SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA EM *LAVOURA ARCAICA*

SILENCING AND VIOLENCE IN *LAVOURA ARCAICA*

Fernanda Valim Côrtes Miguel[1]

Renato César Prates Oliveira[2]

RESUMO: A proposta do artigo é apresentar uma leitura do romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, analisando o modo como a personagem Ana é descrita e rememorada ao longo da obra, a partir da perspectiva de seu irmão, um narrador masculino. Partimos da hipótese de Jaime Ginzburg (2012), de que a morte de protagonistas femininas seriam situações seriais presentes na literatura brasileira. Dessa forma, para que um homem possa narrar é preciso que uma mulher morra. A análise parte de passagens do romance e do olhar sobre a linguagem para estabelecer relações de comparação e intertextualidade em diálogo com as teorias de gênero. Os resultados apontam para o silenciamento da voz feminina e para a relação entre violência e patriarcalismo.

Palavras-chave: Raduan Nassar. Gênero. Patriarcalismo. Violência.

Lavoura Arcaica (1975) surge no Brasil como romance de estreia do escritor Raduan Nassar, que publicou apenas uma coletânea de quatro contos, *Menina a caminho e outros textos* (1972), e um segundo romance, também bastante aclamado pela crítica, intitulado *Um copo de cólera* (1978). Seu primeiro romance se tornou um marco para a literatura contemporânea ao trazer uma rica poeticidade em formato de prosa poética: a sensualidade intencional da linguagem constrói a própria complexidade estética da narrativa, da mesma forma que impele o leitor, a leitora, – pelas constantes alegorias – a percorrer imagens que se deslocam entre o sagrado e o profano, entre a natureza e o desejo, descrevendo rituais religiosos e de trabalho que fazem parte do cotidiano da família.

Carregada de influências árabes, como nas típicas histórias de *As Mil e Uma Noites*, podendo ser lido, inclusive, como uma parábola do filho pródigo, *Lavoura Arcaica* nos apresenta a história do epilético André que narra suas memórias,

[1] Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM – *Campus* de Diamantina/MG. Doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas pela UFMG, com mestrado e graduação em Letras pela UNICAMP. Graduada em Jornalismo pela PUC Campina.

[2] Mestrando e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da UFVJM. Possui graduação em Letras Português/Inglês pela UFVJM e em Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, pela mesma instituição. É professor de Língua Portuguesa da Rede Pública de Ensino de Minas Gerais.

recorda suas angústias, as opressões de seus sentimentos e a sensação de estranhamento que sentia naquela tradição rural, arcaica e familiar. A narrativa, construída em primeira pessoa, é também marcada por ambiguidades que não se desfazem ao final do enredo e pelo sentimento de incompreensão e revolta, por parte do protagonista, em relação às regras morais instituídas pela família, sendo o seu pai justamente a figura simbólica mais forte e viva desta tradição. O amor incestuoso por sua irmã, Ana, parece ser um dos motivos que levaram à sua partida e um dos principais pontos de tensão do livro, evocados pelas palavras metafóricas e sutis do protagonista.

Dividido em duas partes, “A partida” e “O retorno”, o livro explora um trabalho original de elaboração da linguagem e apresenta diferenças na forma de narrar em cada uma delas. A primeira parte é formada por 21 capítulos bastante fragmentados e composta praticamente de uma única frase, sem marcação de parágrafos e sem interrupções. Esses capítulos parecem se alternar entre fragmentos mais líricos e outros mais narrativos, que auxiliam o leitor na tentativa de construção sobre o enredo. O romance tem início no tempo presente de um pequeno apartamento da cidade onde vive André e intercala as lembranças do protagonista desde sua infância. A cena inicial é a descrição do ato de masturbação do narrador até o relato do gozo final, quase interrompido pela chegada inesperada de seu irmão mais velho, Pedro, que retorna para buscá-lo e levá-lo de volta para a casa de sua família.

André narra suas memórias de maneira fragmentada e acaba justificando os motivos de sua fuga até a chegada ao momento inicial da narrativa. Já na segunda parte, temos a construção de uma forma mais convencional de narrativa, na qual predominam os diálogos entre o narrador e seu pai – Iohána –, figura central que representa as ideias mais conservadoras sobre família e religião ao longo do romance. Nesse sentido, este segundo momento narrativo parece ser regrado pela ordem do pai, com predomínio da força de seu discurso de autoridade, muito próximo ao dos grandes pregadores cristãos, ao fazer uso de uma linguagem retórica, perfeitamente ordenada, de diálogo entre pai e filho, em uma alusão quase direta às falas de Jesus a seu pai criador.

A poeticidade da forma como a história é narrada faz da escrita um lugar de erotização e desejo e, ao mesmo tempo, de angústia e culpa em relação aos acontecimentos vividos. Esta ambivalência pode ser interpretada pelas incertezas

das ações ocorridas naquela lavoura, pelo fato de André e sua irmã serem ainda muito jovens quando o envolvimento entre os irmãos aconteceu, ou ainda por não possuírem malícia em relação às regras sociais do desejo ao transgredirem as leis morais que normatizam as condutas humanas. Seria possível correlacionar esta afirmação com a epígrafe que abre a primeira parte do romance, retirada de um poema de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”. Assim como nos antecipa a epígrafe, a relação entre natureza, culpa e sedução parece atravessar todo o romance de Nassar e será mais a frente explorado.

As ambiguidades presentes ao longo do livro parecem se sustentar também pela existência de um narrador que poderia ser colocado em suspeita pelo leitor, no momento em que se auto define como epilético, o que justificaria nossa aceitação em relação à construção de um discurso conturbado e fragmentário. A necessidade de marcar várias vezes esta observação pessoal poderia funcionar como um mecanismo engenhoso que nos revelaria a narração de um ponto de vista convulsionado, ou seja, a possibilidade do reconhecimento de comportamentos, sensações e sintomas que fogem da norma, incluindo aí a perda da consciência e da memória: a epilepsia conduziria o narrador à possibilidade do esquecimento.

Além disso, os espasmos involuntários, ocorridos durante uma crise epilética, criam a imagem de um corpo enrijecido, seguido por uma série de tremores e contrações musculares involuntárias. Não fosse o incômodo causado pela cena violenta do corpo que se debate em momento de crise aguda, as descrições poderiam gerar ambiguidades da ordem da eroticidade e que tangenciariam a cena inicial do romance, no momento do gozo do protagonista após o ato da masturbação. Se acreditamos em André, no juízo de seu relato sobre si e sobre as demais personagens, especialmente seu pai, criamos uma posição de empatia ou adesão à sua perspectiva narrativa e percepção dos fatos e das memórias sobre o seu passado. Se, ao contrário, levamos em conta este detalhe pontual, de que os sintomas da epilepsia poderiam gerar distorções de percepção e sentimentos melancólicos – de medo, angústia, desconforto, além de sensações irreais e confusão mental –, assumimos o risco sobre a possível incerteza de seu relato e a necessidade de um olhar cauteloso em relação à narrativa. Percebemos que há, a todo o momento, uma visão íntima da perspectiva masculina, de um narrador que

rememora os seus anseios e angústias e, junto a isso, caracteriza a seu próprio modo as figuras femininas de sua história, suas ações e as demais personagens que o cercam.

