



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Gabriella Pinheiro Lino

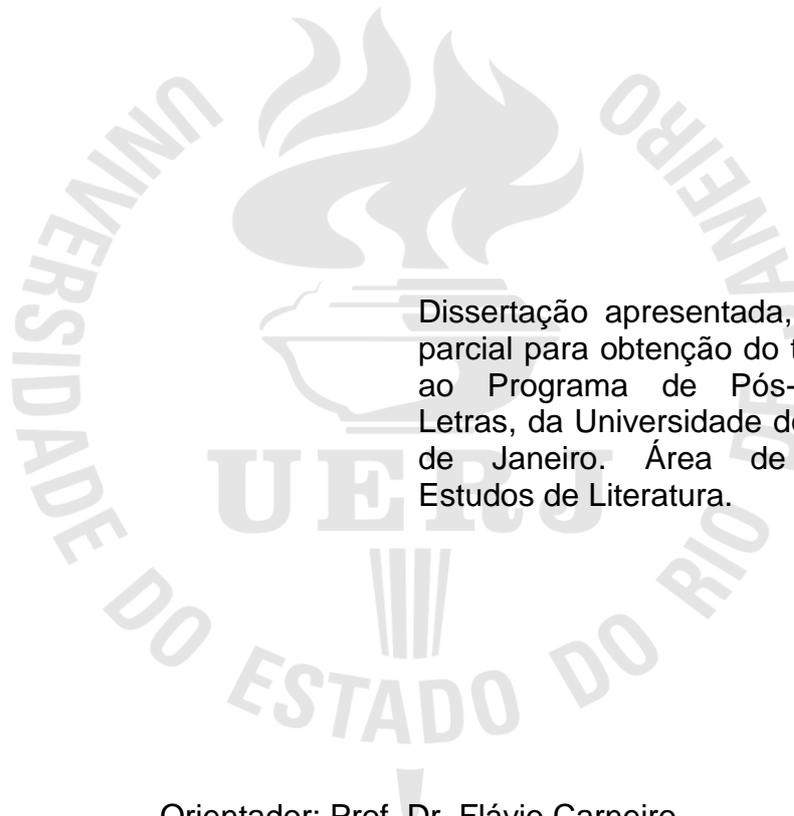
**Entre mesas: a mesa como elemento de circularidade nas
narrativas de Nassar**

Rio de Janeiro

2023

Gabriella Pinheiro Lino

Entre mesas: a mesa como elemento de circularidade nas narrativas de Nassar



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Carneiro

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

| | |
|------|--|
| N266 | Lino, Gabriella Pinheiro. Entremesas: a mesa como elemento de circularidade nas narrativas de Nassar / Gabriella Pinheiro Lino. – 2023. 72 f. Orientador: Flávio Martins Carneiro. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 1. Nassar, Raduan, 1935- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Mesas – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título. CDU 869.0(81)-95 |
|------|--|

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriella Pinheiro Lino

Entre mesas: a mesa como elemento de circularidade nas narrativas de Nassar

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada no dia 26 de janeiro de 2023.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Flávio Carneiro (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Thiago Ponce de Moraes

Instituto Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Nesses anos em que cursei o Mestrado, tive inúmeros desafios e abdicções. Conciliar uma rotina como professora e pesquisadora não foi uma tarefa fácil, mas pude contar com o apoio de algumas pessoas especiais que se sentaram à mesa comigo. Agradeço aos meus familiares e amigos!

Agradeço a Deus por ter me permitido alcançar meus objetivos e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro, lugar afetivo e espaço de (re)xistência. Sou grata também a todos os professores e professoras essenciais no meu processo de aprendizagem.

Por fim, nesse pós-tudo, gostaria de agradecer ao meu querido orientador Flávio Carneiro, que chamo carinhosamente de “pacificador”. Com ele aprendi não só sobre didática, produção acadêmica e pesquisa, mas também sobre humanidade e sobre o tempo das coisas e dos textos. Flávio, obrigada pela compreensão, atenção, paciência e pelos inúmeros incentivos, você é uma escola!

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus saudosos e amados avós maternos, que ficariam muito felizes se pudessem ter tido a oportunidade de presenciar esta etapa de minha vida.

EPÍGRAFE

Prevaleceu o odioso radicalismo de velhas e arraigadas convicções. Apesar de tantos e tão sinistros recados, a oportunidade da barganha nos foi negada. Cedemos. Éramos jovens demais. Cordeiros criados na corda curta.

