detalhe da dupla e não vê algo positivo:

Quando passei pela mesa os dois ainda conversavam em voz baixa – foi impressão minha ou o velho evitou o meu olhar? O menino do labiozinho curto (as pontas dos dedos ainda sujas de tinta) olhou-me com essa vaga curiosidade que têm as crianças diante dos adultos, esboçou um sorriso e

concentrou-se de novo no velho. O garçom alemão acompanhou-me afável até a porta, o restaurante ainda estava vazio. Quase me lembrei agora, eu disse. Do nome do artista, esse senhor é muito parecido com o artista de um filme que vi na televisão. Franz sacudiu a cabeça com ar grave: Homem muito bom! Cheguei a dizer que não gostava dele ou só pensei em dizer? Atravessei a avenida e fui ao calçadão para ficar junto do mar. (TELLES, 2000, p. 64)

A presença do velho e do menino parece ser vista, na lanchonete, como algo tão normal quanto o sanduíche que a narradora pede. Em suas observações, percebemos que o espaço também colabora para a construção da narrativa: quando ocorre o desfecho trágico, o mar está em cor de chumbo, agitado, perigoso, e ela evita comer qualquer coisa relacionada à carne, o que possivelmente indica que ela quer estar longe daquela situação tão mal compreendida pelos outros. A carne talvez a faça lembrar do sangue, do corpo, do morto ou do menino. A espuma do chope, no final, poderia indicar que, após a atitude do menino, o que vem é a calmaria. O que ocorre é que, na história, não podemos dizer que está explícito que o velho abusava do menino, apesar de observarmos indícios que nos levam ao que assim se deduza. Observamos, também, o momento em que o garçom, Franz, afirma que o velho é um homem bom e que, infelizmente, o menino (após ter cometido o assassinato) não será pego pela polícia. Tal comentário passa para o menino a carga moral da sociedade, em que ele é culpado por seu ato sem que suas razões para o assassinato sejam consideradas. Todavia, por meio das considerações da narradora, pode-se cogitar a hipótese de que o conto apresenta a temática da pedofilia. Na obra a seguir, também encontramos um relacionamento em que o casal apresenta grande diferença de idade – no entanto, devido à época em que ocorre a história, isso não era motivo de estranhamento.

1.3

Publicada em 1994, o romance de Gabriel García Márquez, *Do amor e outros demônios*, traz a história de Sierva María de Todos los Ángeles, de doze anos de idade, internada em um convento católico sob suspeita de possessão demoníaca. Lá, a menina é tratada pelo padre Cayetano Delaura, de trinta e três anos, com o qual vai viver uma relação complexa. Trancada em uma cela contra sua vontade, o padre a visita sempre, utilizando de um discurso de aproximação que acaba por conquistar a menina. Diferente de *Memória de minhas putas tristes*, do mesmo autor, em que um homem de mais de setenta anos se relaciona com uma menina de

quatorze em um prostíbulo, apresentando linguagem objetiva e clara, com intenções bastante explícitas - a relação apresentada em *Do amor e outros demônios* é romantizada, trazendo uma história retratada como amor. Um exemplo disso é quando Cayetano visita Sierva María, presa, e recita trechos de poemas para ela, com o objetivo de encantá-la e acalmá-la: o discurso é sedutor, atraindo a menina. No entanto, considerando-se o contexto colombiano do final do século XVI, não podemos afirmar que a relação entre os dois configurava, de fato, uma perversão, uma relação pedófila, pois não eram incomuns à época os casamentos entre um homem mais velho com uma mulher jovem, em geral adolescente, ou mesmo, muitas vezes, meninas. O que interessa para este estudo é a questão da proibição: Cayetano, por ser padre, não pode se relacionar intimamente com mulher alguma, menos ainda com uma menina pagã: e é isso que o desespera. Sendo assim, percebemos o quanto o contexto em que a personagem se insere influencia sobre ela. Tal questão será abordada nas próximas seções desta dissertação.

1.3 O perverso em *Lavoura Arcaica*

Finalmente, chega-se à obra objeto deste estudo: *Lavoura Arcaica*. Com uma linguagem rica, bela, cheia de referências e estilos variados, a narrativa apresenta situações de natureza perversa, todas elas vinculadas a sua personagem principal: André. A história produzida por Raduan Nassar, primeiramente publicada em 1975, trata de uma família de descendência libanesa, moradores da zona rural, que vivem da lavoura e da criação de animais. A família é extensa – o pai, a mãe, os irmãos: Lula, Rosa, Zuleika, Huda, Pedro, André e Ana – e vive segundo um modelo considerado arcaico para a época: a lida no campo, o trato com os animais, as refeições (com todos juntos e sentados nos mesmos lugares à mesa) acompanhadas de sermões religiosos e morais, a união, o pudor e o recato extremo. O pão feito em casa, o vinho, as preces e a lida são elementos primordiais que devem compor o dia a dia familiar e seus integrantes devem estar sempre em completa união. Considerando-se esse contexto, a narrativa tem início quando Pedro vai até a nova casa de André, seu irmão, para buscá-lo: ele havia abandonado sua família, pois estaria apaixonado por sua irmã Ana. Além disso, para André, muitos fatos que decorrem de sua criação dentro de sua família acabaram por transtorná-lo,

fazendo com que não conseguisse se identificar com o ambiente em que fora criado. Segundo ele, jamais conseguiria viver um relacionamento com Ana dentro de uma família que é extremamente moralista, e todos os problemas que o levaram a sair de casa estavam na base familiar. Envolvido nessa situação, Pedro escuta os relatos de André, os quais passam a revelar a capacidade discursiva e persuasiva da personagem. Desse modo, o leitor tem a oportunidade de conhecer, inicialmente, um pouco da personalidade complexa da personagem.

Oscilando entre o presente e o retorno de André à infância, a obra é dividida em duas partes: a primeira traz a narrativa da personagem, explicando os motivos de ela ter deixado a família, seu sentimento pela irmã, sua relação com seus pais e irmãos, a estrutura familiar, o funcionamento da casa e do trabalho, sua relação com os animais. A segunda parte diz respeito ao seu retorno para a família, ainda narrado por ele, mas, agora, se passa no presente, trazendo uma possível reconciliação de André com a família e a tentativa de atrair sua irmã. Com relação à construção narrativa, o livro é constituído por diversos elementos de referência, citações e alusões, sendo eles utilizados em um discurso bastante convincente e, ao mesmo tempo, contraditório.

Logo ao iniciar o romance, o leitor se depara com a intimidade de André, que se masturba em seu quarto. Cabe o questionamento acerca do porquê da história iniciar desse modo, o que nos permite levantar a hipótese de que a personagem, assim como qualquer ser humano, possui impulsos sexuais, mas que possivelmente são reprimidos - encontrando, então, uma oportunidade para externalizá-los.

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**; (NASSAR, 1989, p. 9, grifos nossos)

É dentro de seu quarto, sozinho e isolado, que André se sente à vontade para satisfazer seus impulsos. Porém, isso não significa que a personagem não se sinta angustiada, mesmo vivendo longe de sua família - André sai de casa, do meio rural e arcaico, pois não conseguia viver perto de sua irmã sem poder se relacionar com ela. Provavelmente, nos intervalos de sua angústia, é a imagem de Ana que vem à sua mente. Em sua antiga casa, na “velha casa”, os rituais religiosos, o alimento, a

união e o trabalho eram elementos consagrados - o contrário do que acontece na casa de André, em que a atenção para o desejo do corpo é sua maior prioridade.

André é uma personagem complexa e de discurso sedutor. Conforme o conhecemos, percebemos que ele nos apresenta uma versão tendenciosa dos fatos, além de fazer com que se acredite que seus sentimentos pela irmã nada mais são do que uma combinação para o amor. De toda maneira, o relacionamento entre irmãos configura um incesto. Segundo a psicanálise, dentre as três estruturas psicológicas do ser humano (neurose, psicose e perversão), o incesto é uma perversão humana, também consequente de algum processo no triângulo entre criança, pai e mãe.

Na teoria lacaniana, portanto, o aparelho psíquico é uma estrutura única composta pelo Real e pelos registros do Imaginário e do Simbólico, que se configuram em torno do furo inicial, isto é, do *objeto a*. O que Lacan demonstra nessa articulação entre os elementos é que eles podem se compor de três maneiras diferentes, resultando em três "subestruturas" distintas, conforme o recobrimento que se dá a esse *objeto a*. Estas três subestruturas clínicas referem-se às três formas diversas de defesa contra o trauma, contra o gozo. São elas: a neurose (resultante do recalque); a psicose, (resultante da forclusão) e a perversão (resultante da denegação). Para cada uma delas, há uma modalidade distinta de falta, que são, respectivamente: a castração, a privação e a frustração. Dito de outro modo, a castração - que é a Lei, o que interdita o incesto, ou a ilusão de completude imaginária entre mãe e bebê - fundamenta-se pela falta de um objeto Imaginário. Ou seja, é uma ação Simbólica que rompe com a ilusão de uma satisfação plena e de um par complementar. (BATTAGLIA, 2018, p. 1)

Para Lacan, o ser humano é um tipo de animal, havendo uma série de automatismos no *homo sapiens*; porém, a linguagem é o que completa os indivíduos no campo do Imaginário. O ser humano fala a partir de seu ego, de sua projeção no mundo. O Simbólico é um sistema em que os elementos são inferidos a partir de suas relações com o conjunto, ou seja, inconsciente é relacionado ao parentesco, ao discurso, às relações de gênero. O Real é o trauma, o absurdo, o impensável, o abjeto que resiste e aparece para nós por meio de repetições, perturbando o indivíduo. Sendo assim, a perversão ocorre a partir da relação de falta, da não correspondência entre o indivíduo e seu objeto, da castração, fazendo com que o indivíduo busque relações incestuosas. No entanto, novamente repensando a visão da psicanálise, Deleuze e Guattari afirmam que

Édipo supõe uma fantástica repressão das máquinas desejantes. E por quê, com que fim? Será verdadeiramente necessário ou desejável curvar-se a isso? E com o quê? O que se há de colocar no triângulo edipiano, com o que formá-lo? A buzina da bicicleta e o cu da minha mãe resolvem o caso? Não haverá questões mais importantes? Dado determinado efeito, qual é a máquina que poderá produzi-lo? E dada uma máquina, para que ela pode servir? (2010, p. 13)

Sendo André uma máquina desejante, não é regra que a personagem seja perversa, em suas ações incestuosas, somente devido ao triângulo edipiano. Sobre isso, é importante levantar a questão do interdito: a proibição e a transgressão fundamentam os desejos. Para Georges Bataille, em *O Erotismo* (1987), o homem, diferentemente do animal, possui uma experiência, uma vida interior - a experiência religiosa, fora das religiões definidas. Sem ela, não há erotismo, pois “o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (p. 24). O ser humano, com sua individualidade, busca a fusão com o outro indivíduo - fugindo da solidão. O sexo é, então, uma destruição da individualidade, sendo uma transgressão para um outro mundo - assim como a religião. O interdito é tido como o proibido, ele está sempre constante, mas é superado pela transgressão: nessa dialética, entra o erotismo. Para Bataille, o ato sexual está ligado a algo violento, à morte de uma das partes: um ser sempre é violado, sucumbindo ao outro. Milhões de espermatozoides morrem para a fecundação do óvulo; então, a violência sempre se fez presente. Com o interdito, o homem se distancia do animal, pois este não consegue fugir da violência, mas, por meio da transgressão, o homem volta ao natural, mesmo quando a transgressão é institucionalizada - e ocorre porque

o que é interessante no interdito sexual é que ele se revela plenamente na transgressão. [...] Nada é inicialmente mais misterioso. Somos admitidos no conhecimento de um prazer em que a noção de prazer se mistura ao mistério que expressa o interdito determinante do prazer ao mesmo tempo em que o condena. (p. 70)

Bataille afirma que a primeira transgressão institucional que temos é o casamento: a violação da mulher é proibida, mas, sendo dentro do casamento, ela é permitida, por exemplo. Em seu livro, Bataille dedica uma seção somente ao caso do incesto, trazendo à tona os estudos do antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss, o qual aponta para a proibição universal do incesto - em seus estudos, a mulher funciona, dentro dos casamentos, como uma comunicação e uma troca:

A tese de Lévi-Strauss inspira-se em tais considerações: o pai que casasse com a filha, o irmão com a irmã seriam iguais ao possuidor de champanha que nunca convidaria amigos, que sozinho bebesse sua adega. O pai deve fazer entrar num circuito de trocas cerimoniais a riqueza que é sua filha; o irmão, aquela que é sua irmã: ele deve dá-la de presente, mas o circuito supõe um conjunto de regras próprias de jogo. (BATAILLE, 1987, p. 134)

Para a família, é muito mais vantajoso ceder a mulher para ser esposa do que fazer dela esposa de algum de seus integrantes. Bataille utiliza a metáfora do champanha em seu livro: se o homem é possuidor da adaga e fica com o champanha para si, ele não usufrui do jogo social do casamento, que é o de convidar os amigos e compartilhar presentes. Sendo assim, o incesto seria proibido universalmente porque ameaça a ordem social. No entanto, Bataille opina que há mais interditos que passam uma noção de arbitrariedade, como o sangue do parto e o tabu do sangue menstrual:

É inumano aos nossos olhos unir-se fisicamente ao pai, à mãe — e igualmente ao irmão ou à irmã. A definição dos que não devemos conhecer sexualmente é variável. Mas, sem que a regra tenha sido jamais definida, não devemos em princípio nos unir aos que viviam no ambiente familiar no momento em que nascemos; há, desse lado, uma limitação que seria mais clara, sem dúvida, se outros interditos variáveis, arbitrários aos olhos dos que não se submetem a ele, não estivessem aí confundidos. (p. 35)

Para Bataille, o interdito do incesto não recebeu atenção suficiente devido ao horror universal envolvido no próprio incesto. Dedicar-se muito tempo de estudo sobre os casos de incesto, enquanto que o comportamento humano variável não é abordado - as particularidades de seu interdito sexual. Segundo o autor, as regras de interditos na sociedade arcaica foram criadas com preocupações secundárias, não ligadas à violência sexual e as aparições antigas de incesto estudadas não são o suficiente para esclarecimento do tema. Sendo assim, a temática do incesto envolve muito mais do que fatores biológicos, sociais e morais - é um tema complexo trazido na vivência da personagem analisada nesta dissertação. Não é possível reduzir André somente a alguém perverso e fora da ordem social: há muito mais em seu complexo interior e ambiente exterior que pode ser analisado, principalmente no que diz respeito a sua relação com a irmã. Sobre isso, apresentamos nossas hipóteses mais detalhadamente nas próximas seções desta dissertação.

A paixão de André pela irmã é descrita para o leitor somente a partir de seu ponto de vista. Em momento algum Ana se manifesta em voz narrativa a esse respeito, sendo suas ações sempre observadas, interpretadas e analisadas por terceiros. Por tal razão, o discurso utilizado por André é fundamental para a produção de sentidos na narrativa, pois traz ao seu interlocutor informações que não estão, a princípio, explícitas. No entanto, a questão discursiva utilizada na construção da obra de Nassar será abordada posteriormente, em outra seção deste trabalho.

Em *Lavoura Arcaica*, são vários os casos de perversão encontrados, não apenas a situação que envolve sua irmã, pois nos deparamos com casos isolados e secundários que compõem a vida de André na fazenda. Um deles diz respeito a sua relação com a cabra Sudanesa, compondo o capítulo 4 do romance:

Sudanese (ou Schuda) era assim: farta; debaixo de uma cobertura de duas águas, de sapé grosso e dourado, ela vivia dentro de um quadro de estacas bem plantadas uma ao lado da outra, que eu nos primeiros tempos mal ousava espiar através das frinchas; [...] era numa cama bem fenada, cheirosa e fofa, que ela deitava o corpo e descansava a cabeça [...]; a primeira vez que vi Sudanese com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde que eu a trouxe para fora, ali entre os arbusto floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extenuado, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, [...] era uma cabra faceira, era uma cabra de brincos, tinha um rabo pequeno que era um pedaço de mola revestido de boa cerda, tão reflexivo ao toque leve, tão sensitivo ao carinho sutil e mais suave de um dedo; [...] Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 1989, p. 20-21)

Acima, há alguns trechos que merecem ser comentados. Primeiramente, o fato de que a cabra Sudanese tem um capítulo dedicado somente a ela, sucedendo o capítulo em que André lembra dos sermões de seu pai e do quanto eles influenciavam a base familiar, antecedendo aquele em que há a introdução dos princípios da família, da relação entre eles, das festas e de seu isolamento ao ver a irmã dançar nessas ocasiões. Os relatos fragmentados e não lineares mostram a perturbação de André ao lidar com o momento atual de estar fora de sua casa e com suas memórias de um passado conturbado. Outro aspecto que também merece destaque é o momento em que a personagem assume que, na primeira vez em que levou Sudanese para a rua - associando seu aposento a um quarto de cortesã,

estava com os olhos enfermiços, doentes, o que indica que já não estava em sua sã consciência. Por último, faz-se interessante mencionar a linguagem utilizada por André, na qual ele menciona que Sudanesa vestia salto e brincos (comparando-a com uma mulher), respondia às suas investidas sexuais e entrava em contato com seu órgão genital: tais informações chegam ao interlocutor por meio de metáforas.

Envolvendo mais pessoas em suas obsessões, em alguns momentos da narrativa também é possível observar que André culpa sua mãe por tê-lo feito desabar a estrutura da família: “[...] 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” (p. 136). Aqui, entende-se a estrutura edípica, em que o filho não aceita que a mãe não possa ser seu objeto de desejo, pois há a figura paterna (que, segundo André, é a figura que representa sua castração baseada na moral). Durante a narrativa complexa da personagem, o leitor pode notar que por vezes o filho disserta sobre sua relação e expectativas com a mãe. Ela, todavia, é uma personagem quieta, dedicada aos filhos e ao marido e, ao mesmo tempo, submissa na família.

Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro, era talvez a hora em que as mães embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias; [...] até que no céu uma suave concha escura apagasse o dia, cobrindo-se aos poucos de muitas mamas, pra nutrir na madrugada meninos de pijama; e eu pressentia, na hora de acordar, as duas mãos enormes debaixo dos meus passos, a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços [...], me tomando feito menino no seu regaço, cuidaria cheia de zelo dos meus medos, [...] e um toque vago e tão vasto me correria ainda o corpo calmo, me fazendo cócegas benignas, eriçando com doçura minha penugem, polvilhando minha carne tenra com pó de talco [...] (p. 115)

No capítulo 20, por meio do relato de André, constata-se importância do momento da amamentação para a personagem: o trato da mãe com o bebê, a troca das fraldas, a segurança do colo e o carinho materno são etapas fundamentais para a criança. No entanto, sem saber lidar com o sentimento da castração, André encontra em Ana seu novo objeto. Isso é perceptível no momento em que, logo após a descrição de seu contato com a mãe, André menciona a irmã e começa a falar sobre ela:

[...] e era Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; [...] e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos,

haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando com há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro. (p. 115)

Em seu sonho, assim que relembra sua relação com a mãe, André lembra de um dos passatempos que tinha com a sua irmã, no qual, segundo suas palavras, é perceptível o contato íntimo intenso entre as partes envolvidas. Desse modo, assim que a personagem termina de narrar seu momento com Ana, subitamente ela é acordada por alguém que o tira de tal mundo irreal, o que leva o irmão ao desespero, novamente, da castração. Para Lacan, em *A família* (1981), a crise edipiana é superável conforme a criança se desenvolve, pois entram em ação o super eu (herdeiro do complexo de Édipo, quando o sujeito adquire sua própria lei, formada a partir da imagem dos pais) e o ideal do eu (quando a criança reconhece que os pais não são apenas seres supremos, mas são seres humanos, assim como demais pessoas idealizadas posteriormente, como mestres, professores, formadores de ideais aos quais nos orientamos).