No romance, não há diálogos propriamente diretos das personagens femininas, eles aparecem mesclados à voz do narrador e elas são entendidas pelo leitor a partir do ponto de vista deste protagonista masculino. Nos fragmentos abaixo podemos perceber o modo como essas personagens aparecem a partir da fala de André. Sua mãe, por exemplo, é revelada como a figura que encabeça a imagem do tronco esquerdo de uma árvore em contraponto com o tronco direito, encabeçado pelo pai. A partir da disposição da família na mesa, ela aparece construída como um ser estranho e doentio em razão do excesso de afeto:

> Eram esses os nossos lugares à mesa na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anômala, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 2009, p. 127).

Como no excerto anterior, temos a impressão de que a presença do afeto possui um peso negativo no modo do narrador construir suas memórias em relação à figura materna. Isso parece ser confirmado em outras passagens do texto, como se ela fosse culpada, de alguma maneira, pelo afloramento do desejo do protagonista: “[...] 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 [...]” (NASSAR, 2009, p. 111). Além da condição do afeto, reforçada em vários momentos da narrativa, também é expressivo os deslizamentos e ambiguidades da linguagem no modo como André enuncia a relação dele com sua mãe:

> [...] e me distraindo na penumbra que brotava da aurora, e redescobrindo a cada lance da claridade do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura, 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”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos, e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-

> mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito [...] (NASSAR, 2009, p. 25).

Como nos indica o fragmento anterior, notamos que a mãe de André é narrada a partir do afeto e das lembranças carinhosas do cotidiano que o narrador recorda sobre ela. Neste caso, toda a memória sobre a mãe está marcada pela cena íntima do quarto, espaço privado da casa, e pelo jogo silencioso e ritualístico das carícias matinais, o toque suave do corpo, o beijo, o amor materno e o momento de exclusividade dedicada ao protagonista. A existência material de Deus, para o narrador, aparece aqui atrelada à cena das carícias matinais cotidianas da mãe, aguardadas por ele com furor e estremecimento.

A voz das personagens femininas, o modo como ela é construída ao longo do romance, favorece uma aproximação entre a mulher, a angústia e o desejo de André, como se pode notar na citação a seguir, em que o narrador tem a sua ingenuidade exaltada pelo viço de uma prostituta:

> [...] “Pedro, pegue na mão e pese este objeto ínfimo” eu disse erguendo uma fita estreita de veludo roxo, esquiva, uma gargantilha de pescoço; “este trapo não é mais que o desdobramento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu, as mesmas unhas que me riscaram as costas exaltando minha pele branda, patas mais doces quando corriam minhas partes mais pudendas, é uma doida pena ver esse menino trêmulo com tanta pureza no rosto e tanta limpeza no corpo, ela me disse, é uma doida pena um menino de penugens como você, de peito liso sem acabamento, se queimando na cama feito graveto; toma o que você me pede, guarda essa fitinha imunda com você e volta agora pro teu nicho, meu santinho, ela me disse com carinho [...] (NASSAR, 2009, p. 69).

Como é possível perceber a partir da citação anterior, a voz do narrador se confunde com a voz feminina da mulher, causando um efeito narrativo de aparente confusão na reconstrução das memórias do protagonista. Através de um jogo metonímico engenhoso, a gargantilha de pescoço – “fitinha imunda”, “trapo” ou “objeto ínfimo” – utilizada pela primeira prostituta da vida de André funciona como um gatilho da memória, como um prolongamento das unhas sulferinas da mulher riscando suas costas, ou seja, como a presença viva de sua figura no presente, fazendo da lembrança algo profundamente corpóreo, marcado no corpo feito tatuagem. E é interessante observar as contraposições estabelecidas também neste jogo de imagens construídas pelo narrador, que faz da mulher uma figura quase não humana, com patas diabólicas que poderiam remeter aos pés de bode amplamente

associados à figura de Satã, ao uso do sexo como forma de fazer os homens caírem em tentação. A prostituta, em posição de liderança – suja, com sua pele morena e unhas escuras – é associada à selvageria bestial do demônio e dos espíritos malignos que praticavam suas orgias. Isso se faz em oposição notória à imagem clara, santa, pura, tímida e limpa do menino, trêmulo de medo e de prazer, como se tivesse sido corrompido. Na memória recriada por André, ele seria o verdadeiro santinho, guardado em oratório sagrado, enquanto a mulher é construída como o próprio demônio, em oposição à bondade de Deus.

Outra personagem feminina fundamental no romance é Ana, irmã do protagonista, figura que vem merecendo ampla análise por parte de nosso estudo. Ao longo de muitas passagens do romance, ela nos é reconstruída à imagem e semelhança de uma verdadeira santa, para a qual se pede súplicas desesperadas de perdão. No trecho a seguir, André se coloca descalço diante dela, se encostando na parede de um oratório, como se rezasse ao próprio Deus, pedindo piedade e purificação em função de seu desejo proibido, com a intenção de "ficar com a alma leve". A angústia da cena expõe um sentimento de culpa por parte do narrador, na total impossibilidade de ter suas preces atendidas, já que Ana não responde, não diz nenhuma palavra, não expressa nenhum gesto reticente, não ouve e não vê:

> [...] temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo, entenda que, além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma; me estenda a tua mão, Ana, me responda alguma coisa, me diga uma palavra, uma única palavra, faça pelo menos um gesto reticente, me basta um aceno leve da cabeça, um sinal na ponta dos teus ombros, um movimento na sobra dos cabelos, ou, na sola dos teus pés, uma ligeira contração em suas dobras' eu pedi suplicando, mas Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia, estava claro também que eu esgotava todos os recursos com um propósito suspeito: ficar com a alma leve, disponível, que ameaças, quantos perigos! descalço, avancei três passos me pondo diante dela, me encostando na parede do oratório, meu rosto ficou nas sombras, o seu iluminado pela luz das velas, eu tinha, de pé, os olhos bem acesos quase se chocando com os olhos levantados dela, Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação! [tenha pena de mim, Ana, tenha pena de mim enquanto é tempo] [...] (NASSAR, 2009, p. 129-130).