Adelice da Silveira Barros – (A mesa dos inocentes)

RESUMO

LINO, Gabriella Pinheiro. *Entre mesas: a mesa como elemento de circularidade nas narrativas de Nassar*. 2023. 72 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A partir das imagens das mesas na obra de Raduan Nassar, esta dissertação analisa o conceito de circularidade concebido por Hans-Georg Gadamer. A crítica que está sendo feita nesta pesquisa parte da hipótese que o autor forjou, em seu projeto literário, um signo em comum aos textos. Acredita-se que a mesa é mais do que um elemento cênico das tramas, pois essa peça tem algo a dizer em cada uma das narrativas de Nassar. Por isso, o primeiro capítulo faz uma análise do movimento de circularidade da mesa entre as narrativas escolhidas para o estudo: *Lavoura Arcaica* (1975), *Um copo de cólera* (1978), “Menina a caminho” (1996), “O ventre seco” (1984), “O velho” (1998), “Monsenhores” (2016), “Aí pelas três da tarde” (1972) e “Hoje de madrugada” (1997). O segundo é uma verificação da convergência de representações da mesa entre as narrativas e a compreensão que esse signo esboça nas tramas. O terceiro capítulo justifica a abordagem do conceito de circularidade pelo pensamento gadameriano. E, por fim, o quarto capítulo defende a hipótese de a mesa figurar na obra do autor como um símbolo que transita pelas tramas, evidenciando que esse signo é um elemento de circularidade nas obras de Raduan Nassar.

Palavras-chave: Mesa. Circularidade. Raduan Nassar.

RESUMEN

LINO, Gabriella Pinheiro. *Entre mesas: la mesa como elemento de circularidad en las narrativas de Nassar*. 2023. 72 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A partir de las imágenes de mesas de la obra de Raduan Nassar, esta tesis analiza el concepto de circularidad concebido por Hans-Georg Gadamer. La crítica que se hace en esta investigación parte de la hipótesis de que el autor forjó en su proyecto literario, un signo común a los textos. Existe la creencia de que la mesa es más que un elemento escénico de las tramas, ya que esta pieza tiene algo que decir en cada uno de los relatos de Nassar. Por ello, el primer capítulo analiza el movimiento circular de la mesa entre las narrativas elegidas para el estudio: *Lavoura Arcaica* (1975), *Un vaso de cólera* (1978), “Niña en camino” (1996), “El vientre seco” (1984), “O Velho” (1998), “Monsenhores” (2016), “Aí por las 15 horas” (1972) y “Hoy al amanecer” (1997). la creencia de que la mesa es más que un elemento escénico en las tramas, ya que esta pieza tiene algo que decir en cada una de las narrativas de Nassar. El segundo es una constatación de la convergencia de representaciones de la mesa entre las narrativas y la comprensión que ese signo esboza en las tramas. El tercer capítulo justifica la aproximación al concepto de circularidad por parte del pensamiento gadameriano. Y, finalmente, el cuarto capítulo defiende la hipótesis de que la mesa figura en la obra del autor como un signo que transita por las tramas, mostrando que este signo es un elemento de circularidad en las obras de Raduan Nassar.

Palabras clave: Mesa. Circularidad. Raduan Nassar.

SUMÁRIO

| | | |
|------------|--|-----------|
| | INTRODUÇÃO..... | 09 |
| 1 | ENTRE MESAS: A MESA COMO ELEMENTO DE CIRCULARIDADE NAS NARRATIVAS DE RADUAN NASSAR..... | 16 |
| 1.1 | Sobre a mesa..... | 21 |
| 2 | A MESA (EM)COMUM..... | 30 |
| 3 | POR QUE GADAMER?..... | 47 |
| 4 | NAS MESAS DE RADUAN NASSAR..... | 60 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 67 |
| | REFERÊNCIAS..... | 69 |

INTRODUÇÃO

Antes de condensar em palavras um conjunto de juízos críticos que tenho a respeito das obras de Raduan Nassar, preciso fazer um relato. A escrita de Raduan Nassar me deseducou. Como a maioria dos críticos da obra, Fischer (1991), Cunha (2006) e Carreto *et al*, tive a sede de iniciar a minha primeira leitura do autor, a novela *Lavoura Arcaica* (1975), com expectativas de ler uma introdução emblemática.

Contudo, logo na entrada da lavoura de Nassar, fui recepcionada por uma linguagem cujos paradoxos desencaminharam as minhas pré-concepções. Na lavoura, encontrei uma sintaxe mais dura do que desejaria, apesar das palavras serem, aparentemente, muito maleáveis no trato do autor. Inclusive, as primeiras palavras da narrativa já nos dão um indício do porvir: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (NASSAR, 1989, p.11).

Pela voz do filho de uma família tradicional e rural, somos introduzidos à história de um pródigo que estava dentro de um “quarto catedral” (NASSAR, 1989, p.7). E nesse lugar, físico, psíquico e espiritual, André guarda as angústias de uma memória assolada pela transgressão, vivendo um tempo tão onírico que, em alguns momentos, dá-se a impressão que os fatos são contados de uma forma aleatória. A memória de André resguardava, além da culpa cristã, os estigmas da tradição da família: arar a terra, comer do próprio pão, sentar-se à mesa e cumprir com os ritos.

Dentro desse contexto, conforme lia a narrativa, criei o meu próprio quarto-memorial. Nele, estavam alocadas algumas análises e também desapreensões. A princípio, chamou-me a atenção como, ao longo da narrativa, eu construía uma compreensão e, logo depois, precisava depurar os sentidos que tinha acolhido. Isso é, para mim, um desencaminhamento proposital de uma forma de leitura em que se deseja fechar um ciclo de entendimento, mas fato é que isso ocorre muitas vezes no texto.