A tensão assim constituída resolve-se, por um lado, por um recalçamento da tendência sexual que, a partir desta altura, ficará latente — dando lugar a interesses neutros, eminentemente favoráveis às aquisições educativas — até à puberdade; por outro lado, pela sublimação da imagem parental que perpetuará na consciência o ideal representativo, garantia da coincidência futura das atitudes psíquicas e das atitudes fisiológicas na altura da puberdade. Este duplo processo tem uma importância genética fundamental porque ele inscreve-se no psiquismo em duas instâncias permanentes: aquela que recalca chama-se o super-eu, e a que sublima, o ideal do eu. Elas representam o fim da crise edipiana. (LACAN, 1981, p. 30)

Ao final do complexo de Édipo e da escolha de objetos, o sujeito já tem suas interpretações próprias do mundo. No caso, André seria o resultado das suas observações e relações com os pais, comparando-se e julgando-se dentro do ambiente familiar.

Há, também, outros momentos em que André mostra sua carência da presença materna. Ao regressar para sua casa, ele e seu pai iniciam uma discussão: o filho discorda das ideias de seu pai por não identificar um propósito para seguir vivendo naquela casa:

E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que

se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: “meus olhos” “meu coração” “meu cordeiro”; (p. 171)

Não há como André viver o trabalho cotidiano, dedicar-se à família e à vida religiosa, se não se identifica como pertencente a esse contexto. Sua casa era, para ele, uma prisão e, assim que a ela retorna, tenta falar ao pai, por meio de metáforas, sobre seus sentimentos. Por nunca ter se dado bem com Iohána, André depositava grandes expectativas na sua relação com a mãe. No momento em que o contato com a mãe vira uma recompensa, André volta ao seu estado de menino, entregando-se a cada sensação desperta.

Outro aspecto a ser destacado também é a relação entre André e o caçula da casa, Lula. Ao voltar para sua família, André conversa com seus pais e irmãos, mas não conversou com Lula - o menino estava no quarto, esperando que o irmão fosse procurá-lo. No entanto, quando André decide fazer isso, o menino já está chateado. Durante uma conversa, Lula desabafa para o irmão que não aguenta mais morar na casa, pois não suportava a carga moral que carregava: “André, vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você...” (p. 181). Ao querer consolar o menino, André imaginava outra realidade:

[...] ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (p. 181-182)

Ao encostar-se ao menino, André perde o controle dos movimentos. O trecho leva o leitor a entender que Lula foi molestado pelo irmão, pois parou com sua fala e passou a mexer as pernas incontrolavelmente, ficando, também, com o rosto febril. Durante a ocorrência, Lula pergunta algumas vezes: “Que que você está fazendo, André?”, pois André provavelmente pareceu estar se comportando diferente.

Dentro de um ambiente em que havia muitas repressões, André foi se mostrando diferente dos demais integrantes da família, estando deslocado daquele contexto arcaico e rompendo suas regras. No entanto, podemos constatar que não apenas o contexto é determinante para que a personagem se caracterize dessa forma, pois, se considerarmos a situação do narrador, sabemos que André é o responsável pela mediação entre o interlocutor e os fatos ocorridos, informando-nos os elementos narrativos de tempo, espaço, demais personagens e linguagem. Narrado em primeira pessoa, todas as situações apresentadas no romance passam, primeiramente, pelo seu olhar. Sobre tal posição, Ligia Chiappini, estudiosa da área de Teoria Literária, afirma: “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (CHIAPPINI, 1985, p. 44).

Denominado como narrador autodiegético, André é o protagonista da realidade própria da história que relata. Para Gérard Genette, temos esse tipo de voz quando “o narrador é herói da sua narrativa” (1995, p. 244), sendo esse tipo o “que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético” (p. 244). Em seus estudos, Genette classifica o narrador como extradiegético-heterodiegético (quando conta uma história da qual está ausente, exemplificando-o com *Homero*); extradiegético-homodiegético (narrador do primeiro nível, que conta a sua própria história); intradiegético-heterodiegético (quando o narrador conta histórias das quais está ausente); intradiegético-homodiegético (narrador do segundo grau, que conta sua própria história, exemplificando-o com *Ulisses*). O narrador extradiegético abre espaço para demais narradores na história, não fazendo parte dela; o intradiegético faz o mesmo, porém, sendo participante da história. Tendo em vista que em *Lavoura Arcaica* temos um narrador em primeira pessoa, que faz parte da história e que se produz homodiegético, cabe salientarmos as diferenças estipuladas por Genette:

Haverá, pois, pelo menos, que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói da sua narrativa (Gil Blas), e a outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha [...]. (p. 244)

Conhecendo as variedades de homodiegese, percebemos a caracterização do romance *Lavoura Arcaica* como de narrador autodiegético – André conta sobre sua

relação com a casa, com a família e com a irmã, sendo ele o protagonista e o foco dos acontecimentos. Com isso, retomando as palavras de Chiappini, a personagem narra os fatos conforme sua percepção e seus sentimentos, podendo o narratário receber informações de diferentes tempos narrativos. Silva (2011, p. 407), em seu estudo sobre o foco narrativo em *Lavoura Arcaica*, sugere:

Assim, é André quem conduz a estrutura e a sucessão dos fatos da história que foi contada em um tempo distante dos acontecimentos narrados; por esse motivo, os eventos são apresentados de maneira aleatória e desordenada, pois foram extraídos de sua memória. Esta, por sua vez, pode ser percebida ao mesmo tempo como um processo de ordenação e de releitura das suas lembranças. Por esse motivo o tempo é apresentado na narração em três instâncias distintas: o da infância, que representa a memória distante; o da partida, que abarca a memória recente; e o do regresso, que compreende o presente diegético.

Nas memórias de sua infância, André fala de suas experiências com os irmãos, com o pai, com a labuta, com os ambientes da casa e relata, principalmente, as impressões de seu relacionamento com a mãe e a irmã. Na primeira parte do livro, em *A partida*, André apresenta sua memória recente, com acontecimentos que foram determinantes para o abandono do lar, sendo o momento mais importante aquele em que Ana o ignora quando estão juntos na capela. No tempo de *O retorno*, o qual Silva aponta como o presente diegético, somos apresentados às ocasiões de André novamente com a família: as justificativas de sua partida, os reencontros com os pais e irmãos, seus esclarecimentos para Iohána e a trágica festa comemorativa. Nesse momento da narrativa, percebemos que André incorpora o discurso direto em seu relato, não fazendo uso somente de aspas, como podemos ver no capítulo 25, quando ele e o pai discutem sobre o motivo de sua partida.

[...] mesmo sem me voltar, pude ler com clareza a angústia no rosto dela, implorando com os olhos aflitos para o meu pai: “Chega, Iohána! Poupe nosso filho!”

- Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: [...] vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor.

- Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma luz nova sobre esta mesa, sinto meus olhos molhados de alegria, apagando depressa a mágoa que você causou ao abandonar a casa, apagando depressa o pesadelo que vivemos há pouco. (NASSAR, 1989, p. 170-171)

É nessa parte que encontramos o embate entre pai e filho, tão esperado por André, em que ele e o pai são as personagens em destaque. No início do capítulo, temos a

presença de uma linha pontilhada, a qual pode indicar uma mudança na intenção do narrador, quando deixa de haver uma narração em sumário para haver a cena. Sobre isso, recorreremos novamente aos estudos de Chiappini acerca do foco narrativo (1985) e do narrador:

Quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra. Por outro lado, completa essa dupla (narrar e mostrar) a oposição CENA e SUMÁRIO (PANORAMA). Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA. (p. 15, grifos da autora)

Assim, entendemos que André utiliza a cena no momento da diegese, na qual o narrador se aproxima mais da história, intervém menos com suas impressões e utiliza diálogos, respeitando a ordem de desenvolvimento dos fatos:

a cena, na maioria vezes <<dialogada>>, sobre a qual já vimos que realiza convencionalmente a igualdade do tempo entre narrativa e história, e aquilo que a crítica de língua inglesa chama o <<summary>>, termo que não possui equivalente em português e que traduziremos por *narrativa sumária*, ou, de forma abreviada, *sumário*: forma de movimento variável (ao passo que os outros têm um movimento determinado, pelo menos em princípio) [...]. (GENETTE, 1994, p. 94)

É nesse momento da narrativa que André tem a oportunidade de dizer tudo o que pensa para Iohána, esclarecendo os motivos que o levaram a deixar sua casa. São duas forças antagônicas em uma arena, dois pontos de vistas finalmente verbalizados, apresentados por meio de diálogo direto para receberem destaque. Podemos dizer que a narrativa toda converge para essa cena, em que há o antagonismo entre Iohána – representando a moral, o direito, o certo, o lado da bondade do Deus cristão, a obediência, a razão e a paciência – e André – o imoral, o “errado”, o questionador, o dos sentidos, o avesso e “demoníaco”. Nesse combate, o uso do discurso é essencial, sendo a arma de cada um deles.

Importante mencionar que, mesmo que André tenha decidido utilizar a cena para mostrar esse duelo e confronto de vozes entre pai e filho, apesar da aproximação com a história e momento atual, não podemos esquecer que ele ainda permanece no foco autodiegético, sendo tal embate traduzido por meio de seu ponto de vista. Entre os diálogos, André descreve suas impressões sobre os rumos da conversa:

Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento, ter triturado na mesa imprópria uns fiapos de ossos, tão minguados diante da força poderosa de sua figura à cabeceira. (NASSAR, 1989, p. 169)

Tendo em vista que “La visión del narrador determina, pues, la perspectiva de la novela” (TACCA, 2000, p. 71), as informações que temos sobre o comportamento desses interlocutores ainda é duvidoso, pois “En efecto, el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada” (p. IBIDEM, p. 87), em que André já carrega consigo uma imagem complexa do pai, construída ao longo do tempo, a qual representa para ele uma figura de hipocrisia e soberania. Mesmo com tais impressões sobre o pai, o filho reconhece, em suas reflexões, que foi audacioso ao desafiá-lo nesse diálogo, colocando discursos em combate. Esse momento da obra é muito importante, pois em todos os seus relatos, André demonstra distanciamento hierárquico da figura paterna, a ponto de deixar o lar por não conseguir se adaptar com as regras de Iohána e, principalmente, dialogar sobre suas aflições:

[...] é importante levar sempre em conta a posição que um discurso a ser citado ocupa na hierarquia social de valores. Quanto mais forte for o sentimento de eminência hierárquica na enunciação de outrem, mais claramente definidas serão as suas fronteiras, e menos acessível será ela à penetração por tendências exteriores de réplica e comentário. (BAKHTIN, 2002, p. 153)

Em seus estudos sobre o discurso, Mikhail Bakhtin (1895-1975) fala sobre a importância do discurso retórico e seu fim no contexto narrativo, havendo uma preocupação com a autenticidade e um sentimento de direito de propriedade da palavra – tais fatores não deixariam o discurso, assim, tão livre. Na situação em que André se encontra, ele está argumentando em contraposição a todo o discurso moral de uma figura que, dentro daquela casa, está hierarquicamente acima dele. Para isso, ele precisa de estratégias persuasivas ao lidar com o pai e, percebendo que este estava se enfurecendo com as opiniões contrárias apresentadas pelo filho, o narrador muda sua estratégia.

Inicialmente, André expõe os motivos que o levaram a sair de casa e questiona o amor presente na família, alegando que ele desune e não une os integrantes, que não há diálogo entre os integrantes da casa e que o ambiente é

hostil. Tais afirmações, segundo ele, levaram à cólera de Iohána e, para apaziguar o pai e continuar presente na família, André decide manipulá-lo e convencê-lo de que que estava sendo errado e impulsivo devido a sua confusão e seu cansaço:

E o meu suporte recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira [...]. (NASSAR, 1989, p. 171)

Desse modo, afirmando que “supostamente” havia cedido na discussão com o pai, André assimila a atitude da mãe como uma recompensa pelo seu comportamento obediente. Assim, com seu discurso persuasivo, ele reconhece que há mais benefícios do que o contrário: Iohána nele acredita e isso o leva a morte no desfecho da narrativa.

Em seu estudo sobre o romance, Oscar Tacca (2000) menciona que “La diferencia entre los relatos narrados por un personaje está en función de su grado de intervención en la historia, es decir, de la importancia del papel que desempeña” (p. 89). Em *Lavoura Arcaica*, o papel de André como narrador é determinante, pois ele não apenas está narrando de dentro da história, como também é protagonista dela, contando sobre a vida que se levava dentro de sua tradicional família. As informações que recebemos sobre as demais personagens são todas baseadas nas percepções de André, construídas ao longo de sua vida dentro da velha casa: o comportamento incestuoso da irmã, as reações do pai, as aproximações da mãe, as atitudes dos irmãos e, até mesmo, da cabra Sudanesa. Sendo assim, as memórias relatadas por esse narrador são transpostas por meio de uma linguagem estratégica, além desta também ser utilizada por André com as demais personagens da história.

Tendo em vista a personalidade complexa de André, seus desvios e os aspectos de perversão neste capítulo listados, ficam alguns questionamentos: sendo a perversão uma manifestação dos desejos apesar das castrações morais, seria André uma personagem livre ou presa em suas condições perversas? O contexto em que a personagem está inserida age fortemente em cima dela, fazendo com que se resulte em uma pessoa com traços rotulados como perversos.

CAPÍTULO 2

O discurso religioso e a subversão da norma: a lavra e os demônios

Ao realizarmos a leitura da obra *Lavoura Arcaica*, percebemos elementos que se assemelham a outras obras que analisamos, considerando-se a temática do perverso. Dentre estas, nos referimos especialmente a *Do amor e outros demônios*, de Gabriel Garcia Márquez, sobretudo no que diz respeito à constituição das personagens, as quais manifestam desejos proibidos dentro de um contexto dominado por princípios religiosos e moralistas. Nesse sentido, nos interessa desenvolver um pouco mais a relação entre essas obras, já apresentadas aqui. O fato é que ambas apresentam, na relação entre suas personagens, traços que revelam comportamentos sexuais tidos como inadequados ou imorais, independente de serem tratadas, em uma leitura menos atenta, como relações amorosas. Na primeira, o foco é a relação incestuosa entre André e Ana, que acaba por abalar totalmente a estrutura familiar – além de outras ocorrências envolvendo o tema da perversão. Na segunda, o padre Cayetano se relaciona com uma menina de doze anos de idade, Sierva María, que está presa e acorrentada em uma cela, sempre a receber suas visitas que eram, a princípio, contra sua vontade.

Considerando-se o que conhecemos sobre o perverso, acredita-se que as pessoas que apresentam tais traços não perdem totalmente o contato com a realidade, tendo noção do que é certo e errado; pois, ao agirem, elas procuram fazer isso longe dos olhos dos demais, burlando as normas morais de convívio. O prazer próprio é sempre prioridade. Nesse sentido, André e Cayetano buscam o próprio prazer tentando não chamar a atenção ao seu redor. Além disso, utilizam uma técnica na aproximação das pessoas que desejam, fundada em um discurso sedutor. Ao tentar se eximir de suas culpas, justificam que sua relação é amor ou, então, culpam as vítimas que, nas obras em questão, são comparadas com o demoníaco, a partir de um viés religioso. Ambas as personagens estão inseridas em um contexto em que a religião está fortemente presente, castrando seus desejos e, assim, os sujeitos se dividem entre a culpa de sua imoralidade e a satisfação de sua natureza: para isso, a única saída é utilizar o discurso para fugir de sua responsabilidade. Nesse caso, há um diálogo entre as duas obras, pois todo o texto

carrega, consigo, os reflexos de uma memória literária, em que nada é original, nada é completamente autêntico: sempre haverá um diálogo com um texto anterior. Sobre isso, a professora Sandra Nitrini, da área de Literatura Comparada, disserta:

O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. Nessa perspectiva, o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas, que poderíamos descrever como uma estrutura de redes pragmáticas. (NITRINI, 2010, p. 163)

No que diz respeito à memória da literatura, deve-se levar em conta que o texto estará impregnado da biblioteca de quem o produz, o que, posteriormente, acionará a biblioteca do leitor. Samouyault, ao realizar um levantamento sobre a história da intertextualidade, afirma que

a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável da hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (2008, p. 47)

Ao colocar em contraste duas obras literárias, estabelecemos semelhanças e divergências entre elas, seja no conteúdo abordado, seja no estilo de escrita, na construção das personagens e da narrativa, ou na forma como se apresenta o texto. Dentre as obras mencionadas no capítulo anterior, percebemos que, por mais diferentes que sejam em sua narrativa, o romance de García Márquez foi o que mais apresentou aspectos em comum no que diz respeito à atmosfera religiosa, a qual influencia diretamente no destino das personagens. Considerando esse fator, justificamos a escolha desta obra para enriquecer e acrescentar à investigação dessa temática no estudo de *Lavoura Arcaica*. Posto isso, partimos, então, para a análise do diálogo entre as duas obras em destaque neste capítulo.

André e Ana. Dois irmãos que, a princípio, são apaixonados um pelo outro, se levamos em conta o discurso de André. O que se sabe da arcaica família, da mãe e suas culpas, da irmã e sua *peçonha*, e toda a informação a que temos acesso, nos é disponibilizado pelo narrador, o irmão fugido, o membro da família que não se enquadra no contexto em que se via obrigado a viver, retrógrado e sufocante. O

mesmo podemos afirmar sobre o relacionamento entre ele e a irmã – Ana é construída pelo seu discurso, suas atitudes, a paixão, tudo é efeito do que André acredita ou quer fazer acreditar que seja.

[...] e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração” (NASSAR, 199, p. 27)

Nesse ponto da narrativa, André busca levar seu interlocutor a acreditar que desde cedo é influenciado pela mãe a ter essas relações sem que ninguém mais da família soubesse. Além disso, esse contato é descrito como alegre e envolvendo sentimentos amorosos, principalmente vindos do lado materno. Porém, mais adiante, conforme André conversa com seu irmão Pedro e confessa sua aflição, ele sutilmente deixa que se torne visível outro lado de seu eu, manipulador e possessivo. Como ele mesmo afirma, os sentimentos que antes lhe pareciam alegres na verdade lhe traz prejuízos: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (p. 56). Há, portanto, uma contradição na história que conta, um sinal de que algo impediu que os *amores* por ele sentidos fossem vividos.