A beleza da passagem se faz também pela remissão propositiva às formulações bíblicas que tematizam a união dos corpos do marido, da esposa e de Deus em uma só carne, expressa em versículos como o de Gênesis 2:21-24; Marcos 10:6-9; Mateus 19:4-6; e Malaquias 2:15. A estrutura textual propositalmente circular e repetitiva do início da citação, no pedido de ajuda que André faz à irmã, é também familiar ao estilo bíblico e reitera o desespero do narrador, sua intensa súplica na busca pelo fim da culpa e do pecado. A cena recria a imagem simbólica de um casamento imaginário, quando André pede à irmã que estenda a sua mão, que responda às suas palavras, afirmando que bastaria uma palavra. No entanto, as juras de união eterna são proferidas unicamente pelo narrador e a cena ganha profunda dramaticidade justamente pela renúncia a qualquer ação por parte da irmã. Neste caso, o silêncio da personagem feminina é a base para se confirmar a angústia do irmão. Parece se construir, a partir daí, uma espécie de necessidade do narrador de contar a história a partir de seu ponto de vista.

Insubordinação e violência

A narrativa de *Lavoura Arcaica* se constrói criando nossa adesão ao ponto de vista de André, o narrador, como mostrado anteriormente. Dessa forma, se por um lado a imagem da mãe é construída como uma figura carinhosa e afetiva, ela também assume o tronco funesto da árvore familiar, fazendo da casa um lugar de perdição. Por outro lado, André reforça assumir o mesmo lado esquerdo desta árvore, sofrendo com as imposições de seu pai até o momento de sua fuga de casa. Como observa Sabrina Saldmayer Pinto, no trecho a seguir, as ações de André criam uma relação de contraste quando comparadas ao discurso do patriarca da família:

> O pai sustenta o discurso bíblico. É ele que, por meio das parábolas [sempre consultadas nos livros], assume o discurso cristão e seus imperativos. Apesar de lohána se colocar como pregador nos sermões da mesa das refeições, André nos mostra uma fissura em seus ensinamentos: o lado esquerdo não acata subordinadamente as paráfrases bíblicas. Os filhos mais novos questionam o patriarcalismo e se ressentem da diferença cultural entre o pai e o avô. Dentro dos sermões do pai encontramos enxertos dos provérbios, livro de Salomão. É um texto que parece ter sido escrito por um pai a um filho (PINTO, 1995, p. 64).

Partindo agora de um exemplo do próprio romance, observamos o modo como André se contrapõe ao discurso paterno. No trecho a seguir, ele conversa com seu irmão mais velho, tentando convencê-lo sobre sua percepção em relação ao pai. A poeticidade da cena se faz entre o jogo provocativo das palavras “pai”, “Pedro”, “pedra” e “palavra”. Não se trata aqui de apenas um jogo sonoro, mas auto remissivo: Pedro, além de um nome bíblico, como o dos demais irmãos, também traz em sua etimologia a palavra “pedra” ou “rocha firme”, da mesma forma como Jesus o chamou, rocha sólida onde se ergueu a lei dos mandamentos. A virilidade associativa ao nome de Pedro, forte como uma pedra, também se faz presente na palavra “pai”, que no hebraico antigo significa a “força da casa” e “a autoridade da casa”. Entre suas principais funções estava a de ensinar a palavra de Deus aos seus filhos e descendentes, assim como desempenha Iohána o seu próprio papel no romance. A palavra, portanto, ganha posição de destaque ao longo da narrativa, pois é a todo o momento proferida e pregada pelo pai, mas não consegue ser mantida numa relação ética com a vida:

> […] e fique atento, fique atento, você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, 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 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 a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e as marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio […] (NASSAR, 2009, p. 41-42).

A partir dessa e de outras passagens do livro, André faz um enfretamento à posição do pai, negando-se a se submeter à ordem imperativa daquele discurso. A imagem da violência paterna exercida sobre o corpo de André parece aqui coincidir, em menor impacto, com a da cena final do romance, em que o pai ceifa a vida de Ana através de um golpe em sua cabeça. Nesse sentido, o sermão paterno sobre a necessidade de se começar e se terminar sempre com a verdade é contrariado radicalmente pela ação oposta, a da não aceitação sobre ela. Como afirma Jaime Ginzburg, “da figura da qual emana a exigência de ordem e disciplina, nasce a violência brutal” (GINZBURG, 2012, p.208):

> [...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental [que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!], não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina [pobre pai!], era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores [pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!], e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo Pai! [...] (NASSAR, 2009, p. 190-191).

Ana é morta pelo pai após aparecer dançando, “serpentemente”, na festa da família. Retomando o que nos apresenta Ginzburg, uma mulher precisa morrer para que um homem possa narrar: “[...] a morte da personagem feminina, o acontecimento de impacto que motiva, como alavanca incontornável, o ato de narrar.” (GINZBURG, 2012, p. 60). A hipótese do autor é a de que haveria uma espécie de ritual de morte de nossas personagens femininas ao longo da historiografia da literatura brasileira. É como se, em uma sociedade patriarcal e machista, a norma fosse a imposição certeira da morte e do sofrimento da mulher:

> A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre. Os escritores, sem combinarem entre si, professam um compromisso comum, dar visibilidade a um movimento melancólico. De tempos em tempos, em nossa ficção, uma figura feminina entrega-se para que a narração se constitua (GINZBURG, 2012, p. 62).

As memórias de André colocam as figuras femininas que o cercam, especialmente Ana, como causadoras de suas angústias e de sua necessidade convulsionada de narrar. Como o próprio protagonista nos diz, “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (NASSAR, 2009, p.107), provocando uma mistura de sentimentos que oscilam entre a culpa e o desejo:

> [...] eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão [que tremores, quantos

> sóis, que estertores!] até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão. (NASSAR, 2009, p. 110).

O fato de um narrador masculino narrar a sua própria história e colocar uma personagem feminina como possível culpada por suas dores e seus desejos nos permite levantar uma segunda suspeita em relação ao relato: afinal, por quais razões o silenciamento de Ana seria motivado e esteticamente marcado ao longo de todo o relato? Talvez, pelo fato de ser ela uma mulher? O contexto do discurso religioso familiar, base do pensamento e das regras de conduta de Iôhana, contribui para este silenciamento, na perspectiva que se tem a respeito da figura feminina?