Outro elemento que guardei em meu quarto foi a mesa da narrativa. O que poderia ser um objeto cênico e somente isso é, na verdade, uma representação

desse movimento de construir compreensões e, depois, reorganizá-las. Claro, em um olhar generalista, pode-se dizer que isso acontece em todo e qualquer texto, com quaisquer objetos que sejam representados mais de uma vez, e até pode acontecer. Mas destaco que Hans-Georg Gadamer, no livro *Verdade e Método* (1960), apropriou-se de uma discussão muito similar a essa, outrora já feita por Martin Heidegger, para afirmar que um intérprete compreende um texto a partir dos sentidos delineados “de determinadas expectativas e na perspectiva de um sentido determinado” (GADAMER, 1997, p.402).

Pelas concepções de Gadamer (1960), esse sentido está constituído dos significados de que cada palavra contém em si mesma e do projeto de texto forjado pelo autor. Um autor antecipa projeções de sentido para o leitor, criando um movimento de *circularidade* dos signos e possibilidades de representações para cada signo. Gadamer analisa a relação do processo de compreensão de um texto por um leitor e, ao mesmo tempo, observa como esse ser pode estar sendo instrumentalizado a participar de um projeto de sentido pensado anteriormente por quem escreveu o texto (GADAMER, 1997).

Lendo as análises de Gadamer, senti-me influenciada a sair do quarto-memorial e a não somente ler e acolher sentidos da narrativa de Raduan Nassar. Desejei me encaminhar rumo à identificação do processo de *circularidade* em outras tramas do autor. Decidi, então, buscar nos outros textos de Nassar como se constrói o movimento de *circularidade*. Ao longo do meu estudo, identifiquei que a mesa, representação que já havia chamado a minha atenção por aparecer em diversas cenas de *Lavoura Arcaica*, é um signo elementar na *circularidade* das narrativas de Nassar.

As representações da mesa que aparecem em *Lavoura Arcaica* são semelhantes às imagens da mesa na novela *Um copo de cólera* (1978), também às dos contos: “Menina a caminho” (1996), “O ventre seco” (1984), “O velho” (1998), “Monsenhores” (2016), “Aí pelas três da tarde” (1972) e “Hoje de madrugada” (1997). A mesa, um objeto que pode até parecer mais um dos muitos signos elencados no texto tão repleto de outras palavras de Raduan Nassar, é, nas narrativas, ora uma representação da tradição, ora uma desarmonização dos laços. Nos textos que selecionei para estudo, por vezes, esse signo toma ação nas tramas

e é personificado. Na maior parte das narrativas, essa peça representa a conservação de tradições e ideologias patriarcais.

Postos à mesa estão dispostas as culturas de dominação arcaicas do pai dos filhos da *Lavoura Arcaica*, a cólera que impulsiona o antagonismo do homem e da mulher de *Um copo de cólera*, a intersecção do caminho da menina de “Menina a caminho”, o repúdio do homem cuja companheira debochou do sagrado e espiritual — “O ventre seco”— do qual ele nasceu, as ideias constantes de que uma verdade seria em breve revelada de “O velho”, a desonra e o coito pecaminoso dos “Monsenhores”, a submissão aos aprisionamentos físicos e temporais das atividades de trabalho de “Aí pelas três da tarde” e os diálogos dos olhares do casal de “Hoje de Madrugada”.

Pensando nessas imagens das narrativas, as quais construí em meu quarto-memorial como leitora ávida das obras de Raduan, objetivo analisar nesta dissertação como a *circularidade* do signo mesa é construída em certas narrativas de Nassar. Para isso, utilizarei as concepções hermenêuticas de Gadamer sobre o conceito de *circularidade* no processo de compreensão e também as menções que Carreto *et al.* (2020), Renato Cunha (2006), André Luís Rodrigues (2006) e outros críticos fazem em relação à *circularidade* em Raduan Nassar. É importante destacar que, ainda que este não tenha sido o propósito das análises críticas que fizeram esses estudiosos dos textos nassarianos, em suas teses, esses autores fazem menções que identificam que há uma *circularidade*, mas não aprofundam a discussão pelo viés proposto neste trabalho.

A análise desse conceito a partir das ideias de Gadamer e com a intenção de descrever esse preceito conforme as representações da mesa nas obras, é uma concepção que constitui uma das singularidades desta pesquisa. Por isso, a escolha de uma fundamentação composta de conceitos precursores sobre o movimento de *circularidade*, torna-se imprescindível para a principal hipótese da pesquisa: Raduan premeditou a *circularidade* da mesa em suas narrativas.

Portanto, apropriando-se dessas conjecturas, o primeiro capítulo identifica a *circularidade* em Raduan Nassar e as representações da mesa nas obras do autor. O segundo capítulo apresenta o movimento de *circularidade* da mesa e das tramas das narrativas nassarianas escolhidas para compor o estudo. O terceiro justifica a

escolha de Gadamer e do conceito de *circularidade* proposto por ele, e também identifica os movimentos que a crítica fez para discutir essa concepção em Raduan Nassar. E o quarto defende a hipótese de a mesa figurar na obra do autor como um símbolo que transita pelas tramas, evidenciando que esse signo é um elemento de *circularidade* nas tramas de Raduan Nassar.