No que diz respeito à outra obra que analisamos, *Do amor e outros demônios*, constatamos que esta apresenta um ponto de vista distinto: o narrador em terceira pessoa, onisciente, e as personagens protagonistas, Cayetano e Sierva María, apresentadas pelo discurso do narrador, ou eventualmente em discurso direto, por meio de diálogos, nos quais se sobressai o ponto de vista de Cayetano:

Ao terminar o exame, Delaura mandou buscar um estojo de curativos, mas barrou a entrada da irmã enfermeira. Untou as feridas com bálsamos e aliviou com sopros suaves a ardência da carne viva, admirado da resistência da menina à dor. Sierva María não respondeu a nenhuma de suas perguntas, não se interessou por suas prédicas nem se queixou de nada. Foi um começo desanimador, que perseguiu Delaura até o remanso da biblioteca (MÁRQUEZ, 1996, p. 124-125, grifos nossos)

A opção pelo narrador heterodiegético torna mais complexa a situação narrativa, pois constatamos a presença do discurso indireto livre, mesclando a voz do narrador à voz das personagens, seletivamente. No trecho acima, percebe-se

que Delaura já tem sua primeira impressão acerca da menina, por meio de seu primeiro contato físico com ela, além de se sentir tomado pela desesperança em relação ao caso de Sierva María. Observamos que não temos acesso aos sentimentos da menina, pois o foco narrativo ilumina, preferencialmente, Delaura. Chiappini (1985, p. 55) define este narrador, afirmando que ele “É, como no caso do narrador protagonista, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente”. Nesse sentido, a personagem protagonista, ou aquela a quem é dado o direito de se manifestar em voz narrativa não é a menina, mas sim o padre. A menina é apresentada, assim, como a causa dos diversos problemas que ocorrem no convento, ocupando posição central na narrativa, adquirindo dessa maneira complexidade ainda maior, dado o fato de que é necessário que também nós nos empenhemos em decifrá-la.

Seguindo nessa linha argumentativa, percebe-se que ambas as obras são tendenciosas, pela opção de dar voz narrativa ou de privilegiar o discurso proferido pelas personagens que apresentam traços que as vinculam a perversões. O leitor acaba por não ter acesso à voz de nenhuma daquelas que seriam os objetos de desejos. O que chega a ele são as ações, a maneira pela qual a pessoa se aproxima delas, configurando-se nesse caso um discurso convincente, de quem parece nunca ter culpa de suas ações – princípio fundamental do perverso, que é o de exercer a sua natureza a qualquer custo, atribuindo, para isso, a responsabilidade a qualquer outra pessoa.

O discurso de André é, portanto, bastante convincente, utilizando de muitas metáforas para fazer com que seu interlocutor acredite que seus instintos fora de controle nada mais são do que amor: “e as pombas do meu quintal eram livres de voar, partiam para longos passeios, mas voltavam sempre, pois não era mais do que amor o que eu tinha e o que eu queria delas” (p. 98). Nesta passagem, em que ele compara Ana com as pombas da fazenda, as quais eram capturadas com arapucas, André busca alimentar a ideia de que sua relação incestuosa com a irmã não a aprisionava, que era natural, uma relação saudável de liberdade. Posteriormente, em contrapartida, no decorrer de seu discurso, André se contradiz:

grão por grão, instante por instante, mais manhosa era a pomba quanto mais próxima da peneira, bicando o chão com firmeza, mas tremendo antes o pescoço, como o braço de um monjolo sempre indeciso a meio caminho do seu destino [...] ameaçando as penas em recuo, até que, transpondo o arco da peneira, um doce alimento faria esquecer, projetada na terra, a grade da sua tela; era uma ciência de menino, mas era uma ciência complicada, nenhum grão de mais, nenhum instante de menos, para que a ave não encontrasse o desanimo na carência nem na fartura, existia a medida sagaz, precisa, capaz de reter a pomba confiante no centro da armadilha; (p. 100, grifos nossos)

Na passagem acima, André deixa evidente sua estratégia: aproxima-se aos poucos da vítima, ganhando sua confiança, oferecendo-lhe uma recompensa a cada passo em sua direção – como ele mesmo afirma, é uma armadilha, o que desmancha a tese de que é amor. André tem conhecimento de que o que ele faz é considerado imoral e que, para isso, terá que usar de artimanhas para seduzir a irmã. O mesmo ocorre no discurso sedutor de Cayetano, que sabe que a menina com quem ele se envolve é bem mais jovem, e que é inadequado relacionar-se intimamente com ela também por ser prisioneira do convento.

Cayetano, meio de brincadeira e meio a sério, se atreveu a soltar o cordão do espartilho de Sierva María. Ela protegeu o peito com as duas mãos; houve uma chispa de raiva em seus olhos e uma rajada de rubor lhe incendiou o rosto. Cayetano lhe agarrou as mãos com o polegar e o indicador, como se estivessem em fogo vivo, e as afastou do peito. Ela tentou resistir, e ele lhe opôs uma força terna mas resoluta. – Repete comigo – disse: – *“Enfim, a vossas mãos hei chegado.”* Ela obedeceu. – *“Onde sei que hei de morrer”* – prosseguiu ele, enquanto abria o espartilho com seus dedos gelados. Ela repetiu quase sem voz, trêmula de medo [...]. (MÁRQUEZ, 1996, p. 190-191, grifos do autor)

Neste trecho, em um dos encontros entre Cayetano e Sierva María, o narrador abre espaço para o diálogo direto das personagens, afastando-se. É notável que Cayetano utiliza, além da força física, um discurso estratégico, fazendo com que ela repita os versos que ele recita. Desse modo, a menina afirma que, uma vez pertencendo a ele, assim permanecerá até o dia de sua morte.

O ato da conquista é comum no comportamento de pessoas perversas. Em seus estudos sobre perversão, Ferraz (2010) relata e analisa casos de pacientes perversos, comparando-os com personagens icônicos da literatura:

A hostilidade tem o propósito de fazer com que o sujeito se sinta superior e triunfante sobre o outro. Se nas práticas sexuais sádicas isto é evidente por si só, em outras variantes da perversão, no entanto, tal asserção não é

facilmente visível. Stoller explica sob esse prisma, por exemplo, a promiscuidade comum na dinâmica da perversão: ela seria uma resultante da hostilidade, visto que o interesse do perverso encontra-se na sedução e não no amor. É assim que, em *Don Juan*, a gratificação não provém do prazer do ato sexual ou da intimidade estabelecida com outra pessoa, mas exclusivamente do ato de sedução. (p. 84-85)

Como é possível perceber, a prática da sedução também é prazerosa. Ela provém da castração, em que o proibido provoca o desejo. A conquista final da vítima será sempre o prêmio a ser arrebatado, o que também faz parte do perverso.

O vínculo com a religiosidade, mais especificamente com os dogmas da religião católica, faz-se tão presente nas obras *Lavoura Arcaica* e *Do amor e outros demônios* que é possível afirmar que compõe sua temática central. Ambas apresentam a religião como um impedimento para que os instintos das personagens André e Cayetano sejam externalizados; sendo, então, instituição reguladora que reprime suas vontades, caracterizando-as como imorais. A família de André é descendente de libaneses que vieram para o Brasil, portanto, há certa mescla de princípios entre a religião cristã e a religião muçulmana, o que pode ser percebido, por exemplo, quando Ana se dirige à capela para rezar, quando seria de se esperar uma pequena mesquita e, também, no consumo e na ostentação do vinho. No entanto, algumas características se mantêm fortes: os sermões, as festas e as danças.

No decorrer da narrativa de André, a religião é apresentada como um fator que o indigna sobremaneira, um empecilho para a realização de seu *amor* com a irmã. A religião é o que une e estrutura a família, instituição que possui regras de convivência, e na qual André não consegue se inserir, sendo visto como um ser de conduta abjeta aos olhos dos demais, que não se enquadra em um padrão de normas de convívio estabelecidas, sendo isolado e visto como repulsivo.

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos [...]. (NASSAR, 1999, p. 15)

Com relação a Delaura, percebe-se que, até a chegada de Sierva María ao convento, a personagem estava bem adaptada ao contexto em que vivia. Estudou Teologia na cidade de Salamanca, bem orientado pelo bispo De Cáceres y Virtudes.

Com vinte e três anos, descobre que sua vocação era seguir o caminho do Espírito Santo: “– Se Deus me concedesse a graça, eu não queria ser santo, e sim anjo.” (MÁRQUEZ, 1996, p. 117). Ao ser chamado ao convento de Santa Clara, a fim de exorcizar Sierva María, conhece as pessoas que foram orientadas a mediar sua relação com a menina, como o bispo e a abadessa do local. Logo que é levado a conhecer os espaços do convento, percebe que este apresenta uma atmosfera pesada, com odores fétidos, animais barulhentos e que supostamente falavam. Para justificar tais acontecimentos, a abadessa afirma que tudo estava nesse estado devido à presença de Sierva María, que era comparada com o demônio: “Tudo anda assim desde que o seu bispo fez o favor de nos mandar esse presente envenenado” (p. 119). No entanto, Cayetano, mesmo antes de conhecer a menina, não acreditava que pudesse ser algo assim tão grave. Ao chegar a sua cela e observar o espaço de seu cárcere, Delaura afirma, surpreso: “– Mesmo que não estivesse possuída por nenhum demônio – disse –, esta pobre criança tem aqui o ambiente mais propício para ficar possuída. (p. 122)”. É a conclusão a que chega o padre ao ver que a menina vivia em condições subumanas de higiene. Ao acreditar que o problema não está localizado totalmente na criança e que o ambiente em que ela está vivendo então não é digno, Delaura se posiciona criticamente em relação ao ponto de vista dominante sobre a situação de Sierva María, tendo início, assim, um processo de descrédito de Cayetano no que diz respeito ao que até então norteava suas ações, abrindo espaço para a subversão da norma.

Percebe-se, a partir das breves descrições do contexto em que se inserem André e Cayetano, que essas personagens se encontram em um espaço em que a moral religiosa está fortemente presente, e que seus desejos não poderiam ser sempre realizados. O interlocutor, em uma primeira leitura, poderia afirmar que tais personagens estão vivendo um amor impossível, o que não se confirma nos fatos e no seu discurso. Nesse sentido, é importante observar que tais personagens encontram, na proibição, uma impossibilidade de exercer seu desejo, baseado na pura energia de suas pulsões. É necessário entender que isso não deve ser confundido com amor, pois, apesar de lançarem mão de um discurso romântico e convincente, percebemos, em suas contradições, nas abordagens narrativas e entrelinhas, que Cayetano e André buscam a satisfação de suas paixões, sendo a conquista um fator bastante importante, acentuada pelo proibido.

No que concerne às questões de natureza religiosa, um importante elemento intervém ainda na vida de André: a figura de seu pai, que diariamente realiza sermões moralistas durante as refeições em família, os quais consistem em textos que mesclam tanto trechos da Bíblia quanto do Alcorão. Esses discursos abordam a ordem familiar, o trabalho, a paciência, que se configuram em discursos que disseminam valores com forte marca ideológica, e que beiram o autoritarismo:

[...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; (NASSAR, 1999, p. 54)

Evidencia-se, no trecho acima, que a resignação é um dos temas do sermão. O respeito e a submissão ao tempo são valores essenciais a serem cultivados pelo homem, que deve deixar sob seu comando as situações que aparecem, além de mostrar os caminhos a serem tomados. Aqueles que convivem na família devem apenas aguardar a ação do tempo, respeitosos.

Outro importante marco religioso que encontramos na narrativa é a *Parábola do Faminto* (a ser aprofundada posteriormente neste trabalho), na qual um homem, com muita fome, chega até o palácio de um homem muito poderoso, que lhe oferece um banquete de comida invisível, mesmo havendo comida real no castelo. Ao retomar essa parábola, que era contada pelo seu pai, André comenta: “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?” (p. 86) – ou seja, podemos interpretar que, para ele, o pai, apesar de se mostrar uma figura sábia e solidária, era hipócrita em suas palavras. Além disso, negava ao faminto (aqui, no caso, André) o que ele realmente precisava: a liberdade e o livre exercício da libido.

Na obra de Raduan Nassar, há a completa submissão de uma família a um sistema religioso e moral. O mesmo ocorre na história de García Márquez, de forma ainda mais evidente, ao centrar o conflito na figura de um padre, que escolheu a religião católica para exercer sua vocação. Cayetano Delaura vive sob princípios baseados na superioridade de Deus, sendo sua obrigação servir a Ele incondicionalmente. No contexto da obra, a religião católica define o comportamento moral da sociedade, que vive em alienação total. Segundo Hegel, a alienação dos

indivíduos é a opressão na qual o homem está em uma situação de completa dependência de um Deus dominante, sentindo-se obrigado a obedecer a Ele a todo instante (ZILLES, 2001). Em um de seus livros, Julia Kristeva aborda a religião na psicanálise, citando Freud em sua análise:

Freud, al notar la dificultad que experimentan los hombres para soportar el derrumbamiento de sus fantasmas y el fracaso de su deseo sin sustituirlos por nuevas ilusiones, cuya falta de realidad y de racionalidad no perciben, intentó precisar el beneficio secundario que proporciona dicha ilusión. (1986, p. 27)

Kristeva comenta que, na psicanálise freudiana, a religião é vista como uma ilusão que expressa com exatidão os desejos daqueles que a seguem. Visto isso, o psicanalista destacou um ponto positivo com relação a isso – ao dedicar-se à religião após uma experiência decepcionante, o sujeito cria uma identidade imaginária que o sustenta, e temporariamente o ajuda a viver. Dentre essas questões, alguns sujeitos criam uma relação de obediência e dependência da religião que seguem, sentindo-se obrigados a não decepcionar o Deus que os acolhe. São esses princípios que norteiam e condicionam a vida no Convento que passa a frequentar Delaura, em função de seu trabalho – gratidão e obediência às regras religiosas. A cisão que se opera na personagem ocorre quando o conflito entre seus princípios e suas pulsões se estabelece.

Poder-se-á perguntar até que ponto a distância de Deus ou de sua ausência não expressam a auto-reclusão do homem. A fé, como fundamento da religião, constitui também ato íntegro e totalmente humano. Tem que se reconhecer como humanamente cheia de sentido e intelectualmente honesta e responsável. (ZILLES, 2001, p. 15)

Quando Delaura se afasta de Deus para viver sua relação com a menina, percebe-se o quanto ele está prisioneiro de um sistema religioso que castra (ou tenta castrar) sua sexualidade. A própria personagem escolheu o seu destino de encarcerado, punindo-se ao admitir que pecava por agir libidinosamente:

Abriu a maleta de Sierva María e pôs as coisas uma a uma em cima da mesa. Conheceu-as, cheirou-as com um desejo ávido do corpo; amou-as e falou com elas em hexâmetros obscenos, até que não pôde mais. Então desnudou o torso, tirou da gaveta da mesa de trabalho a disciplina de ferro que nunca ousara tocar e começou a flagelar-se com um ódio insaciável, que não lhe daria trégua até extirpar de suas entranhas o último vestígio de Sierva María. O bispo, que tinha ficado à espera dele, encontrou-o

revolvendo-se num lamaçal de sangue e lágrimas. – É o demônio, meu pai – disse Delaura. – O mais terrível de todos. (MÁRQUEZ, 1996, p. 177)

Observamos que a personagem tem, neste momento, plena consciência de seus sentimentos - ou de seus desejos - e da impossibilidade de controlá-los, dada a sua natureza. O bispo, que o acompanha na missão de exorcismo de Sierva María, também percebe o que ocorre. O padre não consegue se conter e, ao perceber isso, não assume a responsabilidade de suas pulsões, colocando a culpa no demônio – que, na obra, por meio de seu discurso e do narrador, estaria representado pela menina.

Sierva María de Todos los Ángeles nunca teve a atenção necessária de seus pais. Após ter sido mordida por um cão raivoso, sua mãe, Bernarda, afirma ao marido: “– o cachorro é que morreu por tê-la mordido” (p. 26), dando a entender que a menina é portadora de alguma doença mortal. A falta de afeto dos pais pela menina é evidente no romance:

Ambos continuaram atentos aos rumores crescentes sobre a gravidade da peste, e embora a contragosto tiveram que conversar outra vez sobre assuntos que lhes eram comuns, como no tempo em que se odiavam menos. Para ele era claro. Sempre acreditou que amava a filha, mas o medo do mal de raiva o obrigava a confessar que se enganava a si mesmo por uma questão de simples comodismo. Já Bernarda nem sequer se interrogou, porque tinha plena consciência de que não a amava e nem era amada por ela, e ambas as coisas lhe pareciam justas. (p. 27)

Devido a tais circunstâncias, a menina termina por ser criada pelos escravos da casa, principalmente por Dominga de Adviento, que governava a casa e estabelecia a ligação de Sierva María entre o mundo cristão dos brancos e o mundo da senzala, com a religião africana. Após a morte da governanta, os ambientes da casa sofrem com o descaso, o que dá ensejo a falta de controle generalizada e as consequências que isso acarreta: a desordem nas barracas dos escravos e todo um cenário que é o retrato do grotesco e da indignidade humana: fofocações, pessoas estiradas raspando restos de comidas das panelas, jogos tradicionais nos corredores, entre outras práticas e situações. Ali, Sierva María é criada e festeja todos seus aniversários:

A menina se mostrava tal como era. Dançava com mais graça e donaire que os africanos da nação, cantava com vozes diferentes da sua nas diversas línguas da África, ou com vozes de pássaros e animais, que

desconcertavam os próprios negros. Por ordem de Dominga de Adviento, as escravas mais jovens pintavam-lhe a cara com fuligem, penduravam colares de candomblé por cima do escapulário do batismo e ajeitavam-lhe o cabelo, jamais cortado, que atrapalharia o caminhar não fossem as tranças de muitas voltas que lhe faziam todo dia. (p. 21)

Sierva María nasceu prematura, com saúde frágil, e a parteira logo informou à criada Dominga de Adviento que a menina não sobreviveria. Rejeitada pelos pais, a menina foi batizada por Dominga no cristianismo e também na religião ioruba, sendo dedicada à divindade Olokun “[...] de sexo incerto, cujo rosto se presume tão temível que só se deixa ver em sonhos, e sempre de máscara” (p. 66). Não somos informados da razão pela qual Dominga de Adviento consagra a menina a essa divindade, especificamente, apenas estabelece a relação de Sierva María com o rosto obscuro e amedrontador dessa entidade, o que lhe confere mais uma característica negativa. Segundo Mason (1996), desde sempre Olokun simbolizou a justificativa de esperança, e que muitos dos iorubás que sobreviveram à terrível “Passagem do Meio” (migração de africanos para a América) fizeram de Olokun e Iemanjá símbolos de renascimento. Para eles, Olokun auxilia na prosperidade dos africanos na América, ajudando, também, a conectá-los a sua espiritualidade. Tais aspectos místicos não são abordados na obra, fazendo com que a obscuridade dessa divindade seja transmitida e associada a Sierva María como algo assustador, e não o que seria de fato, ou seja, um orixá cultuado e importante para os africanos escravizados.

Por ter, desde a primeira infância, o contato com uma religião distinta daquela que regia a vida dos burgueses e dos nobres da Colômbia – o catolicismo – o comportamento de Sierva María contrastava com o de sua classe, era diferente, pois trazia os traços culturais africanos.