Para Ginzburg, a violência, constituída historicamente, seria agenciada por seres humanos e estaria presente nas experiências sociais, tendo como fim a intenção de causar um dano corporal ao outro, até sua possível morte e degradação. Descrever esses sentimentos –narrar os acontecimentos traumáticos – seria um modo possível no intuito de que deixassem de existir ou, pelo menos, de que a dor pudesse ser elaborada e amenizada, como postulou inicialmente Freud, em ensaios como *O Mal-Estar na Cultura* (2010) e *Luto e Melancolia* (2013). Nesse sentido, a palavra serve para falar de situações de desespero e sofrimento, como tentativa de expressá-los, revivê-los e superá-los. Para o autor, a violência estaria atrelada ao interesse em causar um dano corporal ao outro, muitas vezes chegando à morte do agredido. Nessa perspectiva, poderíamos pensar em André como um personagem melancólico:

> O comportamento melancólico é caracterizado por um mal-estar com relação à realidade. Para ilustrar, é como se o sujeito se voltasse indignado: [como pôde me apresentar alguém para amar e depois tirar de mim?]. A realidade é observada como um campo de desencantamento e desconfiança. Contemplativo, o sujeito não se conforma com a perda. Embora objetivamente possa ter sido informado do que ocorreu, não aceita a situação, sendo seu objeto de amor insubstituível por qualquer outro (GINZBURG, 2012, p. 12).

Podemos relacionar o trecho acima com a necessidade de André narrar a sua própria história e elaborar suas memórias, ainda que de forma fragmentada. Este narrador poderia se sentir culpado ou inconformado pela morte da irmã? Ou ainda, poderia atribuir certa culpa também a ela, a todas elas? Ana é morta pelo pai ao final do romance, no momento em que ele descobre o caso incestuoso entre os irmãos.

No entanto, a grande punição sacrificial da narrativa volta-se exclusivamente ao corpo da mulher, duplamente condenada, única personagem a perder sua vida de forma brutal.

Gênero e patriarcalismo

Marlise Matos (2008) afirma que as mulheres sempre foram historicamente excluídas da ciência, tanto na produção de conhecimento científico quanto filosófico, pois eram impedidas de estudarem e de envolverem com a vida pública. Com o movimento organizado de mulheres, especialmente após as primeiras ondas feministas no ocidente, houve uma virada epistemológica no modo de se pensar as questões de gênero, afastada de categorias essencialistas e binárias, recentemente marcada pelas discussões sobre identidade e interseccionalidade, discutindo os modos como os sistemas de opressão se sobrepõem nas relações de classe, raça, gênero, nacionalidade, idade, por exemplo. Os estudos feministas – muito em função das lutas históricas dos movimentos sociais – potencializaram uma reflexão sobre os estudos de gênero, adotando então uma proposta teórico-conceitual de crítica aos debates científicos androcêntricos. A autora argumenta que o conceito de gênero teve início na década de 1970 e se dissipou nos estudos científicos a partir dos anos 1980, marcando uma diferença entre sexualidade biológica e a construção cultural de uma perspectiva de gênero:

> Tal reformulação surgiu com o intuito de distinguir e separar o *sexo* – categoria analítica marcada pela biologia e por uma abordagem essencializante da natureza ancorada no biológico – do gênero, dimensão esta que enfatiza traços de construção histórica, social e sobretudo política que implicaria análise relacional. Enquanto proposta de um sistema de classificação, a "categoria" gênero, em sua forma mais difusa e difundida, tem sido acionada quase sempre de forma binária [raramente em formato também tripartite] para se referir à lógica das diferenças entre: feminino e masculino, homens e mulheres e, também, entre a homo e a heterossexualidade, penetrando já aí neste segundo eixo fundamental deste novo *campo* que é a fronteira da sexualidade (MATOS, 2008, p. 335-336).

Com o passar do tempo, esta categoria de gênero foi sendo introduzida nas ciências humanas e sociais, rompendo com os limites disciplinares, apontando para novas formas híbridas de identidade, ampliando visões reducionistas, apagando os marcadores binários das definições identitárias. Judith Butler (2013), acaba

marcando esse ponto de virada dos estudos de gênero ao trazer a noção de performatividade de gênero, e da categoria de gênero como algo fluido, socialmente construído e culturalmente reforçado. Os estudos de gênero trouxeram comparações e questionamentos capazes de confrontar o patriarcado não exclusivamente pela perspectiva isolada da luta de classes. Em *Lavoura Arcaica*, esta questão nos parece fundamental, especialmente quando pensamos sobre o protagonismo da voz que enuncia suas memórias e no silenciamento das vozes femininas ao longo do romance: um silêncio que é esteticamente construído, através da ausência da fala dessas personagens, e eticamente questionável, através da reflexão posterior, proporcionada pela morte de Ana.

Heleieth Saffioti (1987) discute que, em função dessas separações dos papeis sociais dentro da sociedade patriarcal, às mulheres foram sempre atribuídas as atividades domésticas, designadas a elas com a justificativa de terem a "capacidade de serem mães". O ambiente doméstico seria destinado às mulheres como consequência ao fato de serem capazes de gerar uma outra vida, como se a maternidade fizesse delas seres mais aptos aos cuidados do outro, aos cuidados da casa e aos afazeres domésticos, afastados da vida pública. Pautado na extensão irreflexiva desse pensamento patriarcal, as pessoas seguiram acreditando que "[...] é *natural* que a mulher se dedique nos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é *natural* sua capacidade de conceber e dar à luz" (SAFFIOTI, 1987, p. 9).

No romance de Nassar, as irmãs de André preparam a banheira e dão banho nele, logo após o seu retorno para casa. Isso apenas reforça a ideia sobre os papeis sociais e performances de gênero destinados a cada indivíduo, sendo atribuído às mulheres os cuidados do outro e os cuidados do lar ao longo de todo o romance:

> [...] pois meu retorno à casa trazia de volta em dobro toda a alegria perdida, e cheias de calor e entusiasmo elas me arrancaram ali do quarto me agarrando pelos braços, e eu, todo sombrio, mal escondendo meus olhos repulsivos, eu deixei que me conduzissem pela sala enquanto iam me soprando ternamente alguns gracejos, e assim que entramos pelo corredor elas me empurram pela porta do banheiro, me sentando logo no caixote, e, enquanto Rosa, atrás de mim, dobrada sobre meu dorso, atravessava os braços por cima dos meus ombros pra me abrir a camisa, Zuleika e Huda, de joelhos, dobrados sobre meus pés, se ocupavam de tirar meus sapatos e minhas meias, e eu ali, entregue aos cuidados de tantas mãos, fui dando conta do zelo que me cercava, já estava temperada a água quente ali da

> lata, o canecão ao lado, a toalha de banho dependurada, um sabão de essência raro em nossa casa, o surrado par de chinelos, sem contar o pijama, limpo e passado, que eu, ao partir, tinha esquecido sob o travesseiro, e eu já estava de peito nu e pés descalços quando elas se retiraram com movimentos ligeiros, e enquanto Rosa, a mais velha das mulheres, encostava por fora a porta, fui alertado por ela de que eu não tinha mais que cinco minutos para me mostrar de novo aos olhos da família, e que nesse meio-tempo elas iam preparar melhor a mãe para me ver (NASSAR, 2009, p. 151-152).