1 O ENTRE MESAS: A MESA COMO ELEMENTO DE CIRCULARIDADE NAS NARRATIVAS DE RADUAN NASSAR

Nos estudos sobre Raduan Nassar, geralmente, os críticos apontam um certo grau de exigência que as leituras das narrativas do autor demandam. Ao ler as obras de Nassar, o leitor se depara com palavras apuradas e delicadamente organizadas para definir as emoções e os conflitos dos personagens. *Ler Raduan Nassar* envolve um olhar para as singularidades da enunciação. Não se trata apenas de iniciar e terminar um texto, ler as obras deste autor é experienciar a linguagem e os seus contrassensos, é ter incertezas mesmo diante de tanta palavrosidade¹.

Como efeito, é sintomático que isso se reflita na apresentação dos textos de Raduan, pois a linguagem em suas narrativas se constrói sobre metáforas da vida: conflitos familiares, a cólera das brigas entre casais, o cotidiano, o trabalho, a velhice, a infância. Mas, apesar de produzir uma literatura sobre a vida, os textos do autor oferecem ao leitor uma posição paradoxal entre um realismo autêntico e um mundo muito figural, em que as palavras dialogam com os olhos e ouvidos do leitor, como grandes cúmplices da linguagem.

A precisão da linguagem de Raduan excede as suas narrativas e faz uma interlocução com o mundo e até com a decisão do escritor de se afastar da literatura. Em uma das poucas entrevistas concedidas por ele, nos *Cadernos de Literatura* de 1996, ao falar do processo de criação e escrita, Nassar afirma que “escrevia por gosto, já que vibrava com a vida” (NASSAR, 1996, p.27). Declaração que me induz a entender o Raduan-autor também como uma linguagem, visto que me parece ter um algo a mais entre a forma como o autor emprega os discursos das tramas e o fato de como ele (não) se coloca na pompa literária como escritor, preferindo a reclusão.

Compreendo que Raduan-autor não é só o criador de um conjunto de

¹*Palavrosidade* é o termo assumido pela crítica do livro *Estudos sobre Raduan Nassar* (2020) para definir o empenho do autor com a linguagem. Luís Augusto Fischer (1991), André Luís Rodrigues (2006), Carreto *et al.* (2020), Renato Cunha (2006), Renato Tardivo (2012) e outros críticos da obra de Raduan Nassar também assumem essa noção como uma característica em comum nos textos do autor.

narrativas, é um interdiscurso que nos permite ter acesso a outros discursos abundantes. Quero dizer que, depois da existência da linguagem de Raduan Nassar, do labor linguístico de que ele se vale para construir os textos e dos símbolos característicos de sua escrita, torna-se possível estabelecer interlocuções a partir do discurso próprio que ele fundou.

Esse movimento assinala a possibilidade de pensar a relação do sujeito que escreve uma obra a um certo discurso consumível. O que o sujeito-autor escreve explora os limites do texto quando acessa discursos internos e externos. O que um autor escreve aponta um discurso e dissipa a circulação de outros discursos de quem os acolhe. Os escritos de um autor transportam traços discursivos, psicológicos e intelectuais singulares, as escolhas linguísticas do sujeito-autor na produção dos seus textos sustentam signos próprios.

Pela linguagem usada pelo autor, pode ainda haver uma série de contradições e convergências sociais as quais podem gerar uma série de outros textos. E essa função complexa de ser um autor e os fitos dela serão reverberados nas obras, e é justamente no liame daquilo que é “marca de um autor” e do próprio discurso dele no texto, que se arrebatam os limites — nos campos intratextuais e extratextuais — de leitura.

O autor, então, é aquele que produz uma “linguagem da conversação”, como explica Hans-Georg Gadamer (1960), retornando às bases da hermenêutica filosófica de Martin Heidegger (1927) e aos estudos da linguagem feitos por Platão. Gadamer (1960) lê as subjetividades da linguagem como uma experiência metodológica, uma visão moderna da linguagem como um fio condutor da relação do sujeito com o mundo (GADAMER, 1997).

Sem dúvidas, o “ser um autor” para Raduan Nassar é um assunto que me interessa para esta discussão, haja vista que o próprio, no momento em que publica o que ele chama de “um livro e meio” — *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978) —, e depois abandona a literatura, publicando narrativas póstumas a uma morte que não aconteceu, produz uma *circularidade*, pois que autor é este que é preciso investigar para que se acesse suas narrativas? O que sugere o fato de, supostamente, ele ter saído do “mundo dos literatos” e a sua saída gerar muitos outros textos? O que significa ele ter que retornar a todo momento à cena literária e ser convocado a falar, mesmo desejando o silêncio? O que simboliza que de tempos

em tempos haja uma “descoberta” de novos textos de um autor que está vivo e não os escondeu?