Segundo a prática comprovada, consideram-se como sinais de possessão do demônio: dizer muitas palavras de língua desconhecida ou entender quem assim fala; revelar coisas distantes e ocultas; manifestar forças acima da sua idade ou condição natural. Estes sinais podem fornecer algum indício. Como, porém, os sinais deste género não são necessariamente atribuíveis à intervenção do diabo, convém atender também a outros, sobretudo de ordem moral e espiritual, que manifestam de outro modo a intervenção diabólica, como p. ex. a aversão veemente a Deus, ao Santíssimo Nome de Jesus, à Bem-aventurada Virgem Maria e aos Santos, à Igreja, à palavra de Deus, a objetos e ritos, especialmente sacramentais, e às imagens sagradas. Finalmente, por vezes é preciso ponderar bem a relação de todos os sinais com a fé e o combate espiritual na vida cristã, porque o Maligno é principalmente inimigo de Deus e de tudo o que

relaciona os fiéis com a ação salvífica. (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, p. 16)

Sendo assim, seu comportamento era associado ao demônio, o que se intensifica logo após a mordida do cão raivoso. A religião define cada uma das personagens, pois,

no fundo de toda a situação verdadeiramente religiosa encontra-se a referência aos fundamentos últimos do homem: quanto à origem, quanto ao fim e quanto à profundidade. O problema religioso toca o homem em sua raiz ontológica. Não se trata de fenômeno superficial, mas implica a pessoa como um todo. Pode caracterizar-se o religioso como zona do sentido da pessoa. Em outras palavras, a religião tem a ver com o sentido último da pessoa, da história e do mundo. (ZILLES, 2001, p. 6)

Nas duas obras, pela situação de discurso que se apresenta, as personagens que são vítimas de sujeitos que se caracterizam por seus traços perversos são responsabilizadas pelos acontecimentos trágicos ocorridos por supostamente carregarem em si traços demoníacos. Apesar de não possuírem voz dentro das narrativas e serem descritas sempre por outra voz, somos levados a assimilar que essas personagens femininas estão relacionadas a figuras do mal.

André desde o início descreve sua irmã como uma figura traiçoeira, que, segundo ele, “trazia a peste no corpo”:

[...] e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...]. (NASSAR, 1999, p. 31, grifos nossos)

O trecho acima apresenta a visão de André enquanto observa sua irmã dançando durante uma das festas da família, na qual os amigos se faziam presentes. Percebe-se que os movimentos de Ana durante a dança são relacionados aos de uma serpente quando rasteja e se eleva, além de trazer o veneno transportado pelas presas. Em nenhum momento o leitor é informado sobre o que ela pensa ou sente ao dançar, e se realmente os movimentos correspondiam à descrição do narrador protagonista – André jamais lhe passa a palavra no transcorrer da narração. Ana é constantemente relacionada ao pecado e à serpente

– primeiro animal a levar o Homem à tentação – porém, após o retorno de André para a família, Ana busca refúgio na capela, e lá permanece na quase totalidade de seu tempo, ignorando-o, sem responder aos seus lamentos e a sua chantagem emocional. Percebe-se que André sabe que seus desejos não podem ser realizados, pois o ambiente em que ele e a irmã vivem não o permite, a sua religião condena o incesto; por esse motivo, ele teria deixado a casa, para supostamente tentar lutar contra esse conflito.

Em um de seus momentos de desespero, André conversa com Deus, pedindo para que Ele o libere para viver seu romance com Ana:

[...] meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular, fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, Ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, [...] (p. 104)

O fluxo de pensamento de André é tão descontrolado que, nesse mesmo discurso, a personagem começa a erotizar a figura divina:

[...] e caracóis incipientes e meigos na planície do Teu púbis, e uma penugem de criança há de crescer junto ao halo doce do Teu ânus sempre tímido de vinho; e tudo isso ressurgirá em Ti num corpo adolescente do mesmo milagre que as penas lisas e sedosas dos pássaros [...]. (p. 105)

O discurso de André aqui apresentado é de chantagem e de tentativa de manipulação: ele tenta convencer e comprar a figura divina com suas palavras, oferecendo-lhe as melhores recompensas em troca da satisfação de suas pulsões – sugerindo o sacrifício de ovelhas em Seu nome, banquetes, vinho, prazeres carnavais: “e Tua glória então nunca terá sido maior em toda a Tua história!” (p. 106). Fica clara, então, a característica manipuladora das palavras de André, o que leva-nos a pensar que Ana talvez não seja a pessoa descrita por André e que o mal estaria nele e não nela.

Essa mesma ideia de demonização das vítimas do sujeito perverso ocorre na obra de García Márquez, na qual Sierva María é associada ao demônio não somente por Cayetano, mas também pelas demais personagens. Tudo o que ocorre de negativo nos ambientes em que a menina está presente é culpa dela, pois ela traria a *peste* no corpo:

– Deixe-me – disse ela. – Não me toque. Delaura não ligou e ela soltou-lhe uma série de cusparadas na cara. Ele se manteve firme e lhe ofereceu a outra face. Sierva María continuou a cuspir. Ele tornou a mudar a face, embriagado pela onda de prazer proibido que lhe subiu das entranhas. Cerrou os olhos e rezou com a alma enquanto ela continuava a cuspir, tanto mais feroz quanto mais ele gozava, até que se deu conta da inutilidade de sua raiva. Então Delaura assistiu ao espetáculo pavoroso de uma verdadeira energúmena. A cabeleira de Sierva María se encrespou com vida própria, como as serpentes da Medusa, e de sua boca saiu uma baba verde, uma saraivada de impropérios em línguas de idólatras. Delaura brandiu o crucifixo, aproximou-o da cara dela e gritou aterrado: – Sai daí, sejas tu quem fores, besta dos infernos! (MÁRQUEZ, 1996, p. 176)

A propósito do trecho que citamos, há uma série de questões que podem ser discutidas. Primeiro, o fato de que Sierva María está em um momento de crise, revoltada e arisca, dada a situação que ela tem enfrentado desde que foi internada no convento. Depois, o fato de que Cayetano não respeita o pedido da menina de que não se aproxime, o que faz com que ele fique ainda mais irada e decidida a se defender do assédio, o que intensifica os sentimentos e o impulso à ação do padre. Quanto mais perturbados os seus sentidos, mais ele apela para a oração. Ao final, Sierva María é apresentada, pelo narrador – que, de certo modo, está contando a história a partir do foco de Cayetano – como um ser vindo do inferno, o que justificaria um exorcismo. As atitudes do padre em nenhum momento são associadas a algum rótulo negativo, como o que Sierva María recebe.

Percebe-se, então, nas duas obras em questão, que as personagens que não possuem foco narrativo são descritas como mulheres associadas ao mal, sendo comparadas, partindo das religiões, como seres com traços venenosos ou demoníacos. Para ilustrar esse raciocínio, parte-se do princípio de que a linguagem humana é baseada nos diversos discursos recebidos e emitidos pelos falantes. Retomando Mikhail Bakhtin, o filósofo e linguista afirma em seus estudos que todo signo linguístico carrega um símbolo e, conseqüentemente, uma ideologia. Para ele, “a palavra é o indicador de todas as mudanças sociais” (1997, p. 41), sendo um indicador de transformações ocorridas nas estruturas de convívio humano. Os signos vão fazendo sentido ao serem ligados, formando uma cadeia de símbolos que compõem as ideologias carregadas pelos discursos. São nos atos de fala que se localizam as mudanças, nas conversas de corredor, nos teatros e nas diversas reuniões sociais em que a língua está sendo utilizada pelo falante, que se encontra a

importância da linguagem humana. Todo ser humano possui uma consciência individual que, segundo Bakhtin, “é um fato sócio-ideológico” (p. 53), ou seja, a consciência não deriva somente e diretamente das fontes naturais biológicas, como indicava o positivismo psicologista. A ideologia não vem de uma consciência accidental, mas sim das relações sociais da linguagem.

Todo discurso é orientado em relação ao interlocutor. Para Bakhtin: “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (p. 144). Significa dizer que o discurso do falante é organizado tendo em vista seu interlocutor, ou seja, locutor e interlocutor, ou sua imagem, são responsáveis para construção de sentido e, portanto, o primeiro automaticamente cita o segundo em seu discurso:

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante. Esse processo efetua-se em dois planos: de um lado, a enunciação de outrem é recolocada no contexto de comentário efetivo (que se confunde em parte com o que se chama o fundo perceptivo da palavra); na situação (interna e externa), um elo se estabelece com a expressão facial, etc. Ao mesmo tempo, prepara-se a *réplica* (Gegenrede). Essas duas operações, a *réplica interior* e o *comentário efetivo* são, naturalmente, organicamente fundidos na unidade da apreensão ativa e não são isoláveis senão de maneira abstrata. Os dois planos da apreensão exprimem-se, objetivam-se no contexto narrativo que engloba o discurso citado. (p. 147-148, grifos do autor)

Considerando-se esses pressupostos, podemos dizer que, no que concerne ao discurso religioso, este se caracteriza como um discurso preparado para persuadir o seu interlocutor a aceitar como válidos os princípios e valores que difunde, doutrinando-o a partir da manipulação via discurso, intencionalmente elaborado para esse fim, utilizando estratégias manipuladoras. Tal fato pode ser evidenciado nas duas obras em destaque.

Em *Lavoura Arcaica*, os sermões utilizados pelo pai de André para pregação moral eram ouvidos e seguidos sem contestação por parte dos membros da família.

As parábolas e as belas palavras escolhidas e proferidas eram aceitas e tomadas como lei dentro da casa. Com exceção de André, segundo o ponto de vista a que temos acesso, os irmãos e a mãe não notavam o grau de manipulação do discurso proferido pelo pai a cada refeição, responsável por ratificar, assim, sua posição de poder na instituição familiar. Tomando a conduta de seu pai como exemplo, adaptando-a para seus próprios fins, André também se utiliza do discurso moralista e religioso para tentar convencer Ana a ficar com ele, pois sabe que a religião é um fator muito importante onde vivem.

No contexto em que falante e interlocutor interagem no momento mesmo da enunciação, há a prática da retórica, na qual a arte da argumentação envolve o preparo do discurso para atrair o ouvinte:

De certa forma, podemos entender que todo discurso é persuasivo no sentido de buscar a adesão do seu auditório, e para isto concorrem as estruturas retóricas – meios de tirar ou colocar ênfase nos significados em função de opiniões ideológicas. A retórica está voltada para a comunicação persuasiva. (PEÑA-ALFARO, 2005, p. 26)

Sabendo que, na situação em que se encontra, sua única arma é o discurso, André encontra Ana na capela e recorre a estratégias discursivas para conseguir a atenção da irmã:

[...] mas era inútil a minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso [...]; mesmo assim em fui em frente, carço por carço, “Ana, me escute, é só o que te peço” eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela: “foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã [...]: as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho [...]”. (NASSAR, 1999, p. 120)

O que se evidencia no trecho destacado é que o irmão planeja, consciente dos seus atos, utilizar o contexto religioso em que se encontram, adaptando a ele seu discurso. Percebendo que as palavras de desespero que antes ele proferia não estavam convencendo a irmã, ele decide elaborar a fala com tom de tranquilidade e segurança, aproveitando o ambiente religioso para que atingisse seu objetivo. Ao notar que Ana está na capela rezando, o irmão se vale de um discurso moralista e religioso para convencê-la de que o que há entre eles é um milagre divino. Por muitas páginas, o discurso de André incorpora elementos e valores fundamentais

para a família da qual fazem parte, como o trabalho, o esforço coletivo e a união. Considerando-se que esses valores têm sua origem nos dogmas da fé católica e também nos princípios da fé muçulmana, parte-se para a obra de García Márquez, a fim de verificar como se apresenta sua situação de discurso no que diz respeito a esses aspectos.

Nesse sentido, observamos que o pai de Sierva María há muito havia perdido a fé em Deus e na religião católica, o que o aproxima do médico ateu Abrenuncio, sendo influenciado, então, pelos princípios que norteiam a vida do médico. Porém, quando todos na cidade já estavam a par das notícias de que a filha do marquês vinha apresentando comportamento fora do que se considerava normal naquela sociedade (ou sinais de possessão demoníaca, segundo o entendimento geral), a notícia chega aos ouvidos do bispo local, o qual determina que esta seja internada no Convento das Clarissas, submetendo-a aos desígnios dessa ordem, ou seja, retirando da família o poder de gerir seu destino e os impedindo de buscar, eles próprios, a solução para os problemas identificados no comportamento de Sierva María. No entanto, para que a menina fosse internada, havia de convencer seu pai que essa era a única solução possível. Para tanto, o bispo se vale do discurso, orientando-o no sentido de manipular sua consciência:

- É um segredo público que tua pobre filha rola pelo chão, tomada de convulsões obscenas e ladrando em gíria de idólatras. Não são sintomas inequívocos de uma possessão demoníaca?
O marquês estava espantado.
- Que quer dizer?
- Que entre as numerosas espertezas do demônio é muito frequente a de assumir a aparência de uma doença imunda para se introduzir num corpo inocente – disse. – E uma vez dentro, não há força humana que o faça sair.
(MÁRQUEZ, 1996, p. 84)

A princípio, o marquês não acreditava que sua filha poderia ter qualquer vínculo com forças *demoníacas*, mas acaba por ser convencido e a envia para o tratamento que supostamente a curaria. Mais uma vez, então, o destino de Sierva María é determinado pelo discurso manipulador daqueles que o detêm para fins de exercício do poder.

Concluindo e sintetizando brevemente o que até aqui foi tratado, podemos dizer que as duas obras escolhidas carregam características em comum: apresentam um discurso voltado para a manipulação, sobretudo por personagens

que sentem prazer na conquista e na subversão da norma, além de colocarem em cena personagens que estão divididas entre seguir os dogmas da religião que professam ou satisfazer seus desejos. Partindo do entendimento de que um texto se constitui de um universo de textos que previamente já foram acessados, a semelhança entre as duas obras está presente principalmente na forma empregada pelas personagens masculinas na abordagem de seus objetos de desejo – a manipulação via discurso – a fim de convencê-las (e talvez inclusive a eles mesmos e à sociedade em que estão inseridos) de que elas são as culpadas por despertarem suas pulsões, pois estariam pactuadas com o demoníaco.

Outro aspecto que também é importante ressaltar é o papel do narrador em ambas as obras: em *Lavoura Arcaica*, há um narrador-personagem em primeira pessoa, tendencioso e parcial. Em *Do amor e outros demônios*, o narrador se apresenta em terceira pessoa, o que o tornaria neutro em relação aos fatos narrados. Porém, esse narrador abre espaço para que Cayetano mescle sua voz a dele, privilegiando o ponto de vista do padre em relação ao de Sierva María, o que aproxima as duas narrativas. A abordagem de Cayetano a Sierva María é similar à de André em relação à Ana: consideravelmente convincentes. Sendo assim, é notável que o diálogo entre as obras seja forte, havendo vários aspectos semelhantes: o discurso sedutor, a subversão da norma religiosa, o discurso religioso orientado, a arte da conquista dos desejos.

Reconhecendo a importância da narração e das personagens em narrativas literárias, no próximo capítulo apresentamos as estratégias encontradas no romance de Raduan Nassar que envolvem o ambiente moralista da família de André, procurando entender como seu discurso está configurado nos contextos apresentados.

CAPÍTULO 3

A construção discursiva moral de *Lavoura Arcaica*

Uma obra complexa e constituída de outras obras: o texto de Nassar leva ao leitor um emaranhado de referências que, dependendo da memória individual de quem o lê, talvez não perceba seus intertextos. No entanto, cada um deles tem um papel fundamental no desenrolar da narrativa, sendo uma estratégia de construção textual do autor. Esses recursos encontrados na escrita de *Lavoura Arcaica* estão conectados ao fenômeno da intertextualidade, o qual trata do diálogo entre textos:

Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos [...]. O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. (SAMOUYAULT, 2008, p. 18)

Sobre essa relação entre os textos, a crítica literária Leyla Perrone Moisés (1978) afirma que o inter-relacionamento entre discursos de diferentes épocas não é algo novo e que, pelo contrário, sempre se caracterizou desde a atividade poética:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado como a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações. (p. 59)

Segundo Moisés (1978), Bakhtin colocava que o escritor não encontra, ao produzir seus textos, palavras neutras e nunca utilizadas, mas sim, “palavras ocupadas”, “habitadas por outras vozes” — a palavra pode estabelecer múltiplos contatos dentro do mesmo discurso ou com outros discursos. Porém, mesmo havendo esse eterno diálogo entre as obras da literatura, seguindo na ideia de raciocínio de que tudo já foi dito, Moisés coloca que “tudo pode ser redito diferentemente” (p. 63).

Dentro desse contexto de diálogo entre textos, este capítulo se propõe a analisar como a obra *Lavoura Arcaica* utiliza de diversos textos incorporados na sua narrativa para construir o discurso em cima de suas personagens, procurando entender de que forma esse recurso colabora e produz efeito na personagem

principal, André, quando a mesma apresenta aos seus interlocutores seu discurso contraditório, mas que, ao mesmo tempo, também é convincente. Sendo assim, foram selecionados alguns trechos que possuem alguma ligação com demais obras da literatura e que, de alguma forma, colaboram com a construção do texto de Nassar.

3.1 “O bom filho a casa torna”

Com a saída de André da casa, o ambiente se tornou, segundo Pedro, triste e incompleto, pois a família tradicionalmente precisaria de todos os seus integrantes para estar em harmonia: “você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos” (NASSAR, 1989, p. 24-25). O ato de André foi inesperado e encarado como uma decepção, principalmente para a honra de seu pai: Iohána não entendia os motivos que levaram seu filho a tomar tal rumo, sendo, para ele, uma ingratidão. Esperava-se de André que ele seguisse a rotina familiar da “lavoura arcaica”, como a lida com os animais, o trabalho no campo, o cultivo do alimento, o casamento religioso.

Tendo em vista que a narrativa de Nassar traz consigo elementos relacionados ao catolicismo, havendo parábolas e sermões ao longo das páginas, é possível, de início, estabelecer uma ligação entre o retorno de André para sua casa com a *Parábola do Filho Pródigo*, encontrada na Bíblia. Nela, há dois filhos, e o mais moço recebeu de seu pai uma herança e a desperdiçou, acabando por passar necessidade posteriormente. Então, arrependido, volta para casa, e é recebido com extrema alegria por seu pai, havendo música, dança e o sacrifício de um novilho: “Entretanto, era preciso que nos regozijássemos e nos alegrássemos, porque esse teu irmão estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado” (LUCAS, 15:32). O mesmo ocorre em Lavoura Arcaica. André sai de casa, seu irmão o procura e, arrependido, tentando por mais uma vez conviver com a família e também com seus conflitos internos, André retorna ao lar, sendo recebido com muita alegria pelos seus pais:

[...] dali a pouco começariam de véspera os preparativos para celebrar a minha páscoa, e que todos seriam convidados ainda aquela noite, nossos vizinhos juntamente com os parentes e amigos lá da vila, e que aquela era pra família a maior graça já recebida, pois meu retorno à casa trazia de volta em dobro toda a alegria perdida. (NASSAR, 1989, p. 152).

Nesse contexto, percebe-se que em ambos os casos, a saída dos filhos (seja para gastar uma herança, seja para resolver conflitos internos) representa, para os pais, uma grande decepção. Quando o filho retorna à casa, significa que está arrependido, sendo um motivo muito importante e de alegria a ser comemorado. A alusão à *Parábola do Filho Pródigo* fica mais evidente, ainda, no início do capítulo 25, o qual inicia com um diálogo entre André e Iohána: “— Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.” (NASSAR, 1989, p. 158). Em seguida, há uma discussão entre os dois, pois André não concorda com os princípios morais de seu pai. No entanto, também no ponto de vista de Iohána, tem-se a presença de um filho que sai de casa para desperdiçar o que possui, assim como no caso da *Parábola do Filho Pródigo*.