Na citação acima transcrita, os irmãos participam da prática de lava pés, em uma nova remissão religiosa, desta vez à cerimônia da santa ceia, em que Jesus lava os pés de seus discípulos, reafirmando a crença em sua morte e ressurreição[3]. O lava pés traria o significado de um novo batismo e simbolizaria a purificação de nossos pecados, uma vez que, humanos, tropeçaríamos e cairíamos ao longo da vida. A cerimônia também apresenta um voto de renovação da fé e da comunhão com Cristo. Na passagem do romance, as mulheres – Zuleika, Huda e Rosa – realizam o ritual, submetidas aos cuidados do irmão recém-chegado. Elas assumem simbolicamente este lugar sagrado de purificadoras e cuidadoras domésticas.

Ao longo do romance, a relação entre homem e mulher dispõe a figura feminina, em todos os seus aspectos, como algo subserviente ao homem. Em muitas partes em que Ana nos é apresentada, o seu corpo é bastante destacado, ora como algo puro e inocente, ora como sensual e impiedoso. No fragmento a seguir, Ana é descrita como um ser frágil, quase santo, e associado à figura da pomba e da primavera aos olhos do narrador:

> [...] voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta [Deus!]: ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de compônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil [foi essa uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois] (NASSAR, 2009, p. 94-96).

[3] Este ensinamento bíblico está expresso no Evangelho de João 12:1-10 e em passagens como a de Lucas 22:19, 1 e Coríntios 11:24-25.

Já na citação seguinte, o que nos chama a atenção é o modo como André descreve a sensualidade de Ana, que coincide com o modo como o patriarcado se apropriou do corpo da mulher amante, como aquele capaz de despertar interesse, sensualidade e fornecer prazer:

> [...] 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, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo [...] (NASSAR, 2009, p. 28-30).

Ana é descrita em pleno gesto da dança, em seu "corpo de campônia" e "passos precisos de cigana", flor vermelha nos cabelos negros e soltos, trazendo a peste no corpo. No fragmento, destacamos a aproximação evidente entre ela e Capitu, uma das mais marcantes personagens da literatura nacional, ao nos remeter à definição que o personagem José Dias dera deles a Bentinho, tendo "olhos de cigana oblíqua e dissimulada" (ASSIS, 2008, p.62). Na obra de Machado de Assis, Dom Casmurro narra suas memórias, trabalhando nos limites das ambiguidades entre seu ciúme doentio e a possível traição da esposa. Dessa forma, Ana e Capitu são duplamente aproximadas à imagem de uma cigana, figura feminina amplamente popular na Europa, historicamente estigmatizada pelo olhar colonialista como ladra, como aquela capaz de iludir, talvez em função de seu orientalismo e nomadismo. De maneira semelhante, assim como Bentinho antecipa e antevê a morte de Capitu ao anunciar seus "olhos de ressaca" – remetendo engenhosamente ao movimento explícito em todas as situações ambíguas que, em constante fluxo e refluxo, cobrem e descobrem a personagem –, no romance de Nassar, "a flor vermelha feito um coalho de sangue" também parece funcionar como imagem premonitória de seu trágico assassinato. As mãos e o corpo de Ana são aproximados aos movimentos de uma serpente incitada pelo trinado da flauta, recriando a imagem da cobra

encantada, hipnotizada ao som do encantador. Não passa desapercebida na cena, em função de sua sensualidade, a aproximação da cobra e da flauta à simbologia provocadoramente fálica e Ana é narrada como uma mulher de selvagem destreza, aquela que rouba o "lenço branco" e desfralda ingênuos rapazes, como haveria de ter feito com seu próprio irmão. Dessa forma, André sobrepõe-se novamente à figura de um casmurro narrador.

No fragmento a seguir, a relação entre o desejo reprimido do protagonista por sua irmã aparece associado à imagem da natureza. A terra úmida nos remete aos fluídos corporais liberados em êxtase quando a atração física entre duas pessoas parece existir. Esta "vontade incontida" de André – e impedida pelas normas sociais – o faz sofrer a ponto de desejar cavar uma cova para seu corpo. O fato de ser um homem não o exclui de sofrer as consequências violentas das imposições morais e religiosas pregadas pelo pai e pelo próprio patriarcado:

> [...] e na minha fronte eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, 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 deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos [...] (NASSAR, 2009, p. 30-31).

É justamente esta relação entre a repressão do desejo e a transgressão da norma que Marcella Abboud pontua em seu texto, cuja citação reproduzimos a seguir:

> [...] pênis como caule, sêmen como rosa branca [o pênis como caule, tronco, etc. inclusive aparecerá mais de uma vez] e uma sacralização da sexualidade. Esses dois movimentos são fundamentais para construir a identidade da protagonista André, cuja relação com a natureza se dá de maneira sempre sexual e positiva. Além disso, a associação entre o sagrado e o sexual é o movimento que o instaura como sendo o oposto ao Pai, à tradição e a tudo que André rejeita e tenta, cotidianamente, reprimir (ABBOUD, 2016, p. 13).

A angústia ao narrar os fatos, seu tom convulsionado, faz com que pensemos sobre a possibilidade de André tentar expurgar o sentimento reprimido e a atração pela irmã. A comparação com a terra associada ao desejo nos instiga a pensar que

esta pode representar a lavoura arcaica e, consequentemente, a instituição das normas. Nesse sentido, se entregar aos prazeres naturais – violar a lavoura – seria, consequentemente, transgredir a tradição.

No último capítulo do livro, André finaliza sua narrativa em memória ao pai, como se ele, de fato, acabasse acatando, ao final, as imposições, tradicionalismos e sujeições do patriarcado representados por aquela figura. Talvez, nesse sentido, ele pudesse ter rememorado a sua história, construindo uma imagem estereotipada, até certo ponto, das figuras femininas. André narra como se precisasse descarregar um peso de suas costas, mas, nesse sentido, porque finaliza a narrativa em memória de seu pai? O último parágrafo do livro diz o seguinte:

> (Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: "e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cacos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço") (NASSAR, 2009, p.193-194).