Como, por exemplo, a recente descoberta do seu pseudônimo da juventude, João Severo, que publica(va) matérias na Revista Escrita antes de iniciar a produção de *Lavoura Arcaica*. Fato que traz ainda mais mistérios à figura literária que é Raduan Nassar, basta ver que, por conta da apreciação da crítica das edições da revista *Escrita* em que o autor participou como colaborador, os escritos dele estão sendo leiloados pela coleção de Jorge Younes, situação que dificulta o acesso a esses “novos” textos (MEIRELES, 2019).

Por essa perspectiva crítica que compreende a figura do autor na cena literária como um discurso consumível, proponho uma leitura da *circularidade* presente na produção de Raduan Nassar, que o entenda como um sujeito-autor que propôs, em sua escrita, operações simbólicas em correspondência, e as narrativas como produtos de seu discurso literário de signos singulares, sem pares na literatura brasileira.

Face a isso, é possível reconhecer uma dinâmica que acontece entre o indivíduo que se apropria da linguagem e a manifestação que o mundo faz dos signos. Por esse jogo dialético, Gadamer (1960) percebe um aspecto significativo no “ser”, no ente (GADAMER, 1997). Por esse horizonte metodológico, Gadamer, hermeneuticamente, nota a linguagem como uma universalidade que o ser pode determinar e também como uma “referência ao ente, como interpretação”, e então cunha a noção de *circularidade* (GADAMER, 1997, p. 687).

Segundo o conceito de *circularidade* de Gadamer, a linguagem por si só é espiral, ela recorre às palavras e aos signos para expressar um todo, que chamamos de “dizer” (GADAMER, 1997). Sendo, portanto, o “compreender” o “dizer” um objeto de investigação essencialmente hermenêutico, Gadamer acredita que há uma *circularidade*, pela relação do que foi dito ou escrito com o que nos é comunicado, “há uma significação central, [...] uma existência própria” que “se eleva [...] à vista de todos, a uma esfera de sentido na qual pode participar todo aquele que esteja em condições de ler” (GADAMER, 1997, p. 571).

No pensamento de Gadamer, há um movimento de *circularidade* entre o ente, leia-se como o autor, e a linguagem, entre o ser, leia-se como intérprete, e o texto. E nessa exegese, como cita Gadamer, o ente torna-se também uma linguagem

(GADAMER, 1997, p.687). Com isso, por conta da contradição entre o silêncio escolhido por Raduan e os muitos barulhos das palavras do seu projeto literário, pode-se notar que a *circularidade* é um elemento composicional das obras e da persona Raduan Nassar. Os “efeitos de *circularidade*” da produção de Nassar, como confirmam os críticos Carreto *et al.* (2020), conferem movimentações internas e externas em suas obras (CARRETO *et al.*, 2020, p. 35). As internas se referem às composições individuais da própria narrativa e as externas são as que perpassam as tramas, ou até mesmo as que extrapolam quaisquer limites que se coloque ao sistema literário (CARRETO *et al.*, 2020).

Quando Raduan sai da cena literária e opta por um modo de existência mais próximo a uma vida pastoril do que aos efeitos da circulação das suas obras, que o convocam à fala, ele desvirtua a função de autor como o “grande responsável” por um certo conjunto de discursos e se desresponsabiliza por quaisquer justificativas que poderia dar para os encaminhamentos narrativos de seus livros. Raduan Nassar cinde um espaço lacunar próprio para as apreensões do leitor e deixa-o livre para também se apropriar das narrativas.

E certas transformações complexas que acontecem nas tramas, as quais vão desde a infância balbúrdica dos filhos em *Lavoura Arcaica* (1975)² — o primeiro livro publicado pelo autor — até a velhice do bisavô de “Mãozinhas de Seda” (1996)³ — o último conto assumido e publicado —, que prega uma diplomacia insolúvel, evocam um conjunto de outros discursos os quais se entrelaçam no processo de compreensão das tramas.

Nas obras de Nassar, há um valor de retorno muito destacado que se nota pela narrativa da prodigalidade de *Lavoura Arcaica*, pelo texto cíclico de *Um copo de cólera* (1978)⁴, pela volta que a garota de “Menina a caminho” (1996) faz em torno de sua casa, pelo manifesto que o velho faz em relação à Paula em “O ventre seco” (1984)⁵, por meio da extensão do ciclo dos retornos de insinuação de que há uma

² *Lavoura Arcaica* é a primeira novela publicada de Raduan Nassar. O texto, difundido um ano depois, foi, na verdade, a segunda novela escrita pelo autor, já que ele escreveu a narrativa em 1974, depois de ter escrito *Um copo de cólera*.

³ “Mãozinhas de Seda” foi publicado como um apêndice da edição não comercial dos contos de Raduan Nassar, publicados em 1997.

⁴ *Um copo de cólera* é a primeira novela escrita por Raduan Nassar, ele escreveu o texto em 1970, mas publicou somente em 1978, depois de alterações significativas nas partes da narrativa.