Esses fenômenos de alusão nem sempre serão perceptíveis e claros para o leitor, pois isso depende da biblioteca que ele carrega consigo. Também, não é possível afirmar indubitavelmente que o autor do romance tinha essa comparação em vista ao escrever a história. Porém, o que é possível de ser constatado é que há a presença da alusão: “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2010, p. 14). Para Samouyault (2008, p. 50-51, grifo da autora):

A alusão pode também remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade quanto a citação. É às vezes exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita: é o caso, por exemplo, da alusão erótica no enunciado: “ele só pensa *naquilo*”. [...] Outras vezes, ele remete mais a uma constelação de textos do que a um texto preciso. [...] Não plenamente visível, ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que conseguir identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser quando não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto.

Como a autora menciona, o leitor não precisa, obrigatoriamente, estabelecer uma relação entre a *Parábola do Filho Pródigo* e o enredo de *Lavoura Arcaica* para

entender a obra, pois isso não compromete o entendimento do contexto. Porém, tal relação já mostra importância ao revelar que o que importa para um pai de família (em ambas as situações tradicionais) é o seu filho vivendo no lar e seguindo as convenções nele estabelecidas.

3.2 Os sermões do pai

Uma característica importante de Iohána é ser uma figura moralista na obra. Por meio de André, o leitor conhece uma face do pai religioso e arcaico que costumava dar sermões para a família, os quais seguidamente são retomados e questionados por André. O primeiro deles diz respeito aos olhos das pessoas, que mostram quem elas realmente são:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois carcos repulsivos [...]. (NASSAR, 1999, p. 15)

Na passagem acima, nota-se que a personagem, ao revelar tal sentimento ao seu interlocutor (no momento, o leitor), mostra a ideia de que se sentia como um ser abjeto dentro da família. O fragmento por ele utilizado também pode ser encontrado na Bíblia, em Mateus (6:22-23), onde diz:

São os olhos a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso; Se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas. Portanto, caso a luz que em ti há sejam trevas, que grandes trevas serão!

Vindas da bíblia, utilizadas por seu pai e retomadas por André, tais palavras foram utilizadas no discurso de André como uma citação indireta, sendo recebida pelo leitor por uma terceira fonte. No texto, não está clara a fonte de onde a citação foi retirada, apenas se sabe que quem a utilizava era Iohána. Segundo Compagnon (1996, p. 47),

A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. A noção essencial é a de seu trabalho, de seu *working*, o fenômeno. [...] ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. O sentido da citação depende

do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável [...]. (grifo do autor)

O fragmento utilizado no romance não expõe o texto base: o leitor pode não identificar que tais palavras vieram de uma passagem bíblica. No entanto, seu conteúdo remete aos versículos de Mateus: “A referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (SAMOUYAULT, 2008, p. 50). Aqui, as palavras “olhos”, “lâmpada”, “candeia”, “trevas” e “luz” (além de mais elementos) indicam a referência.

O trecho de referência só será importante quando for utilizado de modo a fazer sentido e colaborar para a construção textual, não destoando do restante do conteúdo para o qual ele foi deslocado. Aqui, André mostra que as palavras do pai sempre estiveram presentes em sua mente e que ele tinha consciência de seu significado; portanto, mais adiante, a personagem menciona que não ligava que seus olhos fossem daquele jeito (dois caroços repulsivos), porém, o fato de citar as palavras que o pai utilizava e relacioná-las com seu comportamento indica que elas realmente afetavam, de certa maneira, sua conduta. Em seguida, ao deparar-se com Pedro, André fica desconcertado, e reflete:

[...] eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até minha pensão, me descobrindo no casario antigo, ou ainda, de um jeito ingênuo, procurar conhecer o motivo de sua vinda, mas eu nem sequer estava pensando nessas coisas, **eu estava era escuro por dentro**, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos [...]. (NASSAR, 1999, p. 16, grifo nosso)

É possível relacionar as palavras em destaque acima com o sermão que era utilizado pelo pai: o discurso incorpora referências externas e é retomado, novamente, mas com uma informação adicional que se refere ao texto base, a de que a personagem não se sentia iluminada e seu corpo era escuro. Portanto, pode-se concluir o motivo de seus olhos serem repulsivos, pois seu corpo não trazia bondade. Seguindo nesse raciocínio, percebe-se a grande complexidade de André, partindo do princípio de que ele não concordava com os sermões pregados pelo pai e que, ao mesmo tempo, eles eram tão importantes a ponto de a personagem se lembrar de todos: André fugiu, mas os ensinamentos continuavam presentes em sua mente.

Outro sermão interessante vindo de Iohána é sobre o tempo, dado durante as refeições, enquanto a família está à mesa:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza; não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo [...]; existe tempo [...] na terra que fecunda, na semente que germina [...]; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso (NASSAR, 1999, p. 53-54)

O respeito e a exaltação do tempo indicam uma alienação da família, uma comodidade na situação em que vivem: rotina e hábitos regrados, a aceitação das normas e das tarefas designadas. Essa passagem que André mencionou que Iohána pregava para a família faz alusão ao que há escrito sobre o tempo em Eclesiastes, no Velho Testamento:

Tudo tem seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu. Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou; Tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derrubar, e tempo de edificar; Tempo de chorar, e tempo de rir; tempo de prantear, e tempo de saltar; Tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar, e tempo de afastar-se de abraçar; Tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar, e tempo de lançar fora; Tempo de rasgar, e tempo de coser; tempo de estar calado, e tempo de falar; Tempo de amar, e tempo de odiar; tempo de guerra, e tempo de paz. (3:5-8)

Para aqueles que seguem a tradição judaico-cristã, os ensinamentos presentes na bíblia são fundamentais para a conduta individual. Nela, o tempo é algo linear, demarcando o momento certo para o início e duração dos acontecimentos. Nada, além de Deus, é eterno: o tempo coloca término em tudo, e cada coisa já tem um prazo de existência pré-determinado. O respeito ao tempo é necessário, pois é a vontade divina. Na casa de Iohána, é uma regra a obediência: “é através da paciência que nos purificamos” (p. 59). Quanto mais paciência ao esperar o tempo necessário para o rumo das coisas, maior é a maturidade adquirida do indivíduo e, também, o tempo anda sempre junto com o trabalho (princípio primordial na família), pois é ele que será o regente das ações laborais, permitindo ou não o descanso do trabalhador. Seguindo nessa linha, ainda na alusão ao tempo, encontrada na narrativa, há a ligação do mesmo com a paciência e maturidade, com a fidelidade e

nunca com a blasfêmia: a família reunida e cooperativa é o mais importante, tendo em vista que “[...] o amor na família é a suprema forma de paciência [...] na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (p. 61). É nessa questão moralista de amor familiar que André não se enquadra e acaba por se sentir deslocado e revoltado, pois os ensinamentos bíblicos trazidos pelo pai nada mais eram do que uma falsidade e hipocrisia naquele ambiente. Segundo André, os irmãos estavam cegos e seu pai e sua mãe fingiam não perceber a realidade dos acontecimentos que ocorriam debaixo daquele teto. É por isso que, no capítulo seguinte, há um parêntese generoso, em que André, durante o sono, relembra de toda a atmosfera e os objetos de sua casa — móveis, retrato, louça, imagem da Santa Ceia na parede — sendo ele “o guardião zeloso das coisas da família” (p. 65), daqueles objetos que representavam, cada um deles, um pouco de cada membro daquela casa, objetos que o marcaram e que carregavam resquícios do tempo, da rotina e de memórias.

Para frente da narrativa, há, novamente, uma alusão ao tempo que se encontra originalmente em Eclesiastes; porém, dessa vez, com uma visão completamente diferente, partindo de André:

O tempo, o tempo é versátil, **o tempo faz diabruras**, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, **me guardando na casa velha por dias inteiros**; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, **me levando a ouvir claramente acenos imaginários**, me despertando com a gravidade um julgamento mais áspero, **eu estou louco!** (p. 95, grifos nossos)

No fragmento acima, André estabelece uma relação entre o tempo e seu sentimento pela irmã, o qual se tornou uma obsessão e o levou a sair de casa. Diferente da visão de Iohána, uma visão otimista sobre o papel temporal, André acredita que ele é um castigo, sendo ligado (ao invés da obra divina) ao diabo, o que já é uma própria desconstrução dos princípios bíblicos por meio da narrativa. A espera, para ele, não representava a maturidade e o exercício da paciência: pelo contrário, era o que o enlouquecia, era o que o prendia dentro da casa, fazendo-o delirar pela própria irmã. É nesse contraponto que se faz interessante o intertexto entre as palavras de Eclesiastes e as da narrativa de Nassar, pois aqui há uma distorção do objetivo inicial do texto encontrado na Bíblia: a exaltação do tempo e a importância do exercício da paciência, tendo em vista que todas as coisas têm um determinado tempo para ocorrer.

3.3 O faminto

A história do faminto trata de um homem que, com muita fome e sem condições de conseguir alimento, chega até a um palácio, onde um rei poderoso lhe oferece um banquete invisível. Durante o banquete, o faminto demonstra muita paciência e “saboreia” o alimento que ali não existe, sem questionamentos, provando ser forte de espírito e ter a nobre virtude da paciência. No decorrer do livro, é possível perceber que a história do faminto percorre suas páginas com idas e vindas, o que demonstra sua importância na construção do enredo. O primeiro contato do leitor com a parábola ocorre no capítulo 9, logo depois do sermão de Iohána sobre o importante papel do tempo na velha casa. Sua ocorrência é logo no final do capítulo, entre aspas, com a expressão: “Era uma vez um faminto”. No caso, há uma referência ao texto de *As mil e uma noites*, o qual é reformulado e contado por Iohána para seus filhos, em seus momentos de reflexão moral.

Antes de aparecer, novamente, no capítulo 13, faz-se necessário abordar o capítulo anterior, o qual traz apenas um parêntese. Nele, André dá uma pausa em sua narrativa e se recorda da rotina na casa:

([...] e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, **a prédica constante contra o desperdício**, apontando sempre como ofensa grave ao trabalho; [...] 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, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, **onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça.**) (NASSAR, 1999, p. 77-78, grifos nossos)

Nota-se a importância desta introdução, pois prepara o leitor para o contexto que André mais repudiava: as refeições, acompanhadas de longos sermões. Então, sabe-se que a história do faminto é mais uma parábola que a personagem irá possivelmente problematizar, trazida em meio ao vestuário da família, os utensílios, o zelo. Eram nas prédicas que, segundo André, estava a hipocrisia da família, pois, ao contrário do desfecho sobre paciência e virtude da história contada por Iohána, há uma versão que era mais cabível para a situação, explicada (também entre parênteses), ainda no mesmo capítulo, por André: no momento em que se repartia o

pão e se ouvia a cada sermão, Iohána esconderia da família a verdadeira realidade do mundo, a qual era diferente daquela versão bonita e polida presente apenas nas palavras de seus sermões. O verdadeiro faminto se rebela, usa da força e da raiva para expressar sua indignação, atitude que está mais relacionada ao jogo das paixões, ao emocional, do que com a questão moralista. Para entender melhor esses contrapontos, faz-se interessante, então, uma análise desta parábola, tanto da versão presente em *As mil e uma noites* quanto em *Lavoura Arcaica*.

A versão anterior, a qual Nassar utiliza como referência, tem o título de *A história do sexto irmão do barbeiro* e conta de Chacabac, que havia recebido uma fortuna de sua família mas que, por azar, acabou por perder tudo e iniciou a mendigar. Sendo assim, começou a passar de casa em casa, como pedinte, a fim de atrair a compaixão dos mais nobres. Um dia, chegou à casa de um Barmecida (família de nobres persas de grande influência política), sendo atendido pelo próprio. Ao ser questionado do que precisava, Chacabac falou que estava com fome e, então, foi convidado para um banquete que, assim como na história contada por Iohána, não havia comida.

As semelhanças entre as duas versões são explícitas, como é possível notar entre os fragmentos a seguir:

“Que desejas, pobre homem?” “Ó meu senhor e amo, peço-te uma esmola em nome de Deus, pois estou tão necessitado a ponto de cair de fome.” “Por Deus!” exclamou o ancião “é possível que eu esteja numa cidade onde um ser humano tenha fome como dizes? É intolerável!” [...] “Fica aqui, pobre homem, quero repartir contigo o pão e que te sirvas do sal da minha mesa.” E logo o ancião bateu palmas e ao jovem serviçal que se apresentou ordenou que trouxesse o gomil com a bacia. E disse pouco depois para o faminto: “Hóspede amigo, chega-te mais perto e lava as mãos.” E o próprio ancião levantou-se, dobrou o corpo para a frente, e fez com nobreza o gesto de esfregar as mãos debaixo da água que era supostamente derramada de um gomil invisível. O faminto ficou sem saber o que pensar da encenação que seus olhos viam e, como o ancião insistisse, ele deu dois passos e fez também de conta que lavava as mãos. (NASSAR, 1999, p. 80-81)

Após, o Barmecida mostrou grande preocupação com relação às necessidades do homem e, colocando as mãos nas roupas, como que para rasgá-las, exclamou: “É possível que um homem como vós passe por tal necessidade, na cidade que habito? Não posso admiti-lo.” E lhe prometeu todo o bem. “Você deve comer comigo.” “Senhor, eu não posso esperar mais, juro-vos que estou faminto”. Então, o Barmecida gritou: “Ó rapaz, acrescentou, traze o jarro e a bacia” e disse ao meu irmão “Venha, meu convidado, lave as mãos”. Quando meu irmão foi o fazer, não havia nem bacia nem água. No entanto, o ancião fazia como se houvesse. Logo, gritou “Traga a mesa!”, mas meu irmão nada viu. [...] E meu irmão fingiu comer [...]

e pensou: “Este homem gosta de brincar com o povo”. (PAYNE, 1884, p. 312-313, tradução nossa)

A parábola contada por Iohána traz os mesmos acontecimentos da selecionada para este trabalho; a única diferença é que, na versão de Payne, há a narração do irmão do faminto, sendo este último denominado Chacabac, e o anfitrião poderoso é evidenciado como Barmecida. Percebe-se que, na história contada pelo pai de André, as personagens não são nomeadas.

Entretanto, há alguns aspectos a serem destacados que diferem a parábola original, traduzida por Payne, da narrada por Iohána. No sermão do pai, não há informações da procedência do faminto e o mesmo pode se afirmar sobre o ancião — sendo descrito como “A um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” e, posteriormente, como um homem de “suaves barbas brancas, a face iluminada por um sorriso benigno” — sem haver menções de sua origem como Barmecida². Além disso, a versão de Iohána está incompleta: diferentemente da versão prévia, o faminto não se rebela contra o ancião e não o agride, sendo escolhido e premiado com um banquete apenas por ter sido paciente durante as encenações do homem nobre. Na parábola anterior, durante a falsa bebedeira do vinho, o faminto atua como se estivesse bêbado e age:

Então ele se aproveitou que o Barmecida estava desatento e, levantando seu braço, ao ponto de aparecer o branco de sua axila, desprende uma pancada tão forte em seu pescoço que o derrubou no chão. Então, o homem deu-lhe um segundo soco e o ancião exclamou: “O que é isso, covarde?” “Oh, meu senhor,” respondeu meu irmão “Vós graciosamente recebestes um escravo em vossa casa e alimentastes com um banquete e o oferecestes com um velho vinho, até que ele ficasse bêbado e agisse sem modos para cima de vós. Mas vós sois muito nobre para não tolerar sua ignorância e perdoar sua ofensa”. Quando o Barmecida ouviu as palavras de meu irmão, ele riu verdadeiramente e exclamou: “Por muito tempo eu venho brincando e zombando com os homens que são capazes de entender piadas e brincadeiras, mas nunca tinha me deparado com tamanha paciência e humor para adentrar em todo meu jogo.” (PAYNE, 1884, p. 314-315, tradução nossa)

Ao ouvir essa parte da história, o interlocutor talvez espere que o nobre ancião expulse o faminto de sua casa e acabe com a encenação do banquete; porém, o efeito é o contrário, pois o visitante superou aquele que com ele encenava.

² Os Barmecidas foram uma família da nobreza persa, os quais possuem forte influência política durante o poder do Califado Abássida - o califado é a forma islâmica monárquica de governo. O Califado Abássida permaneceu com seu império de 750 a 1299 e sua capital foi Bagdá.

Ele utilizou do jogo da encenação e da imaginação para descontar sua agressividade no homem que tanto dele zombava; afinal, o pobre homem estava com muita fome e só precisava de alimento, e não da zombaria de um rico tão poderoso. Sendo assim, não é só a paciência a moral da história, mas também a inteligência — parte omitida pelo pai de André.

A omissão de Iohána faz parte da sua estratégia de manipulação. O objetivo de seu sermão era apresentar um homem que, com humildade, pede por alimento e, devido a sua paciência, recebe-o em abundância, após um longo teste de tentações: o banquete final é um prêmio por merecimento. Seu discurso à mesa convence a todos os membros da família, com exceção de André que, logo ao final deste mesmo capítulo, expressa sua indignação (apresentada dentro de um parêntese) destacando os aspectos em que Iohána cometia hipocrisia:

(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 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; [...]). (NASSAR, 1999, p.86)

Assim, retoma-se novamente o texto da parábola e é apresentada a informação que faltava. Há, então, uma desordem dos fatos originais, mas que desse modo foram colocados com o objetivo de mostrar, para o interlocutor, que assim eram as personalidades dentro da velha casa: Iohána, com a palavra, controlando o que escolhia passar para a família, selecionando histórias com fundamentos moralistas – uma figura de poder centralizado. André desmascara o pai e traz para o interlocutor (Pedro ou o leitor) a parte ausente da parábola do faminto, sendo esta justamente a que traz a violência e os instintos de rebeldia, instintos passionais, que são os que invadiam a sua mente. Além disso, ninguém naquela família passava fome, a ponto de entender o sentimento e as necessidades que o faminto tinha. Ou seja, é possível afirmar que, para André, tal parábola não tinha lugar naquela família, visto que todo o contexto em que viviam não condizia com o que a história apresentava.

Sendo a história contada por Iohána uma paráfrase da parábola do faminto, havendo, desse modo, um intertexto, é possível refletir, levando em consideração as palavras de Samouyault:

A intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca). (2008, p. 67)

Sendo assim, houve uma modificação na estrutura da parábola, na qual participam André e seu pai ao narrá-la, com objetivos já esclarecidos. Percebe-se que a inserção da parábola do faminto foi feita com um objetivo, colaborando com o desenvolvimento do enredo, havendo um intertexto construtivo:

Na verdade, a paráfrase pressupõe mais do que a estrutura linguística, mais do que a simples correspondência de formas sintáticas. **Implica também a situação em que entram os participantes: o locutor com sua intenção e o alocutário com sua recepção, com sua interpretação.** (DUARTE, 2003, p. 243, grifo nosso)

Estando já esclarecidos o contexto e a situação comunicativa das personagens, percebe-se que a história do faminto tem uma interpretação e um efeito diferente para cada um deles. Cabe também mencionar que a intertextualidade com a parábola do faminto é explícita, mesmo não havendo a fonte de referência no texto. Apesar de haver a possibilidade de o leitor não ter este texto em sua biblioteca pessoal (o que então não configuraria um intertexto), a função da parábola na narrativa não seria totalmente prejudicada, pois André a explica no final do capítulo em que ela se encontra.

3.4 Em volta do texto

Muitas vezes, ao ler um livro, o leitor não foca sua atenção nos elementos paratextuais que, para Genette (1978), faz parte de um segundo tipo de relação transtextual:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por

vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (p. 15)

Para o autor, a transtextualidade é diferente da intertextualidade: a transtextualidade é o que coloca o texto em relação com os demais textos e a intertextualidade é um de seus ramos, sendo a presença de um texto em outro, havendo a citação como a prática mais comum desse fenômeno.