No fragmento final, as palavras do pai expressam uma relação determinada e divina entre tempo e natureza que fugiria ao controle do homem, o qual não deveria jamais questionar seus desígnios. Contraditoriamente ao simbolismo da mensagem, André manipula o tempo de sua narrativa do modo que lhe convém, com olhos nem sempre amenos, mas ao contrário, obscuros como a candeia do corpo: "[...] Pedro meus olhos estavam mais escuros do que jamais alguma vez estivera, como podia eu empunhar o martelo e o serrote e reconstruir o silêncio da casa e seus corredores? [...]" (NASSAR, 2009, p.66) e "[...] Pedro, Pedro, era a peta dos meus olhos me guiando pra casas tão pejadas, era refocilando ali que largava minha peçonha, esse visgo tão recôndito, essa gema de sopro áimo de tão sorvido, [...]" (NASSAR, 2009, p.72). No Novo Testamento (Mateus 6, 22-23), podemos interpretar esta passagem, associando-a com o romance: somos aquilo que queremos ser a partir do que encaramos como verdade. A candeia se refere a uma lamparina cerâmica das igrejas, um objeto de luminosidade, criando novamente uma oposição

entre luz e sombras. O trecho nos conduz à parábola bíblica (Lucas 8:16:18), mas também poderia se referir a uma espécie de arbusto rígido; André seria "um caminho para a verdade dos fatos", da mesma forma que a sua imagem e virilidade estaria atrelada à natureza nos aspectos mais nobres.

André seria apenas um narrador em sofrimento ou um personagem a ser colocar sob suspeita? No decorrer do romance ele se apresenta como alguém "sufocado" por suas emoções e pela moral do pai, mas no final da história dedica a ele – e não à memória de Ana – a sua narrativa. André parece mobilizar a palavra deslocando sua própria imagem entre a figura de um ser culpado a um ser vitimado.

Mulher, natureza, subordinação e sacrifício

Partindo da análise etimológica dos nomes dos protagonistas do romance, é possível observarmos uma relação estreita entre eles, a tradição cristã e a discussão aqui proposta: Ana significa *aquela cheia de graça*, graciosa. A origem desse nome vem do Hebraico e se baseia no nome próprio, Hanna, que apresenta o mesmo significado. Como aponta André Rodrigues (2006) a respeito do interdito entre os personagens, haveria uma relação direta imposta entre a fecundação da terra, o nome e o destino imposto à Ana: caberia a ela cumprir sua sina, ser arada e fecundada como a terra. Já André, nome de origem grega, significa *másculo*, *viril*, *masculino* (FERNANDES, 2018). E é curioso o fato de que a virilidade, a potência e a força etimológica dos nomes estejam sempre associadas aos personagens masculinos do romance, apontando para o caráter falocêntrico e logocêntrico de nossa própria herança cultural. No caso de André, ainda que ele esteja ao lado esquerdo do pai e que transgrida de alguma forma as normas imperiosas, ele também, de algum modo, perpetua o patriarcado: é ele que sobrevive para contar a história. Por ser homem, ele tem o poder de falar em nome da mulher, ou seja, a sua *virilidade* permanece preservada.

Também seria possível estabelecermos relações de semelhança entre os nomes de Ana e de Eva, em função de ambos possuírem apenas três letras, sendo a última, a letra "a". A personagem bíblica seria a responsável pela transgressão da mulher às ordens de Deus e, em função disso, a condenação da humanidade. Ana parece ser um dos motivos que justificam a partida de André para a cidade e a

narrativa parece tentar dar sentido à experiência do desejo vivido entre os irmãos. O modo como André descreve sua irmã e a relação vivida entre eles transita entre o lugar da inocência e da pureza e o lugar do pecado e da sedução, como foi apresentado. Esta ambiguidade que percorre toda a narrativa faz com que Ana também nos seja apresentada de diferentes maneiras, ora como santa, ora como sedutora. O próprio véu, recorrentemente mencionando como característica das vestimentas desta personagem, apresenta ele próprio um caráter ambíguo, pois os seus significados, além do sentido religioso e casto, apontam para seu aspecto de ocultamento: "qualquer coisa que se utiliza para camuflar ou ocultar algum fato", "ausência de luz; obscuridade", "qualquer sentimento que revela amargura, sofrimento ou tristeza" e "aquilo que se usa para envolver ou encobrir alguma coisa"[4]. Essa ambiguidade em relação ao adereço poderia reforçar a imagem que construímos sobre Ana a partir da narrativa. Todos estes signos materializam a forma como o personagem masculino se utiliza para conduzir o leitor ao longo de sua narrativa.

Essa relação apontada por Rodrigues, de aproximação entre Ana e simbologia da terra – e, por extensão, da própria Lavoura –, nos aproxima da discussão de Boaventura de Sousa Santos (2018), ao constatar que a separação cartesiana da dicotomia entre natureza e sociedade teve seus antecedentes mais antigos no Velho Testamento, no livro do Gênesis, e instituiu todo um sistema filosófico a partir da visão da missão do homem de dominar a natureza. Esta separação foi condição necessária da expansão do capitalismo, sem a qual não teria sido possível legitimar seus princípios de exploração e apropriação:

> O dualismo continha um princípio de diferenciação hierárquica radical entre a superioridade da humanidade/sociedade e a inferioridade da natureza, uma diferenciação radical porque assente numa diferença constitutiva, ontológica, inscrita nos planos da criação divina. Isto permitiu que, por um lado, a natureza se transformasse num recurso natural incondicionalmente disponível para ser apropriado e explorado pelo homem para seu exclusivo benefício. E, por outro lado, que tudo o que fosse considerado natureza pudesse ser apropriado nos mesmos termos. Ou seja, a natureza em sentido amplo abrangia seres que, por estarem tão próximos do mundo natural, não podiam ser considerados plenamente humanos (SANTOS, 2018, s/p).

[4] Dicionário Michaelis.

Como pontua o autor, esta compreensão cartesiana fundamentou a transformação capitalista, colonialista e patriarcal do mundo. Assim teria se reconfigurado tanto o racismo – pautado no significado da inferioridade da raça negra e a naturalização da conversão dos escravos em mercadoria – quanto o pensamento hegemônico de naturalização da inferioridade das mulheres, igualmente colocadas na posição rebaixada da hierarquia universalista, como aquela que se igualaria à natureza, ambas convertidas à condição de apropriação e super-exploração. Neste caso, uma apropriação realizada através do trabalho não remunerado das mulheres, justamente nos cuidados da casa e da família. Como fundamentou Silvia Federici (2017), este trabalho, ainda que tão produtivo quanto outros, foi convencionalmente considerado reprodutivo para poder ser então desvalorizado e controlado. Dessa forma, a concepção de humanidade passou a coexistir e a depender da "sub-humanidade dos corpos racializados e sexualizados" (SANTOS, 2018, s/p).

No último capítulo do romance de Nassar, que descreve a festa de retorno de André e os preparativos para a dança no bosque atrás da casa, observamos como a eroticidade se faz presente no modo como a cena vai sendo construída e no modo como o narrador aproxima as personagens femininas do ambiente natural:

> com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança, e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos, [...] (NASSAR, 2009, p. 20).