⁵ “O ventre seco” tem um contexto de publicação distinto dos demais contos, já que foi escrito em 1970 e publicado em 1984, primeiramente no Brasil, no *Folhetim*, uma organização de textos literários

tragédia para acontecer tanto em “O velho”(1998)⁶ quanto em “Monsenhores” (2016)⁷, pelo discurso diplomático do velho de “Mãozinhas de Seda” (1996) em disparidade com os encorajamentos libertários do conto “Aí pelas três da tarde” (1972)⁸, pela descrição cênica que remete a um giro de uma câmera em “Hoje de madrugada” (1997)⁹, ou pelo relato do narrador do ensaio “A Corrente do esforço humano”(1981)¹⁰, que contesta “a ordem das coisas”, retomando um dos temas de *Lavoura Arcaica*.

Esses valores circulares em comum ecoam e repercutem entre as obras de Nassar e por essa composição pode-se entender também que há um conjunto simbólico de discursos que são formados pelo silêncio (ou “quase-discurso”) de Raduan. As linguagens manifestadas pela persona Raduan Nassar não são analogias aos seus textos, mas de certa forma, repercutem no processo de compreensão como um discurso que é consumido pelo intérprete.

Inclusive, é preciso pontuar que este texto discute o curso simbólico de Raduan Nassar como o sujeito-autor que é co-partícipe da *circularidade* que está nas suas obras, por isso não há pretensão de se fazer associações esquemáticas da vida do escritor em relação às narrativas. Até porque o conceito de *circularidade*, conforme a filosofia hermenêutica de Gadamer (1960), compreende que, nos fundamentos da manifestação da linguagem, as hastes do “eu e o mundo” têm como centro a linguagem, meio em que se reúnem como “unidade originária” (GADAMER, 1997, p. 686).

Sendo, portanto, a *circularidade* um princípio espiritualmente dialético e

do jornal Folha de São Paulo. Meses após a publicação de “O ventre seco”, Raduan Nassar declara o seu afastamento da literatura.

⁶ O velho” é o segundo conto publicado mais antigo de Raduan Nassar, escrito em 1958, mas, assim como “Menina a caminho”, foi amplamente divulgado posteriormente a essa data, em 1998, construindo um percurso de publicação. Primeiramente, “O velho” foi publicado na França na antologia *Des Nouvelles du Brésil* (1998) e depois no Brasil, no ano de 2016, na edição “Obra Completa” da editora Companhia das Letras.

⁷ O conto “Monsenhores”, escrito em 1958, foi oficialmente publicado em 2016, na edição organizada pela editora Companhia das Letras, que intitulou, a pedido de Raduan Nassar, o ciclo dos contos do autor como “Safrinha”.

⁸ A publicação de “Aí pelas três da tarde” ocorreu no mesmo ano em que foi escrito o conto. Em 1972, Raduan publicou o conto no Jornal do Bairro, no mesmo periódico paulista que pertencia a sua família em que ele trabalhava como redator.

⁹ “Hoje de madrugada”, assim como “Menina a Caminho” e a republicação de “Aí pelas três da tarde” ocorreu, inicialmente, em 1997, como edição não comercializada.

¹⁰ A corrente do esforço humano” é um ensaio, escrito em 1980 e publicado sete anos depois na Alemanha, em que Raduan Nassar debate a geopolítica dos países sul-americanos em relação aos países europeus.

especulativo ou, como bem propõe Gadamer (1960), como um aspecto universal hermenêutico, uma *circularidade interpretativa* “que consiste não em ser cópia de algo que está dado de modo fixo, mas em um vir-à-fala, onde se anuncia um todo de sentido” (GADAMER, 1997, p.686-687).

O próprio Raduan Nassar, em declarações feitas aos Cadernos de Literatura Brasileira, reconhece a *circularidade* dos textos de que ele se apropria: “um texto vale quando sinto nele a vibração da vida, [...] o qual eu possa ter o mínimo de interlocução [...] é isso que me pega num livro” (NASSAR, 1996, p. 27). Em análise dessa fala, o crítico Renato Cunha (2006) reitera que atentar-se a esse movimento “não se trata de buscar traços biográficos da obra, mas de reconhecer a sua fatura na experiência pessoal”, visto que, para ele, *Lavoura Arcaica* — e estendo às outras obras de Nassar — são enredos da vida (CUNHA, 2006, p.157).

1.1 Sobre a mesa

A *circularidade* nas obras de Nassar tem um valor de retorno não só interpretativo, mas narrativo, e sobretudo simbólico, que se estabelece, principalmente, através das imagens da mesa. Em outras palavras: há no projeto literário do autor um movimento de *circularidade* da linguagem e do discurso em torno de um signo: a mesa. E isso é, para Gadamer (1960), uma experiência linguística, porque o fato da palavra “mesa” ser recorrente na maior parte das obras de Nassar indica por si só os signos que ela alcança no texto. E ainda traz à tona um conjunto de discursos de “representação finita de uma infinitude de sentido” (GADAMER, 1997, p.674).