No que concerne ao paratexto, destacam-se como importantes em *Lavoura arcaica* as suas epígrafes, havendo uma antes da primeira parte e outra antes da segunda. Para Samoyault (2008, p. 64):

A epígrafe, destacada no texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhes transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa.

Tendo em vista que a epígrafe normalmente está posta no texto para agregar ao seu sentido, analisa-se a abertura da primeira parte da obra em questão, denominada *A partida*. Nela, há uma epígrafe que traz as palavras de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância / de sua sedução, de seu viço e constância?”, retiradas de um de seus poemas:

O céu jamais me dê a tentação funesta
de adormecer ao léu, na lomba da floresta,

onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,
carnívora decerto o sono nos espia.

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

Minha cabeça estava em pedra, adormecida,
quando me sobreveio a cena pressentida.

Em sonâmbulo arriei as mãos e os pés culpados
dos passos e do gesto em vão desperdiçados.

Despi-me de outros bens, de glória mais modesta:
reserva-me por fim a minha pobre testa

confundida com a pedra em meio da floresta.

Que doces olhos têm as coisas simples e unas

onde a loucura dorme inteira e sem lacunas!
Agora posso ver as mãos entrecruzadas

e as plantas de meus pés nas entranhas amadas,
nesse início que é a clara insônia verdadeira.

Ó seres primordiais que sois testa e viseira,
restituo-me em vós, sangue e máscara vividos,

desejo de esquecer tempo e espaço existidos;
e em vós e em vossa paz meus solilóquios paro-os,

penetro-me do Verbo em seus silêncios claros,
invisto-me de vós, vossa fronte me espia

através dessa pedra em que nasce o meu dia. (p. 22-23, grifo nosso)

É possível estabelecer, em uma primeira leitura, que o poema tem uma relação com o comportamento de André. Aqui, o eu-lírico inicialmente não quer cair na tentação funesta de adormecer, ou seja, há uma relação de não cair na tentação de morrer, acompanhada de uma “assombração” que o acompanha desde seu tempo de infância. Antes, o eu-lírico estava adormecido, inerte, e, em meio ao seu sono, é seduzido por essa vontade. No momento em que ele se despe de outros bens, abre-se a interpretação de que há a libertação de tudo que é material para o imaterial: nesta plenitude, não há lacunas e interrupções. Integrado com a terra, com as mãos entrecruzadas, com uma pose fúnebre, ele pede para que os seres primordiais o reinstituam; ou seja, há a devolução do corpo e o desprendimento. Sua vida passada é deixada para trás, seus monólogos se calam e ele é penetrado pelo Verbo (aqui, com letra maiúscula, sendo a palavra imaterial, associada ao divino). Na pedra, em que nasce o seu dia, há uma alusão à lápide: o eu-lírico se desprende dessa vida, morre e cai na tentação de se entregar ao que é imaterial, ao que tem vontade, às coisas simples e naturais. Seu corpo se integra à natureza, há uma relutância inicial em se desprender; porém, como na infância, não há uma racionalidade e o eu-lírico se entrega a essa força maior que o espera. Cabe mencionar que essa entrega para a morte (em que nota-se que o eu-lírico deixa que ela o busque e não o contrário) faz parte de um pressentimento inicial, sendo assim, ele visualiza como seria seu encontro quando há tal libertação.

Em que sentido a epígrafe escolhida por Nassar colabora com a narrativa? Ao analisar o poema, nota-se a semelhança entre o eu-lírico e André em alguns

aspectos, sendo um deles a aproximação do corpo com o meio natural. Na história, André buscava refúgio na fazenda em meio a natureza, destacando elementos como o feno, a terra, as raízes, o sol, as rochas:

[...] eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (NASSAR, 1999, p. 32)

Era longe da família e das paredes de casa que André se sentia à vontade para pensar em sua irmã, pois era onde Iohána não estava. O contato com a natureza traz a liberdade de sentir os instintos primitivos, o que despertava os sonhos e desejos eróticos da personagem. Além disso, a parte em destaque no poema pode ser relacionada com o fato de André, desde cedo, ter o ímpeto de seguir suas vontades primitivas e naturais, evitando a parte racional e material que está conectada ao moralismo de sua família.

Os versos de Jorge de Lima são retomados novamente no capítulo 20, quando André vai atrás de Ana na capela próxima à casa velha. Lá, a personagem utiliza de uma estratégia de manipulação que, segundo ela própria, teria que forjar a calma que não tinha: “[...] eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade” (p. 119). Inicialmente, André declara seu amor desesperadamente pela irmã, lembrando-se da infância e de como se preparava para a conquista da amada, por meio de um jogo de armadilhas: “também eu, ainda menino, deixava à ingênua pomba uma escolha igual: de um lado, uma areia desprovida de alimento, de outro, promessas de abundância debaixo da peneira” (p. 118) – aqui, André é o predador e Ana é a presa. Durante seu discurso, o irmão argumenta que a relação incestuosa que ocorreu entre eles foi um milagre irreversível, e que ele honraria esta relação, trabalhando como um homem convencional dentro de sua família, dedicando-se à lavoura, ao ambiente familiar e aos animais (o que mostra que a personagem se contradiz, pois sempre se manteve distante disso por não se enquadrar em tal perfil).

Enquanto tenta convencer Ana, André novamente menciona sua relação com a natureza:

[...] 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 entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; **que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?** que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (p. 130)

Acima, André compara o sentimento (recíproco, segundo ele) que possuía pela irmã com o “mazar suave das laranjeiras”, ao qual seria impossível resistir, pois o mazar é um tipo de planta estimulante que causa um estado contemplativo e meditativo. Sendo assim, André quer dizer que esta atração entre irmãos era inevitável, era algo natural – o ambiente que frequentavam desde cedo os envolvia e estimulava a seguir em frente e as condições eram tão fortes que dificilmente eles escapariam e lutariam contra elas. Sendo assim, percebe-se que novamente os versos de Jorge de Lima são encontrados e utilizados na obra, mas, dessa vez, dentro do discurso de André, como estratégia para convencer sua irmã.

Na segunda parte do livro, denominada *O Retorno*, há a seguinte epígrafe: “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,”. Retirada do Alcorão, presente na parte do 4º Surata, versículo 23, ela é um trecho das regras sobre o casamento. Na edição selecionada para este artigo, tem-se:

Está-vos vedado casar com: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs, vossas tias paternas e maternas, vossas sobrinhas, vossas nutrizes, vossas irmãs de leite, vossas sogras, vossas enteadas, as que estão sob vossa tutela – filhas das mulheres com quem tendes coabitado; porém, se não houverdes tido relações com elas, não sereis recriminados por desposá-las. Também vos está vedado casar com vossas noras, esposas dos vossos filhos carnis, bem como unir-vos, em matrimônio, com duas irmãs – salvo fato consumado (anteriormente) –; sabeis que Deus é Indulgente, Misericordiosíssimo.

No retorno ao lar, é quando André percebe que realmente não se enquadra nos padrões da família. Logo no primeiro capítulo da segunda parte, há um sermão de Iohána, o qual fala da importância da união familiar: “[...] só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas” (NASSAR, 1999, p. 148). Certamente há uma ironia nesse sermão, pois o que ocorre dentro daquele ambiente é justamente o contrário do que está sendo pregado no Alcorão e, também, nos

sermões moralistas: uma forte relação incestuosa e um sentimento obsessivo vindo de um dos membros. Fica clara, então, a intenção da epígrafe: trazer o contraponto entre o que é visto como correto e ideal naquele contexto e o que ali realmente acontece.

Encerrando, então, este capítulo, é importante deixar sintetizado a que basicamente ele se propôs. A obra *Lavoura Arcaica* traz a história de um homem que está em conflito consigo mesmo por viver em uma família em que o ambiente é moralista e religioso. Para a personagem, tal comportamento é uma hipocrisia, pois havia problemas que eram por eles ignorados – um deles, o principal, é seu sentimento por Ana, que jamais seria aceito pelos pais e demais irmãos, tendo em vista que vai contra os princípios base da família. Para André, isso era inadmissível, pois, segundo ele, era algo natural, belo, milagroso e recíproco. Narrado em primeira pessoa, a obra traz a presença de outros textos que acrescentam sentido à história, principalmente no que diz respeito aos sermões do pai, Iohána.

Primeiramente, retoma-se que a história de André faz uma alusão à *Parábola do Filho Pródigo*, a qual trata de um filho que abandona o lar, gasta sua fortuna e retorna arrependido, sendo recebido com muita festa pelo pai. Isso mostra que, em ambas as situações, o que importa para o ambiente familiar é a sua estrutura, com todos presentes e unidos no lar, independente das ações cometidas. A alusão é uma referência implícita, sendo necessário que o leitor faça a conexão entre a obra e o texto de referência; porém, se isso não ocorrer, o sentido não é prejudicado.

Seguindo nesse raciocínio, faz-se necessário abordar novamente os sermões de Iohána. Dentre eles, estão fragmentos bíblicos parafraseados pelo pai e retomados por André: a exaltação do Tempo intertextualizando com *Eclesiastes*, os olhos como a candeia da alma, que interagem com *Mateus*. Também, há a parábola do faminto, a qual é uma paráfrase de *A história do sexto irmão do barbeiro*, de *As mil e uma noites*. Nesse último, André questiona seriamente o modo que o pai contava a história à mesa, pois omitia o ápice da parábola: o qual trazia a revolta do faminto. Aqui, há uma crítica de André sobre a virtude da paciência, tão abordada pelo pai.

Por último, abordaram-se as epígrafes presentes antes da primeira e segunda parte do livro. Antes de *A partida*, há as palavras de Jorge de Lima, que adiantam a

relação de André com seus sentimentos: há a presença do natural, da tentação, do desprendimento, do que desde cedo o acompanha. Mais adiante, André incorpora os mesmos versos em seu discurso para Ana, visando à manipulação: segundo ele, os irmãos foram seduzidos pelo que sentiam e não havia escapatória. Antes de *O retorno*, fazem-se presentes as palavras do Alcorão, que mostram as regras do casamento muçulmano e as proibições nas relações – dentre elas, o incesto.

Enfim, sabiamente utilizados pelo autor, os intertextos presentes na narrativa colaboram para a construção da obra, podendo ser considerada como uma crítica ou uma releitura dos textos moralistas selecionados.

CAPÍTULO 4

Olhares sobre André e Ana

No decorrer deste trabalho, analisamos a personagem André dentro de um triângulo edipiano, mesmo que, por vezes, tenhamos apresentado algumas críticas à estrutura psicanalista, rebatendo tal enquadramento. O que é importante analisar diz respeito à construção dos indivíduos como personagens de uma complexa obra literária: André como narrador e sua relação com a família; Ana, personagem silenciosa, mas, ao mesmo tempo, atuante; e a importância das demais personagens envolvidas, bem como o cenário em que são apresentadas.

O crítico literário James Wood, em seu livro *Como funciona a ficção*, traz um panorama sobre elementos importantes na construção de uma narrativa. Em suas palavras: “A literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar [...]” (2011, p. 70). A literatura nos faz ficar atentos a detalhes que, por momentos, nos passam despercebidos, além de nos proporcionar maneiras distintas de perceber o mundo. Nesse contexto, cabe entender melhor como funciona a narrativa apresentada por André e como ele assimila suas relações familiares e se traduz como indivíduo dentro daquele universo religioso, rural e, como o próprio título coloca, arcaico.

O texto de *Lavoura Arcaica* é narrado em primeira pessoa, trazendo as percepções de André, que traz os acontecimentos da história de maneira complexa. Ainda para Wood:

Podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala, e com quem fala - como ele lida com o mundo. [...] Digamos que um homem com as calças desleixadas entre numa sala onde há um homem e uma mulher. Ele fala primeiro com a mulher e ignora o homem. Ah, dizemos, então ele é *daquele* tipo. Mas aí o romancista comenta que a mulher com quem ele fala não tem absolutamente nenhum atrativo. E de súbito a capacidade extraordinária do romance se manifesta: ao contrário do cinema, por exemplo, o romance pode nos revelar o que pensa um personagem. E nesse momento o romancista ainda acrescenta, em estilo indireto livre: “A mãe, muito tradicional em suas maneiras, sempre o ensinou que um cavalheiro deve falar primeiro com a mulher menos atraente na sala, para que ela se sinta à vontade. Simples cavalheirismo.” Esse trecho não ocuparia mais do que um parágrafo. (2011, p. 97, grifo do autor)

Se analisarmos a maneira como André fala e narra os fatos, percebemos uma linguagem metafórica e muito confusa, sem pausas, contraditória. Segundo Rosemari Sarmento (2008), em sua dissertação de mestrado sobre *Lavoura Arcaica* e a sua adaptação fílmica, André transgride o meio patriarcal por meio das palavras:

Sua trajetória, ou a da narrativa, visto que André é o protagonista-narrador, é construída por seu drama existencial, inscrito, gravado na sua memória. Esse drama é feito de fragmentos, de imagens mentais responsáveis pela flutuação do presente e do futuro para o passado, como em herméticos flashbacks. André compõe seu fluxo, de forma não linear, a partir dos diversos tempos de sua existência, como reminiscências através de fragmentos, o qual o passado é revisitado e filtrado pelos olhos do presente. (p. 84)

Um exemplo em que fica clara a confusão de pensamentos da personagem - o qual já foi abordado anteriormente neste trabalho, mas sob outro viés - é quando André observa Ana na capela e faz um longo desabafo, o qual percorre vinte e cinco páginas da narrativa. Inicialmente, André está deitado em seu quarto e sonha com a irmã, o que o leva a procurá-la na capela. Lá a encontra fazendo suas orações e se aproxima, afirmando:

“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 [...] mas era inútil a minha prece, nenhuma vibração, sequer um movimento lhe sacudia o dorso [...] mesmo assim eu fui em frente, caroço por caroço, “Ana, me escute, é só o que te peço” eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência (NASSAR, 1999, p. 119)

Nas palavras acima, é possível notar que a personagem está decidida a declarar suas intenções. Percebemos sua determinação ao ler que André está incendiado, desesperado para desabafar o que sente. Junto com toda essa ânsia, a personagem também consegue, em contraste, lembrar e raciocinar sobre os ensinamentos familiares acerca do exercício da paciência, concluindo o quão importante é tal prática para conseguir sucesso. Em suas palavras, ele afirma para a irmã que o ocorrido entre ambos nada mais foi que um milagre, uma relação baseada em lealdade e sem traumas. Portanto, para agradecer tal milagre e jamais recusá-lo, André afirma se comprometer a viver dentro das maneiras tradicionais que foi ensinado: trabalhar, seguir seu pai para os afazeres, madrugar, plantar, cuidar dos animais e demais tarefas da fazenda:

“Ana, me escute, é só o que te peço” eu retornei com a mesma calma, já disse que tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão (que despudor na sua versatilidade!), sensibilizar com o bom senso todos os santos, conservar à minha retaguarda toda a capela: “Ana, me escute, já disse uma vez, mas torno a repetir: estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arredo” (p. 126)

Após admitir ser a parte abjeta da casa, André assume querer mudar e assumir a postura correta para a velha casa: “não voltarei a destilar veneno na fonte dos meus impulsos afetivos” (p. 127). No entanto, para voltar a ser parte da família, Ana deveria aceitar seu pedido de relacionamento: “Ana, ainda é tempo, não me libere com a tua recusa, não me deixe tanto à minha escolha, não quero ser tão livre, não me obrigue a me perder na dimensão amarga deste espaço imenso” (p. 132) - ou seja, a personagem sabe que destoa dos demais integrantes da família e que esta mudança abrupta de estilo de vida, repressão de desejos e liberdade não partiria nunca com um estímulo interior, mas sim, exterior, sendo este a irmã: “de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro das delícias deste amor clandestino” (p. 135).

Expressando todas suas palavras e tentando insistentemente atrair a atenção da irmã, André se desespera, pois ela continua sua oração e não lhe responde. A partir de então, inicia o seu descontrole, assumindo que seu Iohána quis fazer da casa um lar de respeito, mas que sua mãe transformou o espaço em perdição.

[...] e fui largando minha baba com fervor, eu que vinha correndo as mãos na minha pele exasperada, devassando meu corpo adolescente, fazendo surgir da flora meiga do púbis, num ímpeto cheio de caprichos e de engenhos, o meu falo soberbo, resoluto, e um pouco abaixo, entre a costura das virilhas, penso, me enchendo a palma, o saco tosco do meu escroto que protegia a fonte primordial de todos os meus tormentos, enquanto ia oferecendo religiosamente para a irmã o alimento denso do seu avesso, mas Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade (p. 137-138)

Acima, percebem-se os instintos de André e o quanto ele desejaria mudar em troca da aceitação da irmã. A personagem esclarece que, caso ela a rejeite, vai “cruzar os braços quando todos se agitam ao meu redor, das as costas aos que me pedem por socorro, cobrindo os olhos para não ver suas chagas” (p. 138), o que indica que suas mudanças de vida não ocorreriam por uma questão individual, de André como um sujeito da velha casa, mas de André como esposo de Ana: deixando para Ana a responsabilidade de seu futuro dividido entre o bem e o mal, o aceitável e o

abominável, o correto e o incorreto. O que é interessante mencionar é que André é uma personagem enigmática e que – aos poucos, conforme apresenta suas visões e reflexões acerca da vida na casa – não é apenas uma personagem de traços perversos resumidos ao triângulo edipiano, mas ao universo apresentado pelas demais personagens da obra.

Diariamente inúmeros absurdos são escritos sobre os personagens de ficção - por aqueles que acreditam demais e por aqueles que acreditam de menos no personagem. Os que acreditam demais mantêm um férreo conjunto de ideias preconcebidas sobre eles: devem se fazer “conhecer”, não devem ser “estereótipos”, devem ter um “interior” e um exterior, profundidade e superfície, devem “crescer” e “se desenvolver” e devem ser pessoas de bem. Ou seja, devem ser muito parecidos com a gente. (WOOD, 2011, p. 98-99)

A ideia de Wood é de que devemos enxergar a vida por meio dos olhos das personagens, de que devemos sair do nosso eu e viver as suas experiências: isso constituiria uma lição de solidariedade. Portanto, caberia aqui analisar e refletir em cima do discurso de André na capela sobre o que o levou a se apaixonar pela própria irmã.

No capítulo anterior, abordamos como o discurso moral da obra é evidenciado nos intertextos da narrativa e o quanto eles colaboraram para o desenrolar do enredo. Sendo assim, é necessário analisar como essa carga moral familiar foi assimilada por André durante sua vida e o construiu como indivíduo. A criação da personagem foi marcada, principalmente, pela figura que sempre comandou a família - Iohána. Novamente para Sarmiento (2008, p. 63), o pai

[...] é a fonte da instituição família. Dentro dos valores arcaicos enraizados, sua posição foi adquirida legitimamente. É representação da autoridade, do poder maior que incorpora o papel do provedor, do protetor, do que define e influencia todos os outros papéis no núcleo familiar. [...] Como Deus, o pai é único, símbolo da posse, da dominação, do valor e da verdade. É aquele que não divide o seu poder, como um Deus senhor do céu e da terra que dispõe de todos os poderes, justiceiro e Pai severo.