Na cena observada por André, a pureza das mulheres é exaltada na imagem de suas irmãs, através da comparação aproximativa entre elas e as frutas doces e suaves que compõem as cestas da ceia da família. Ao mesmo tempo, a narração assume um jogo ambíguo e erótico ao sobrepor o viço das frutas aos corpos das jovens mulheres: a imagem dos melões, das melancias, das uvas e das laranjas recém colhidas ganham sentido alegórico, podendo ser visualizadas como seios diversos, ventres férteis, corpos maduros e reprodutores. De forma semelhante, as

frutas partidas “aos gritos da alegria” também remetem à imagem simbólica da perda da virgindade feminina, da violação fálica. Esse jogo propositivo é marcado pelo uso de palavras como “risos”, “gritos”, “rostos úmidos” e imagens como a do sol “descendo espremido” entre as folhas e os galhos, “se derramando” na sombra calma. A cena natural assumi sentidos problemáticos quando quem narra é também aquele que estabelece a comparação entre mulheres e frutas, ambas colocadas em pé de igualdade e fragilidade, ambas passíveis de serem contempladas e devoradas.

Ainda com relação à mesma cena, destacamos um novo jogo propositivo, desta vez entre o contraste de luz e sombras, ao se lançar o sol juntamente na sombra calma da natureza, nas folhas e galhos das árvores. A luz penetra o bosque através de um facho poroso e divino. Se a natureza e o bosque são colocados em relação de igualdade ao corpo da mulher, o sol, como elemento oposto, poderia representar o astro Deus, pai que fornece o alimento, que dá a vida. Nota-se também que o caminho que a luz solar percorre para iluminar a família no início da dança remete a uma cena quase sacra de iluminação da tradição, da família patriarcal.

Na cena subsequente, assistimos à formação da dança iniciada pela roda dos homens. Ao contrário das personagens femininas, narradas como sombra calma, imagens puras de vestidos leves, os homens são narrados como matérias sólidas e consistentes, como detentores da força e da ordem:

> [...] meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi e logo meu velho tio puxou do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se pôs então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começou, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vai e vém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voou de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerou [...] (NASSAR, 2009, p.185-186).

A roda dos homens contorna solidamente as frutas do chão e toda descrição é marcada por insinuações fálicas de notoriedade da força e da rigidez: os braços

são “rijos”, a roda é “forte”, as mãos “pesadas”, os pés batidos “virilmente” contra o chão. As palavras “arregaçado” e “arrebanhando” apresentam uma sonoridade intimidadora e ao mesmo tempo erótica, de dominação. A virilidade masculina é exaltada também na associação propositiva da flauta utilizada pelo tio de André, que remete ao caule e à simbologia de um falo: flauta como falo que ordena as ações dos demais personagens, que movimenta a roda ativa e alegre da festa em família. Ao tocá-la, com mãos pesadas, o tio ganha aspectos igualmente eróticos, com bochechas infladas e aparência “sanguínea”, dando a impressão de que faria “jorrar todo o seu vinho”, em uma metáfora direta ao ato sexual e à ejaculação. Além disso, toda ação conduzida pelo som da flauta é ritmada pelo vai e vem duro, forte e viril da roda dos homens.

Assim como o romance nos permite uma aproximação entre Ana e a figura de Eva, esta personagem também poderia ser igualmente aproximada ao mito de Lilith, personagem reconhecida como a primeira esposa de Adão e criada na noite. É atribuída a ela, dessa forma, uma imagem sombria e independente de uma figura masculina. Segundo o mito, Lilith seria totalmente independente, tanto socialmente quanto sexualmente, e não necessitaria de uma figura masculina para a sua sobrevivência (GOMES e ALMEIDA, 2007). O mito de Lilith, segundo Marta Robles (2006), é considerado como a mais antiga narrativa de uma personagem feminina que se originou da mitologia da antiga Suméria para o Judaísmo pós-bíblico. Esta figura mitológica é sexualizada e representada como um demônio, pois ela não correspondeu às ordens de Deus:

> Ao criar Adão, Deus também extraiu a mulher do barro para que o homem não ficasse solitário sobre a Terra; e a chamou *Lilith,* que, na língua suméria, corresponde a “alento” [o sopro divino]. Porém, assim que os dois se juntaram, começaram a discutir, pois ela se opunha a permanecer por baixo do homem durante o ato da cópula. Aferrada à sua convicção de igualdade, Lilith exigiu de Adão que modificasse sua postura para que ela também desfrutasse do prazer do amor. Indignado, Adão se negou, alegando que era próprio do homem deitar-se sobre a mulher e afirmando que não acederia a seus desejos. Ferida em seu orgulho, Lilith pronunciou o inefável nome de Deus e, enfurecida pela atitude do marido, abandonou-o para sempre (ROBLES, 2006, s/p).

A figura feminina de Eva parece ser o oposto da figura de Lilith, mas não a sua negação. Eva é considerada a mulher ideal e subserviente à figura do homem. Recordamos a passagem da Gênesis em que ela nasce das costelas de Adão, como

um subproduto dependente da figura masculina. Nos momentos do romance em que Ana é descrita por André, a sua fragilidade é colocada como característica perceptível. No entanto, no final do livro, ao aparecer envolvente na festa da família, ela é vista como alguém que sabia enganar e esconder a sua peçonha, assim como um demônio sensual e sempre ousado: "[...] ela sabia esconder as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva [...] e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada [que demônio mais versátil!] [...]" (NASSAR, 2009, p. 187 e 189). Teria sido essa a visão que o narrador sempre teve em relação à sua irmã ou poderíamos admitir que, ao longo da narrativa, ela transita entre dois possíveis imaginários, entre a imagem bíblica de Eva e a figura demoníaca de Lilith? Ambas as personagens são figuras femininas que se aproximam da imagem de Ana. O que possuiriam em comum, na perspectiva normativa, além o fato de serem mulheres, é a ação deliberada de conduzirem o homem a algo significativamente ruim.

Caroline Helena dos Santos *et all* (2016), pautada na concepção de Elizabete Silva (2002), Alice Laffey (1994) e Simone de Beauvoir (1949), discute como, para o patriarcado, a mulher precisou ser colocada em posição de inferioridade em relação ao homem. Nesse sentido, aspectos biológicos foram convenientemente utilizados na tentativa de justificar sua subordinação:

> [...] A Teoria do patriarcado prevê que o sexo feminino é inferior/secundário pelo simples fato de ter em sua essência fatores biológicos que o diferenciam do sexo masculino, esse, por sua vez, é o detentor do poder nesse modelo de sociedade, o qual cria Aparelhos Ideológicos de Estado [AIE] e Aparelhos Repressores do Estado [Are] para conservar essas diferenças/desigualdades. (SANTOS *et al*, 2016, p. 610).