Como em *Um copo de cólera*, em que a mesa é o elemento centralizado na discussão de um casal. Os personagens “ele” e “ela” vivem a cisão entre dois tempos, dois conflitos e duas gerações que são declaradas ao redor da mesa. Aliás, Cunha (2006) faz uma ressalva interessante sobre a dinâmica desse casal. O crítico diz que é notável a não linearidade nas construções simbólicas de *Um copo de cólera* (CUNHA, 2006, p.56), dado que Raduan Nassar construiu, nas primeiras partes da novela, um narrador-personagem que se consome em ciclos orgásticos

descontinuados em tarefas corriqueiras como ligar o rádio e comer um tomate (CUNHA, 2006).

As imagens construídas em *Um copo de cólera*, durante o curso dos capítulos — “A chegada”, “Na cama”, “O Levantar”, “O banho”, “O café da Manhã” e “O esporro” — são produtos do pensamento de um narrador que, a partir de fetiches, estimula os acontecimentos da narrativa: “na cama fiquei aguardando por ela e já teso e pronto, fruindo em silêncio o algodão do lençol que me cobria, e logo eu fechava os olhos pensando nas artimanhas [...] (de tantas que eu sabia)” (NASSAR, 1992, p. 14). Por esse mesmo olhar, a companheira dele, uma jovem jornalista, é forjada: “ela tinha as garras das mãos e as garras dos pés, e um visgo grosso e de cheiro forte por todo corpo” (NASSAR, 1992, p. 19).

É oportuno destacar que, na novela, essa dinâmica de divagações eróticas na fala do personagem “ele” é recorrente. *Um copo de cólera* é uma trama de palavras gastas, o casal prenuncia discursos exasperados, seja nas discussões sobre os valores do mundo, seja durante as relações sexuais. E pela revelação que a composição do texto nos dá, pela grafia que opta por muitas vírgulas em vez de pontos continuativos, subvertendo também a paragrafação, durante a passagem dos capítulos que encenam o dia a dia, parece que são oferecidas ao leitor doses homeopáticas de cólera.

A cólera chega por e pela palavra, “é um ciclo [...] emaranhado na própria estrutura cíclica da narrativa” (CUNHA, 2006, p. 25). E o último capítulo é um símbolo do transbordamento do copo de cólera, sob a perspectiva da jornalista. “A chegada” narra o encontro do casal em um tom menos sanhoso: “fui tomada de repente por uma virulenta vertigem [...], que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura para receber de volta aquele enorme feto” (NASSAR, 1992, p. 84).

Ao que tudo indica, então, depois de tanto atordoamento da disputa discursiva do homem conservador e da mulher progressista, a narrativa se decompõe em palavras mais equilibradas. É como se o incômodo que leva o casal ao ímpeto viesse pelo acúmulo de uma linguagem verborrágica e depois da liberação das palavras, o tom narrativo se acentua, torna-se mais terno, o copo transborda. Por consequência, é nessa última passagem que a insinuação de um movimento circular na estrutura da novela se corporifica. A última parte de *Um copo de cólera* é o início

de um retorno à primeira.

Na fenda entre o suposto último capítulo e o primeiro, não em vão, ambos têm o mesmo nome: “A chegada”. A *circularidade* é erigida de uma forma que instiga a imaginação do leitor a pensar “eu terminei ou comecei a leitura desse livro?” (NASSAR, 1992, p. 82). E é sinuoso e ao mesmo tempo dissimulado o fato de a mulher demarcar esse circuito, posto que ela é o contraponto de uma figura reacionária, é como se a tomada da posição de narradora fosse uma resposta ao personagem “ele”. Na análise de Renato Cunha, essa conduta narrativa acontece pela relação do casal e faz parte do “próprio caráter ritualístico das ações que instaura uma transição simbólica do divino ao mundano, e vice-versa, além de fazer com que dois pólos permaneçam lado a lado em uma narrativa cerimonial” (CUNHA, 2006, p.29).

Esse movimento desafia o sujeito-leitor a acessar uma imaginação orgânica para, compulsoriamente, recriar o efeito de circularidade da narrativa, e é o que, propositalmente, transforma-a em um movimento infindo de signos, “fazendo com que outras possibilidades de leitura transbordem” (CUNHA, 2006, p.56). Sobre isso, Gadamer (1960), quando descreve a experiência hermenêutica, aponta que, no processo de experimentação de um texto por um ser, pode haver um rechaçamento dos sentidos feito pelo próprio texto, ainda que o ente já tenha concretizado seus preceitos (GADAMER, 1997).

Dessa forma, mesmo que haja uma leitura comum de inferir que a narrativa de *Um copo de cólera* não tem um fim demarcado e só por isso é cíclica, voltando-se ao texto, à cena inicial em que o homem deixa o convite “estou no quarto” sobre a mesa e também à cena em que a mulher assume a narrativa e encontra o bilhete, na mesma mesa, nota-se o quanto a narrativa é repleta de signos de *circularidade* (NASSAR, 1992, p.83).