Sendo Iohána o detentor do saber e o único capaz de pregar a palavra cristã dentro da casa, André sentia um descompasso entre o que era dito e o que era ocorrido em seu ambiente. Em suas palavras:

tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e

terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo as coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo (NASSAR, 1999, p. 43)

A visão de André com relação ao pai era de autoridade: o respeito às suas palavras, às regras por ele impostas e, sobretudo, a conformidade. A desobediência jamais fora cogitada e a paciência era essencial para o convívio e para a labuta diária. Como mencionado no trecho acima, seus sermões eram pesados, pois, além de permearem todas as instâncias da velha casa, eles eram um obstáculo para sua liberdade - uma pedra que o esfolava, fazendo com que ele carregasse cicatrizes desde a infância. Dentre os sermões sobre o tempo, o trabalho, a obediência, a paciência e o respeito, um ensinamento muito marcante vindo de Iohána é o que diz respeito à importância da união familiar.

Nos capítulos anteriores, dissertamos sobre a relação incestuosa de André com Ana e levantamos alguns estudos baseados na estrutura psicanalítica e, também, nas suas críticas. No entanto, seria o sentimento de André por Ana apenas um resultado do fenômeno edipiano? A própria narrativa nos esclarece tal questionamento: “foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 1999, p. 120). Se pararmos para analisar os relatos de André, Iohána sempre foi visto, pelos integrantes da família, como um exemplo de conduta a ser seguida.

Seguindo por essa lógica de raciocínio, se a união e o amor familiar são os fatores mais importantes para viver dentro dos padrões morais sociais, se o casamento, o trabalho e a criação dos filhos são etapas fundamentais para um sujeito de bom caráter e - o mais importante - se a obediência deve estar em primeiro lugar nas ações individuais, por que André ousaria desobedecer aos princípios e não casar com sua própria irmã? Seria como se estivessem em união todos os desejos do pai. Santos, em sua dissertação, abordou o corpo, o interdito e a transgressão em *Lavoura Arcaica*, mencionando a temática do incesto em seu trabalho. Sobre André e Ana, a autora afirma:

[...] o desejo incestuoso de André professa o caminho dos preceitos do pai, em que nenhuma felicidade deve ser procurada além do seio da família.

Apesar de seu poder de lei, os sermões do pai dão ênfase a um imaginário segundo o qual tudo é possível no âmbito familiar; dentro da família não existirá fome, não haverá famintos. A família de André basta-se a si mesma, não aceita separações, seus membros necessitam complementar-se uns aos outros, seu corpo deve ser somente um, único, sólido e inteiro. O furor do desejo, atrelado aos valores do pai, desenvolve, porém, seu curso no caminho do incesto. André aproveita-se dos princípios do pai para seduzir Ana, revertendo-os em favor de seus interesses. (2014, p. 89)

No entanto, André tinha consciência de que a realização desse anseio não era possível: primeiro, pela rejeição da irmã, que foi clara no episódio da capela; segundo, pelo fato de esconder da família as aflições que sentia durante os anos de convivência; por último, por deixar sua casa e preferir viver longe daquele ambiente que impedia sua liberdade.

Nesses fluxos de raciocínio da personagem, percebemos algumas contradições: embora as palavras paternas tivessem comandado o ambiente familiar e se tornado uma confusão na mente de André, a personagem apresenta pontos de vista críticos e definidos sobre as regras de convivência da família.

- 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. (p. 164)

O trecho acima é parte de uma discussão de André com seu pai, após seu retorno para a velha casa. Nele, André enfrenta seu pai pela primeira vez e critica seus ensinamentos morais, até mesmo com relação à parábola do faminto (abordada no capítulo anterior), em que Iohána omitia a desobediência do homem enganado. Aqui, o filho critica o falso moralismo do pai, e fala de que de nada adianta a obediência: naquela casa, havia o pecado, falava-se em ter apenas o suficiente, mas havia fartura na mesa, por exemplo; falava-se na importância do tempo, mas este também castigava os que já nasciam infortunados. Ainda, André finalmente fala de sua insatisfação com o lar: “de minha parte, a única coisa que sei é que todo meio é hostil, desde que negue direito à vida” (p. 166). Ao ouvir isso, Iohána questiona o motivo de André não ter dialogado com a família sobre suas dúvidas e problemas, e recebe, como resposta: “corremos graves riscos quando falamos” (p. 167), referindo-

se ao ambiente familiar - ou seja, a família, para ele, ao invés de ser acolhedora, o repele.

Ainda assim, mesmo tendo ciência do funcionamento do sistema familiar da velha casa e criticando-o, André, ao mesmo tempo, queria, de certo modo, se tornar parte da família - e é aqui que temos a maior contradição e complexidade da personagem. Em sua pesquisa, Rosemari Sarmiento (2008, p. 83) reflete que

André é o personagem cindido em oposição ao personagem do pai. Este acredita-se uno, dita todo um conjunto de preceitos e regras, representativos de uma moral tacanha, construída ao longo de gerações, enfim, da tradição cultural imposta a um grupo unido por laços familiares que prega a unicidade e uma identidade fixa. Paradoxalmente, e aí está retratada sua tragicidade, através da transgressão, o que André realmente busca é uma unidade perfeita, uma integração plena na família, a reunião com o outro em que a alteridade compõe a unidade plena. O seu desejo real é a união, ter seu lugar dentro desse mundo ordenado, dentro dessa família cristalizada, desejo revelado por ele no diálogo com o pai “queria o meu lugar na mesa da família” (L.A., 2002, p. 160). Porém seus caminhos são equivocados e seus esforços são o reflexo de seu descentramento, de sua desordem interna. Evidentemente tudo resultará em fracasso e sua postura radical: a revolta, a fuga, o enfrentamento com o pai e por fim o incesto, obviamente o elemento catalisador que irá deflagrar o final trágico do romance, que consiste na ruptura, na derrubada da família.

A postura de revolta de André, mediada, ainda, pela figura inerte da mãe, apresenta uma confusão - admitida pela personagem. Aquela concepção de família em que todos viviam não era a mesma desejada por ele: o amor deveria ser acolhedor, compreensivo e natural, e não baseado em regras e moralismos convencionais religiosos. Dentro dos prazeres naturais de André, vindos da infância, - as árvores, as folhas, os pássaros, a solidão e o contato direto com a natureza - estava sua relação com a irmã. Portanto, sendo Ana uma figura tão importante na narrativa, cabe uma reflexão sobre sua atuação dentro dela.

O que sabemos sobre Ana é o que é apresentado por meio das memórias do irmão - podemos dizer, então, que Ana é uma personagem silenciosa. Para Marcela Abboud, em sua tese de doutorado acerca do papel da mulher em *Lavoura Arcaica* (2017, p. 136), “vale lembrar: tudo que sabemos de Ana vem da fala de André. Sua tentativa incansável de não se culpar – seja pelo incesto, pela morte da irmã-amante, seja pela sua fuga – sempre o direciona ao outro.” Durante a narrativa, Ana foi culpada pela sedução do irmão e pelo desequilíbrio da família - nas memórias de André, a irmã é descrita como uma figura peçonhenta, cigana, com vestes de prostituta. Visto isso, dentre os problemas apresentados na velha casa, a solução

nada mais seria que acabar com o que os provoca: sendo assim, somos levados ao final da obra, em que Ana é assassinada pelo pai.

A família da velha casa é hierárquica, comandada por Iohána. Os filhos homens seguem suas palavras e seus exemplos de labuta, e as mulheres são submissas, seguindo a conduta da mãe. Em seu livro *Deslocamentos do feminino*, Maria Rita Kehl faz uma análise da condição feminina, partindo da tradição até a modernidade, fazendo uma reflexão a partir das ideias de pensadores como Kant, Hegel e Rousseau. Sobre este último, a autora coloca que:

As mulheres devem ser educadas para se tornar recatadas e resistentes ao sexo de modo a sustentar, com seu negaceio, a virilidade dos parceiros; frágeis e desprotegidas para mobilizar neles a força, a potência, o desejo de proteção; submissas e modestas para melhor governar a casa e a família. Com uma dialética admirável, Rousseau pondera que justamente estas, que conservam, a partir de seu corpo, um vínculo profundo com a natureza, devem ser mais bem submetidas às coerções da educação para, a partir da força domesticada de seu sexo, melhor governar o uso das potências masculinas. Estas, necessárias à espécie, não devem ser coibidas e sim organizadas pela astúcia das mulheres que, cientes de suas necessidades como procriadoras, têm a tarefa de agradar aos homens para melhor governá-los. (2008, p. 62)

Rousseau acreditava que a mulher precisava manter o recato e o pudor para o bem da convivência conjugal, despertando, no homem, sua potência. Sendo a ideia de mulher e feminilidade associada a tais pensamentos, é possível perceber que Ana, suas irmãs Rosa, Huda e Zuleika, bem como a mãe, estão enquadradas no modelo em que são preparadas para a tutela e a obediência, devendo agradar aos homens e despertar sua capacidade de força, proteção viril e liderança da casa - por meio da fragilidade feminina. Além disso, não somente como uma peça no meio da engrenagem familiar, a relação de André com Ana também pode ser vista não somente como uma concretização da união familiar, tão prezada por Iohána, como mencionado anteriormente, mas como símbolo da subversão das normas morais que o pai pregava: “A vingança, porém, não se dá sobre quem tentou tomar o poder paterno, mas sobre o objeto-símbolo desse poder: a mulher” (ABBOUD, 2017, p. 144). A hipótese de que Ana é certamente um objeto familiar é o que leva ao seu destino trágico, porém, seu silêncio pode ser visto como sinal de resistência em meio a todos os enlaces.

Desde os relatos da infância acerca do relacionamento entre os irmãos, de cumplicidade e afeto, até a reação de Ana ao saber que André tinha retornado ao

lar, tudo o que se sabe é proveniente do ponto de vista do irmão. O exemplo da capela, antes da partida de André da velha casa, é essencial ao que se resume a personagem Ana. Como mencionado anteriormente, lá, o irmão tenta, de todas as formas, convencer a irmã sobre o relacionamento incestuoso, de como ele seria importante para sua convivência e para seu desenvolvimento como homem de família. A irmã responde silenciosamente e isso acaba por enlouquecê-lo:

[...] mas fui bruscamente interrompido, Ana ergueu-se num impulso violento, empurrando com a vibração da atmosfera a chama indecisa das velas, fazendo cambaleante o transtorno ruivo da capela: vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim [...] “estou morrendo” eu repeti, mas Ana já não estava mais na capela. (NASSAR, 1999, 141-142)

Acima, percebemos que André interpreta as reações da irmã de modo a colocá-lo como vítima da situação - primeiramente, segundo sua perspectiva, ela está assustada e sente medo, mas depois, olhando para ele, acaba se compadecendo com o irmão. No entanto, isso não foi suficiente, e Ana deixa sua oração e foge da capela: desde então, surge, em André, um sentimento de abandono. Nesse cenário, podemos pensar que o silêncio da irmã não representa somente o medo, mas um modo de expressar sua resistência, não cedendo às propostas incestuosas do irmão.

A passagem da capela não foi a única em que Ana é apresentada sob a ótica de outra personagem. Após a partida de André, ela é descrita nas palavras de Pedro:

“mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto” (p. 39)

Novamente temos a personagem emudecida, a qual encontra na capela um local de refúgio para suas aflições. O apego de Ana por esse local talvez possa ser relacionado com a sensação de arrependimento dos pecados e o acolhimento divino - Ana reconhece a complexidade da situação com seu irmão e isso a afeta. Seu comportamento, descrito por Pedro, pode ser sinal ou de arrependimento e

introspecção após a sequência de fatos com André (da qual não sabemos, ao certo, o que exatamente ocorreu dentro do incesto); saudade do irmão (em seu papel familiar) e sentimento de culpa por sua partida; ou, até mesmo, medo do assédio de André, encontrando na capela e nas orações um ambiente de refúgio. De qualquer modo, podemos notar que o silêncio e a resistência de Ana mostram a força da personagem ao recusar se tornar o objeto do desejo do irmão.

Nessas relações de objeto e conexões, abordamos, nos capítulos anteriores, o que a teoria da psicanálise apresenta do triângulo edipiano com relação ao falo e o papel masculino - focando no comportamento de André. No entanto, não estudamos quais eixos dessa teoria poderiam ser relacionados a Ana - personagem que, segundo a teoria psicanalítica, por ser mulher, seria anulada como sujeito individual, estando completa somente com uma figura fálica masculina. Portanto, como resposta a isso, a teórica Maria Rita Kehl também desenvolveu um trabalho baseado na psicanálise freudiana e lacaniana. Em seu livro, a autora conclui que

a ausência do pênis na menina não resulta imediatamente na completa despossessão fálica; o próprio Freud reconheceu que uma das dimensões da feminilidade é esta, de produzir falicidade através dos efeitos fascinatórios da beleza e da sedução. No entanto, a dimensão imaginária do eu, na mulher, fica marcada pela impressão infantil da ausência de um detalhe no corpo. A maneira como a menina dispõe dos ideais e organiza o conjunto das identificações que lhe facilitarão a "dissolução do complexo de Édipo" dizem muito sobre os destinos desta primeira impressão. (2008, p. 190)

Para a autora, a falta fálica não necessariamente significa a ausência do órgão sexual masculino: é aquela que abre a possibilidade da mulher se fazer ou não de objeto na parceria sexual. Fazer-se masoquista para ocupar um lugar de objeto não é necessariamente uma regra para o sexo feminino, mas sim uma alternativa de vivenciar a dor para experimentar prazeres. Essa situação, segundo a psicanálise, diz respeito a uma posição feminina devido ao processo de castração. No entanto, tal posição não é uma opção para os sexos - sendo assim, a mulher escolhe atuar ou não nesse contexto.

A psicanálise talvez tenha se tornado o último dos discursos modernos que atribui um lugar à mulher (objeto no desejo/ objeto do discurso), o que pode significar que ainda está se tentando criar um significante para fazer existir A Mulher. Ou então, a cada vez que o pensamento psicanalítico se esquece de que a única diferença entre um homem e uma mulher é que a mulher é *também* mulher; toda vez que tenta designar para as mulheres a posição de

se fazer de objeto a para o desejo masculino, está tentando esquecer que "não existe relação sexual". São casos em que o pensamento psicanalítico tenta criar uma complementaridade - entre um que deseja o objeto a e uma que deseja fazer-se de objeto a - onde ela não pode existir, já que homens e mulheres desejam uma mesma coisa: o falo, significante do desejo inconsciente. (2008, p. 269, grifos da autora)

Tendo em vista que ambos os sexos desejam o falo, Maria Rita Kehl também aborda, em seu livro, a questão do discurso. Para a autora, ser sujeito de discurso é importante por trazer singularidade e, ao mesmo tempo, diversidade. Os homens, nesse panorama, sempre foram portadores do verbo e atuantes no discurso, inscritos no campo do simbólico: "O significante para O Homem não é o pênis, é o Verbo. Se as mulheres também manejam o 'falo da fala', podem se descolar da dívida infantil com um pedaço de carne a mais ou a menos no corpo" (p. 266). Visto isso, a autora coloca que, ao final do século XIX, as mulheres iniciaram a tentativa de obter direito à fala, tornando-se produtoras de discurso. Tal atitude foi um manifesto ao recalque da mulher, o que dificulta seu relacionamento com seu inconsciente (onde estão as suas experiências, histórias, sonhos) e, até mesmo, com o sexo oposto: "Isto faz sentido se pensarmos que o recalque não é só o já vivido, o esquecido, no qual não se pode pensar: o recalque, isto é, o que fica inconsciente, é também o que está vazio, sem palavras, sem lugar no Outro" (p. 266).

É a partir desse sofrimento relacionado ao silêncio do recalque que a autora se propõe a realizar um estudo acerca das mulheres histéricas da psicanálise freudiana. Para Kehl, a histeria pode ser considerada como uma forma de expressão:

A histeria é a "salvação das mulheres" justamente porque é a expressão (possível) da experiência das mulheres, em um período em que os ideais tradicionais de feminilidade (ideais produzidos a partir das necessidades da nova ordem familiar burguesa) entraram em profundo desacordo com as recentes aspirações de algumas dessas mulheres enquanto sujeitos. (p. 182)

Partindo desse contexto, notamos que a autora traz a histeria como algo positivo para o sexo feminino: o desespero feminino das histéricas de Freud indicava algo fálico e viril nas mulheres, o que poderia tornar a diferença entre homens e mulheres como algo mínimo. Visto isso, reiteramos que a masculinidade e a feminilidade estão conectadas às posições assumidas pelos sexos, e às mulheres foi

encarregado, ao longo do tempo, que abrissem mão de sua masculinidade para que fosse repassada aos homens. A posse do pênis como objeto fálico não torna o homem como sujeito de total falicidade e a mulher como seu oposto: há outros atributos culturais no campo simbólico que são buscados, além do imaginário do falo - o que é almejado, fantasiado e necessário em certos contextos também pode ser considerado algo fálico.

Retomando o triângulo edípico, a noção de histeria muitas vezes está ligada, também, às conexões na formação do sujeito. A menina, ao se desenvolver, precisa encontrar outra mulher que lhe sirva de inspiração para sua constituição como mulher, uma figura identitária que não ofereça o risco de se confundir com ela. Para tal, a figura da mãe não é o bastante:

Ocorre que, se para o homem a identificação com o pai pode ser (mas não necessariamente é) suficiente para dar conta da questão "o que é ser um homem", para as mulheres a mãe é insuficiente, sempre. (p. 246)

Em sua formação como indivíduo, a menina precisa de identificações paternas, pois, como aponta a autora, o total abandono das possessões fálicas deixaria em aberto uma eterna busca pelo falo paterno, o que a condenaria a um eterno ressentimento: o de ter renunciado atributos masculinos (dentre eles, a fonte de prazer) em troca de aceitação.

No caso de Ana, não sabemos quem a personagem toma como imagem de identificação. Sabemos que é uma mulher silenciosa, que carrega consigo certo mistério com relação ao caso com o irmão e que também é submissa na família. A mãe de Ana vive às sombras de Iohána, e suas ações na história ocorrem em uma posição de mediadora e apaziguadora na relação entre André e seu pai. O mesmo se desenvolve com Ana: a personagem aparece também sempre conectada às ações do irmão, sem postura ativa, descrita também por Pedro como triste e introspectiva. Nas palavras de Santos (2014, p. 100), "o remorso de Ana provém de sua religiosidade fervorosa, da moral rigorosa, tal como a prescrita pelos sermões do pai": é possível entender o comportamento devoto de Ana como uma punição após os acontecimentos com o irmão, e seu destino trágico desestrutura toda a família.

O desfecho trágico em *Lavoura Arcaica* - provocado também por esse desejo que se expande - encontra em Ana um foco relevante. Ela não se desprende da culpa proveniente do incesto cometido e acaba por consumir

seu próprio infortúnio e, conseqüentemente, a infelicidade de toda a família. (SANTOS, 2014, p. 100)

A morte de Ana acontece quando a família e demais convidados se reúnem para celebrar o retorno de André para a família. É um momento de muita festa, música, dança, comida e fartura - e é exatamente a dança o foco da cena. Nela, como hábito, todos os convidados estão em um círculo dançando, e Ana, segundo o irmão, se destaca em seus movimentos. O mesmo já havia sido descrito anteriormente, como um costume de celebração familiar:

[...] e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, [...] e os mais velhos que presenciavam, e as mais moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, 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, [...] e, magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, [...] arrancando gritos de exaltação. (NASSAR, 1989, p. 31)

Dentre todos os convidados que dançavam, Ana se destaca para André, não somente por ir ao meio da roda fazer sua performance, mas também por ser objeto de desejo do irmão - que acompanha e idealiza todos os seus movimentos. Na dança, Ana é por ele julgada como a fonte do mal e da provocação do incesto ao ser comparada com uma serpente e por trazer a peste no corpo “mais que qualquer outro em casa” (p. 30).