Para Marcella Abboud (2016), André carrega certa responsabilidade em relação ao feminicídio final do romance. À Ana teria sobrado o peso de "purificação" da imagem da família em relação às "impurezas" de seu próprio pecado – como uma ovelha entregue ao abatimento –, o que justificaria o seu assassinato e o seu sacrifício final. Nesse sentido, se equiparam as imagens da mulher, do animal não humano e da natureza da lavoura, todas elas condenadas ao lugar de subordinação e aniquilamento. André não é culpabilizado nem pelo pai nem mesmo pela família. Já Ana, é assassinada por todos:

> Quando falamos do feminicídio de Ana, vemos surgir a temática do sacrifício, pois sobra à irmã o peso de purificar a família, pelo seu sangue, tomada por um mal externo. A ideia de um sacrifício, porém, pressupõe um pecador anterior, ou seja, um culpado: André. Mas a personagem é pouco confiável, egocêntrica, violenta e tenta sobremaneira tirar de si a culpa pelo envolvimento com Ana e pela morte da irmã. Só denunciar que André é culpado seria mera crítica ideológica. Cremos que também uma crítica estética possível para corroborar a crítica ideológica que de fato se delineia. Há um final trágico em *Lavoura Arcaica*, mas que não trata — como se espera de uma tragédia — do humano, mas do homem, enquanto potência violenta em oposição à mulher (ABBOUD, 2016, p. 12).

Para Francine Iegelski (2016), o narrador de *Lavoura Arcaica* reconstrói a figura de Ana como a culpada por todos os pecados, assistindo sua morte com cruel passividade.

Apontamentos finais

Lavoura Arcaica é uma obra cercada por mistérios e conduzida através da estética das ambiguidades, das intertextualidades religiosas e do trânsito entre o sagrado e o profano. Suas metáforas são poéticas e ao mesmo tempo sensuais e podem envolver a leitora e o leitor como os passos de uma dança serpenteada. A personagem Ana é construída, dessa forma, como um hiato, como um silêncio e, assim como ela, as demais personagens femininas do romance também aparecem como vozes silenciadas, conhecidas a partir do ponto de vista de André. Além disso, a etimologia dos nomes dos protagonistas do romance de Nassar parece corroborar com esse ponto de vista: Ana não é nem a negação de Eva, nem mesmo de Lilith, mas uma personagem que transita entre essas duas simbologias, narrada como a causa das angústias de André e ao mesmo tempo a salvação de seus anseios. Assim como no mito de Lilith e nas narrativas bíblicas sobre Eva, tudo aquilo que remete ao universo feminino e à mulher, em uma sociedade patriarcal, é rebaixado, colocado em relação de inferioridade hierárquica para poder assim ser controlado, explorado e eventualmente punido. Dessa forma, mantêm-se inquestionável toda organização social pautada em instituições como a família e a propriedade privada.

A narrativa de Nassar desconstrói, pouco a pouco, os pilares fundamentais que sustentam a tradição da família, da ordem social e do patriarcalismo, a interdição ao incesto e o valor (im)positivo dado ao trabalho. A partir do olhar do filho pródigo, somos convidados, como leitores, a uma releitura das palavras sagradas até o limite da violação total de todas as simbologias do arcaico ao longo da narrativa.

ABSTRACT: The proposal of this article is to present a reading of the novel Lavoura Arcaica (1975), by Raduan Nassar, analyzing how the character Ana is described and recalled throughout the book, from the perspective of her brother, a male narrator. We start from the hypothesis of Jaime Ginzburg (2012), that the death of female protagonists would be serial situations present in Brazilian literature. In this way, for a man to narrate, a woman must die. The analysis starts from the passages of the novel and the look at the language to establish relations of comparison and intertextuality in dialogue with the theories of gender. The results point to the silence of the female voice and to the relationship between violence and patriarchalism.

Keywords: Raduan Nassar. Gender. Patriarchy. Violence.

Referências

ABBOUD, Marcella. “O mal em Lavoura Arcaica: os símbolos e a confissão”. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 34, p. 09-29, jun/dez. 2016.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 1. ed. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. *Bíblia sagrada:* nova tradução na linguagem de hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Ruy. “A origem dos nomes”. AnjoDGuarda [online]. Disponível em http://clientes.netvisao.pt/aalipiom/Speedy/nomes.pdf. Acesso em 15/09/2018.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia.* Campinas: Autores Associados, 2012.

GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* [online]. Milão, 2012, v. 1, n.2, p. 199-221. Disponível em http://riviste.unimi.it/index.php/tintas. Acesso em 10/12/2019.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo; ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. “O mito de Lilith e a integração do feminismo na sociedade contemporânea”. *Âncora, Revista*

Digital de Estudos em Religião, São Paulo, 2007, vol. 2, s/p. Disponível em http://www.revistaancora.com.br/revista_2/01.pdf. Acesso em 10/09/2019.

HILKNER, Regiane Rossi; HILKNER, Mauro. Ciganos: um mosaico étnico. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 4, 2012, São Paulo. Associação Brasileira de Educadores Sociais. Proceedings online. São Paulo: Scielo, 2012. Disponível em http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092012000200022&lng=en&nrm=abn. Acesso em 27/04/2020.

IEGELSKI, Francine. "Tempo: tragédia e melancolia. Notas de leitura de Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, e Relato de um Certo Oriente, de Milton Hatoum". *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, 2016, v. 2, n. 2, p. 23-39. Disponível em http://revistas.usp.br/revistaintelligere. Acesso em 04/09/2018.

MATOS, Marlise. "Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 2008, n. 16, mai/ago, p.333-357. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n2/03.pdf. Acesso em 10/11/2018.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica.* ed. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera.* ed. 5. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NASSAR, Raduan. *Menina a caminho.* ed. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PINTO, Sabrina Saldmayer. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em lavoura arcaica, de Raduan Nassar.* 1995. Dissertação – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos.* São Paulo: Aleph, 2006.

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

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho.* São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "A nova tese onze". [Carta Maior]. Disponível em: https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/A-nova-tese-onze-/4/39082. 08/01/2018. 07:23. Acesso em: 07/05/2020.

SANTOS, Caroline Helena dos, *et al*. A representação da mulher no discurso religioso. Congresso. *XI Seminário de pesquisa em Ciências Humanas: humanidades, Estado e desafios didático-científicos*. Londrina, jul, 2016. p. 606-614.

Artigo recebido no 1º semestre de 2022.
Artigo aceito no 1º semestre de 2023.