O que se torna interessante é que, nesse primeiro relato, Ana é exaltada em sua performance por todos os integrantes da roda. No final da obra, na comemoração do retorno de André, Ana faz a mesma performance de sua dança, mas agrega alguns elementos a ela, todos muito provocativos, segundo o irmão - “que demônio mais versátil!” (p. 190).

a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os

olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida [...] (p. 189)

No trecho acima, a reação dos convidados não é a mesma da cena citada anteriormente. Ana aparece no meio da roda com os acessórios das prostitutas com quem André se relacionava, e são essas joias que modificam a interpretação da performance de sua dança. Não somente isso, ela também rouba a taça de vinho de um dos convidados e o derrama em seus ombros, assustando a todos. Faz-se importante mencionar que as ações narradas nesse episódio são as mesmas do episódio anterior, com os mais velhos compondo a roda, as moças mais novas aguardando sua vez, Ana tomando o lenço de um dos convidados durante sua dança e André se recolhendo em um canto do bosque para observar a irmã, com os pés em contato com a terra e as folhas secas, como se fosse uma rotina. O ciclo da aragem, da sementeira e da colheita que se repete, mas os frutos diferem agora, e muito. Para Santos (2014, p. 100), a performance final de Ana surgiu como uma tentativa de libertação de algo que há tempo estava reprimido durante a narrativa:

Os impulsos se desnudam, e nenhuma interdição é capaz de conter os movimentos libertários da mulher, prisioneira por tanto tempo no mundo interior de Ana: envolta nos adereços e nas lembranças libertinas de André, ela ressurgiu rediviva, em estado de transe, dançando como uma bacante, aos olhos perplexos da família.

Para a autora, Ana utiliza a dança como uma estratégia de autopunição e de denúncia sobre o relacionamento proibido. Por meio dos movimentos, ela acusa o amor incestuoso por André, espantando a todos. “Ana não denuncia sua interpretação dos fatos, preservando sempre uma ambiguidade insondável, o que é, também, uma das prerrogativas do narrador em *Lavoura Arcaica*” (p. 102). A interpretação de Santos com relação ao desfecho da narrativa é baseada na descrição dos fatos por parte do narrador, na qual Ana seduz e envolve o irmão, entregando-se para o desejo e para o diabólico, revelando sua personalidade.

Interessante analisar, também, a interpretação de Santos sobre a posição dos elementos durante a dança: o círculo fechado indica linearidade e ordem, o círculo espiralado, com Ana no meio, indica o descentralizado, a desordem, a anomalia.

Não é por acaso que só depois da “mutação” provocada pela entrada súbita de Ana é que André percebe no pai todo um universo de sentimentos

contidos, que culminam com o assassinato da filha. Rompidos os limites do círculo, caem por terra também outras certezas, todas muito vulneráveis, como se o comedimento, tantas vezes recomendado pelo pai, fosse feito de um material frágil e esgarçado. (p. 103)

A atmosfera final influencia para que Iohána cometa o assassinato impensado de Ana. O que passa aos seus olhos é inadmissível e rompe com a tradição cultural da família - sua filha, com vestes de prostituta, dança e seduz o irmão, desestruturando a roda da dança, abalando a perfeita estrutura familiar padrão da velha casa: o respeito, a obediência, o amor e os laços cultivados nas relações entre os integrantes (nessa hierarquia familiar, jamais haveria espaço para o casamento entre dois irmãos).

Em sua tese de doutorado, Abboud interpreta o assassinato de Ana como um sacrifício, pois evita que mais conflitos familiares ocorram, sendo ela vítima ou culpada de sua sedução. Nesse contexto, André se retira de sua responsabilidade dentro do incesto e deixa para a irmã as consequências:

Morre a dançarina oriental: o filicídio é um feminicídio. Seguem-se as palavras de lamúria: pobre irmão! Pobre pai! Pobre Família! Não há nenhuma menção a Ana, nada de “pobre Ana”. A todos é dada uma atenção no discurso desse narrador, que descreve o sofrimento, mas, no momento de seu sacrifício, já não fala mais no nome da irmã. [...] O capítulo derradeiro começa com “em memória de meu pai” e não há mais Ana depois de sua morte, pois ela cumpriu seu destino de mulher: propriedade privada do pai e do irmão, violentamente morta como expiação do crime do incesto que André não assume, mas desvela pelo tom confessional do romance (ABBOUD, 2017, p. 142-143)

A irmã, tão importante para André, é esquecida na narrativa. O capítulo final, dedicado ao pai, a quem André tanto criticava, faz menção ao tempo, à espera, à obediência e à rotina destinada às coisas: “não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis”. Nesse trecho, inferimos que, por bem ou por mal, André aceita o desfecho trágico de sua família, entendendo que não há como mudar o rumo das circunstâncias: podemos cogitar certo arrependimento do narrador, pois, é somente depois de toda a tragédia que André repensa e retrocede aos ensinamentos arcaicos de Iohána. Tal atitude pode ser interpretada como uma desmotivação da personagem, tendo em vista que nada do que desejava mudar tomou o rumo que queria: não conseguiu se integrar à família, perdeu Ana, perdeu seu pai e não convenceu nenhum de seus irmãos sobre suas ideias.

Chegando ao encerramento deste capítulo, faz-se necessário sintetizar as principais ideias que aqui foram levantadas. O objetivo estabelecido foi de levantar hipóteses acerca do universo das personagens principais do romance, André e Ana, abordando seu contexto, comportamento e possíveis interpretações de suas ações. Para isso, iniciamos o texto focando na narração de André e suas contradições, sendo o exemplo mais marcante do romance a cena dos irmãos na capela: lá, André intimida a irmã e tenta convencê-la de que casar-se com ele seria algo positivo para os dois. Para isso, ele utiliza em seu discurso os mesmos argumentos utilizados pelo pai, falando da importância do trabalho, da paciência e da obediência. Segundo ele, o sentimento e a relação de ambos nada mais era que um milagre ocorrido na família, pois o amor e a união também faziam parte dos princípios familiares. Além disso, André desabafa e comenta que o casamento com a irmã seria sua única saída para um sentimento de pertencimento e aceitação familiar, em que ele se sentiria um sujeito digno de seguir os costumes da velha casa. Como Ana se manteve silenciosa e irredutível na capela, o irmão a chantageia, falando que caso ele não tivesse reciprocidade em seus anseios, ele abandonaria os bons preceitos e ensinamentos da família. Desse modo, a responsabilidade pelo futuro de André, entre o correto e o incorreto naqueles parâmetros, foi colocada nas mãos de Ana, que ignorou o irmão, sendo - segundo ele - a responsável por sua rebeldia.

Também foram trabalhadas, neste capítulo, seguindo o mesmo tópico de relacionamento familiar e a importância da união, as confusões de André com relação ao incesto. O foco nestas últimas páginas não foi no triângulo edipiano em que André, de traços perversos, carente de presença feminina e apegado à mãe, se apaixona pela própria irmã - mas sim, uma interpretação equivocada dos desejos do pai. Para André, a união dos irmãos seria perfeita, pois aprendeu que a família é a base do indivíduo, e é nela que se deve cultivar laços.

Em seguida, decidimos por estudar a personagem Ana e procurar entender sua postura de silêncio dentro da história e seu contexto. Para isso, decidimos olhar sobre a personagem por meio da releitura da psicanálise feita por Maria Rita Kehl, a qual coloca que a mulher, em sua formação como indivíduo, precisa de outra mulher para despertar um sentimento de identificação - e, nesse caso, a mãe não pode ser o único modelo. Nesse meio, a presença paterna também é necessária, de modo que a menina não fique em uma eterna busca por essa figura fálica. Na família, os modelos de identificação com quem Ana convive sempre foram seu pai e sua mãe -

ele, o chefe da família, pregador de sermões moralistas; ela, submissa ao marido, responsável pelo serviço da casa e apaziguadora de tensões entre os filhos e o pai. Dentro desse ambiente, Ana cresceu como a mãe, silenciosa, submissa no dia a dia da velha casa, mas que pode ser interpretado de outro modo quando se diz respeito ao irmão.

Quando André aborda sua irmã na capela e recebe, em troca, seu silêncio, percebemos uma resistência silenciosa. Ana não é submissa a ponto de aceitar a proposta do casamento incestuoso, e mantém-se intocável diante todos os argumentos e chantagens que recebe. Sua performance, no desfecho da obra, dançando e vestindo as quinquilharias das prostitutas de André é a manifestação de tudo que a personagem estava reprimindo - é quando Ana tem voz ativa e impactante, sendo tão surpreendente que deixou todos espantados na roda da dança. Nessa situação, o único destino cabível para a personagem é a tragédia para a qual ela se entrega. Após ser assassinada por Iohána e instalar-se o caos na festa e na família, nada mais se sabe sobre ela, André não menciona mais o nome da irmã pela qual era apaixonado.

Por fim, após essas reflexões, concluímos que tanto André quanto Ana são personagens complexas, sendo a primeira contraditória em seu discurso, confusa, mas, ao mesmo tempo, articulada e esperta em seus pensamentos; a segunda, silenciosa, resistente, explodindo seus sentimentos oprimidos logo no desfecho da obra, como necessidade de expressão e desabafo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização desta pesquisa, traçamos, como objetivo principal, elaborar uma análise do contexto moral presente na obra *Lavoura Arcaica*, o qual é apresentado em meio a uma atmosfera de perversão ao longo da história. Inicialmente, após selecionarmos a obra a ser trabalhada nesta dissertação, tínhamos em mente apenas o estudo das perversões da personagem André dentro da narrativa. No entanto, conforme se desenvolvia a pesquisa, percebemos a riqueza dos discursos ali presentes, os quais se mostraram de extrema importância para o decorrer da história.

Ao iniciarmos o estudo sobre as perversões que acompanhavam André, fomos remetidos, por meio de nossa memória literária, a outras obras literárias que também apresentavam situações semelhantes que fugiam da “normalidade” de convívio em sociedade – sendo, então, citadas e brevemente trabalhadas no primeiro capítulo desta dissertação. Cabe salientar, aqui, que optamos por deixar a palavra *normalidade* entre aspas porque ela é subjetiva: o que é, enfim, considerado normal? As regras de convívio na sociedade são estabelecidas por meio de normas que, por vezes, provêm de preceitos religiosos, em que os sujeitos diariamente se policiam para adequarem-se a elas. A todo instante estamos reprimindo desejos para que possamos respeitar os limites do nosso espaço e a liberdade individual e, algumas vezes, tais repressões impostas pela sociedade vão desenvolvendo sujeitos angustiados, ansiosos, histéricos e obsessivos – enfim, neuróticos, quando o indivíduo se sente culpado a cada fuga da normalidade.

A normalidade varia conforme o contexto em que estamos inseridos, e cada sociedade tem suas regras estabelecidas conforme o tempo. É por isso que a obra *Lolita*, de Nabokov, teve tanta repercussão com relação à pedofilia, diferentemente de *Do amor e outros demônios*, de Gabriel García Márquez – ambas trazem relacionamentos entre homens maduros com meninas menores de idade, mas a segunda ocorre em um período da história em que isso era absolutamente normal. As personagens estudadas nesta dissertação constantemente fogem da normalidade, ora apresentando sentimento de culpa, ora transgredindo a normalidade com prazer. Sobre isso, temos como exemplo as personagens André e Cayetano, abordados no segundo capítulo desta dissertação. Ao mesmo tempo em

que Cayetano se sentia culpado ao se relacionar com Sierva María e infringir as regras religiosas, isso não foi o suficiente para impedir suas visitas cotidianas à cela da menina. O mesmo ocorria com André, sentindo prazer e culpa, simultaneamente, quando transgredia as regras da família ao se envolver com a própria irmã. Devido a essas questões subjetivas, optamos por não rotular as personagens como perversas. A perversão é quando o indivíduo sente prazer ao subverter a norma, não necessariamente sentindo culpa ao fazê-lo. Sendo assim, ao cometer o incesto, não classificamos André como um sujeito completamente perverso, mas um ser humano complexo, criado em um ambiente repressivo, conservador, fechado e que, devido a uma combinação de fatores em seu ambiente, apresenta traços perversos. O mesmo ocorre com as demais personagens citadas nesta dissertação – não foram classificadas como perversas, mas personagens que exibem traços de perversão. Se analisarmos, não há ser humano livre de realizar atos desse tipo e, por vezes, a castração de certos desejos pode desenvolver transtornos na personalidade do indivíduo. Muitas pessoas já sentiram prazer ao realizar algo proibido, ou foram motivadas a realizar certas atitudes simplesmente porque não eram permitidas em certos contextos – entrar em lugares sem autorização para tal, relacionar-se com alguém sem ter permissão... sendo assim, seriam essas atitudes pequenas perversões? É por isso que ver algo como *normalidade* é muito subjetivo: podemos pensar que o normal é realizar nossos desejos, por mais estranhos que sejam, sem sermos punidos por isso; ou reprimi-los e nunca demonstrá-los ou compartilhá-los com a sociedade. Normalmente, as pessoas optam pela segunda opção, tendo em vista que os discursos presentes na sociedade as induzem a tal – discursos esses carregados de dogmas cristãos, como os que analisamos nesta dissertação.

A *Lavoura Arcaica*, como o próprio nome diz, traz uma situação em que a família “colhe o que planta”. O ambiente religioso prezado por Iohána, a conduta conservadora ligada à dignidade, o respeito, o amor e a plenitude somente dentro do lar foram fatores que levaram à destruição da estrutura familiar: ao final, a morte de Ana e, conseqüentemente, de seu pai, simboliza uma ruptura da harmonia do lar, uma resposta ao estilo arcaico de vida da família. Os ensinamentos considerados retrógrados e hipócritas por André eram passados por Iohána por meio de sermões que, em sua maioria, eram vindos da bíblia cristã. No terceiro capítulo, estudamos como esses sermões eram incorporados na narrativa da obra.

Dividida em duas partes, *A partida* e *O retorno*, a narrativa vem incorporada de intertextos presentes em epígrafes, parábolas, paráfrases – trazendo um contexto moralista ou religioso ligado aos sermões pregados por Iohána. Tendo em vista que o envolvimento desses intertextos com a obra colabora significativamente para seu enredo, essa estratégia utilizada vem combinada com o uso de metáforas utilizadas pelo pai na hora de fazer seus ensinamentos aos demais membros da família. Ao lidar com religião e moral, é possível perceber como o discurso é importante e útil para atingir seus objetivos – persuadir, atingir e adaptar ao contexto do interlocutor. Portanto, cada locutor utiliza de estratégias discursivas para chegar ao seu público alvo.

Por fim, no último capítulo desta dissertação, tratamos de levantar hipóteses interpretativas sobre o desenrolar dos acontecimentos da família da velha casa. Por que um ambiente que no princípio era tão harmônico se tornou palco de desastres? Por que o irmão se apaixona pela própria irmã? Por que Ana decide se revelar no final da obra após um episódio de silêncio? Como André várias vezes tentou mostrar a Pedro e seus pais, foi necessário que aprofundássemos nossos olhares e analisássemos as mensagens de seus relatos: era o próprio lar, o sentimento de estagnação familiar, a rotina de obediência e alienação que levaram a sua rebeldia. Segundo Iohána, a família deve permanecer em união e bem estruturada – André, desgarrado, ao retornar para casa, levou consigo seus transtornos, conseguindo derrubar as bases de tal estrutura, que sempre foi deveras resistente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOUD, Marcela. *Lavoura Arcaica e os símbolos do mal: uma leitura crítica da violência contra a mulher*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- ALCORÃO. Português. *O Alcorão Sagrado*. Tradução: Samir El Hayek. Expansão Editorial. São Paulo, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATTAGLIA, Laura. A estrutura do psiquismo. *Revista Viver Mente & Cérebro - Coleção Memória da Psicanálise*. Disponível em: <<http://lacan.orgfree.com/lacan/sobrelacan/revistaviver2.htm>>. Acesso em 31 mar 2018.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora EP Ltda, 1961.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- Conferência Episcopal Portuguesa. Celebração dos exorcismos. Disponível em: <<http://www.liturgia.pt/rituais/Exorcismos.pdf>>. Acesso em 14 set 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, 184p.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

- DUARTE, Paulo Teixeira. Elementos para o estudo da paráfrase. *Revista Letras*, Curitiba, n. 59, p. 241-259, jan./jun. 2003. Editora UFPR.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. *Perversão*. 5 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.
- FREUD, S. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *Edição Standard Brasileira das obras completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. (1913). Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 11-125.
- FREUD, Sigmund. *Compêndio da psicanálise*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Veja, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: A clínica da fantasia*. v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- LACAN, J. *A angústia* (1962-1963). Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *A família*. Tradução: Lapa et al. Lisboa: ASSIRIO & ALVIM Sociedade Editorial e Distribuidora, 1981.
- LACAN, Jacques. *O seminário - livro 4 - A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Alfaguara, 2017.
- MARQUES, Mariana. *Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. Winnicott*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2012. 135 f.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Do amor e outros demônios*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

- MASOCH, Leopold. *A vênus das peles*. Lisboa: Livros do Brasil, 1976.
- MASON, John. *Olookun: Owner of Rivers and Seas*. New York: Paperback, 1996.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*. Tradução: José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.
- MAUPASSANT, Guy de. *O Horla; A cabeleira; A mão; O colar*. Traduzido por: Paola Amaro. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.
- MOISÉS, Leila Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- NABOKOV, Vladimir. ***Lolita***. Tradução: Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Cultura Editora, 1978.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EdUsp, 2010.
- PAYNE, John. *The book of the thousand nights and one night*. Londres: Villon, 1884.
- PEÑA-ALFARO, Alex. *Estratégias discursivas de persuasão em um discurso religioso neopentecostal*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2005, 246f.
- RESSTEL, CCFP. Desamparo psíquico. In: *Desamparo psíquico nos filhos de dekasseguis no retorno ao Brasil [online]*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 87-104. ISBN 978-85-7983-674-9. Available from SciELO Books .
- SAMOUYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTOS, Ana Beatriz Germano. *Lavoura arcaica: interdito, transgressão e erotismo no corpo da linguagem*. 2017. Dissertação (Mestrado em

Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo

SANTOS, Meury Darlling; SCAPIN, André Luís. Associação entre perversão e pedofilia segundo a psicanálise Freud-lacanianana. *Revista Uningá*. Vol. 23, n.3, Jul - Set 2015.

SARMENTO, Rosemari. *À esquerda do pai: a narrativa de Lavoura Arcaica na literatura e no cinema*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul.

SILVA, Cristiane Fernandes. A “visão com” André: narrador e foco narrativo em Lavoura arcaica. *Via Litterae*. v. 3, n. 2, p. 401-414, jul/dez 2011.

SÜSKIND, Patrick. *O Perfume*. Tradução: Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, 1985.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. O menino e o velho. In: *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 63-65.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZILLES, Urbano. *Filosofia da religião*. São Paulo: Paulus, 2001.