Retorno, por essa razão, à mesa da casa, que é um dos signos que assinala a *circularidade* e rompe com quaisquer leituras fixas que se façam deste ícone. Ao passo que este objeto é, antes de tudo, um símbolo de trabalho para a jornalista e o ponto de encontro do casal, a mesa também comporta a cólera dos corpos dos personagens: “seguindo a cada bolha envenenada de silêncio, quando não fosse ao correr das conversas com café da térmica (escapávamos da cama nus e íamos profanar a mesa da cozinha)” (NASSAR, 1992, p.16).

Um movimento similar de representação da mesa também acontece em “O ventre seco” (1970), conto descrito pela crítica como um embrião de *Um copo de cólera* (CARRETO *et al.*, 2020). Sentado à mesa, nessa trama, um escritor, também um homem de meia idade com valores morais tradicionais, escreve à Paula — a jovem por quem ele se apaixonou — um tipo de carta de repúdio, contestando a atração dela por ele, um “velho obscurantista” (NASSAR, 2016, p.146).

O texto se apresenta em tópicos enumerados, insubordinando a estrutura de um conto ao que aparenta ser uma carta, relata o ranço do homem pelos comportamentos de Paula: “não tenho nada contra esse feixe de reivindicações que você carrega, a tua questão feminista, [...] divórcio, e mais aquela do aborto, essas questões todas que “estão varrendo as bestas do caminho” (NASSAR, 2016, p.146).

A juventude e a liberdade de Paula incomodam o homem a ponto de o discurso de separação se subpor a um manifesto reacionário: “Que tanto falam em liberdade? É preciso saber ouvir os gemidos da juventude: em geral, vocês reclamam é pela ausência de uma autoridade forte” (NASSAR, 2016, p.146). O discurso ideológico desse narrador que coloca em tensão o conflito de duas gerações não parece ter a mesma essência do que está sobre a mesa de *Um copo de cólera*?

Segundo Carreto *et al.* (2020), os textos de Raduan Nassar conferem *circularidade* a partir da “ideia de literatura como re-escrita infinita”. Nessa perspectiva, “O ventre seco” seria uma “conjuração de contrários” (CARRETO *et al.*, 2020, p.78). É como se as negações que o homem faz a Paula fossem, na verdade, desejos: “não tenho nada contra ser manipulado”, “não quero discutir os motivos da tua generosidade”, “não chego sequer a conservador”, “não tenho nada contra esse feixe de reivindicações que você carrega”, “não me doem os cotovelos”, “Não me telefone”, “não estacione mais o carro na porta do meu prédio” (NASSAR, 2016, p.146-147).

A hipocrisia desse homem ao negar o que ele quer é um processo de convencimento de si mesmo, é uma conversão. Essa conduta é uma tentativa de governabilidade de si, de retorno aos próprios valores moralistas, é uma ambição de buscar uma ética em si mesmo. Assim o homem, quando diz os motivos pelos quais deseja a separação, busca uma racionalidade que está explícita no seu discurso: “a razão é muito mais humilde que certos racionalistas; você pode continuar

carreando areia, [...] Paula, embora qualquer criança também saiba que é sobre um chão movediço que você há de erguer teu edifício” (NASSAR, 2016, p. 147).

A busca pela razão de um homem que destina o texto à ex-companheira mostra um cinismo conveniente à integridade dele e, ao mesmo tempo, uma circularidade que perscruta algo externo, mas volta a si mesmo. O homem, embora aparente falar somente a Paula, dialoga com a sua própria conduta, com princípios cartesianos: “Descartes estabelece a regra da clareza para combater a dúvida pirrônica, ou seja, ‘não aceitar nada além do que se apresente à minha mente de maneira tão clara e distinta que não possa duvidar disto’” (CARRETO *et al.*, 2020, p.80).

Ele, por ser um “velho”, é a metáfora da sabedoria em oposição à juventude de Paula. O homem é a figura do contraponto, é a razão em meio ao desatino da jovem. Por isso, é muito simbólico que ele lembre à Paula que ela não está sendo servida. Nas palavras finais de seu discurso, na analogia que o personagem faz à gula da jovem transparece o sentimento do velho. Na passagem que nega que todas as palavras ditas passam longe de serem servidas à mesa, entende-se que não haverá alimento para Paula, não haverá réplica: “não vá lambuzar apressadamente o dedo na consciência das coisas; não fiz a revelação como que te serve à mesa, não é um convite fecundo a interpretações que te faço” (NASSAR, 2016, p.148).

A intenção do velho não é dialogar e dar a oportunidade de Paula responder, ele é a voz da sabedoria no relacionamento. O texto dele não tem só o propósito de estabelecer um término, a todo tempo ele pede à destinatária que tenha sabedoria e racionalidade nas atitudes. Como se estivesse proferindo um sermão, ele impõe as suas palavras a partir da alusiva metáfora da mesa. Quando o homem traz a representação da mesa no último recado que dirige à ex-companheira, ressalta que as palavras dele não são um convite à Paula, que todas as enumerações que faz não têm a intenção de se transformar em uma conversação, pois a mesa, tradicionalmente, é um lugar de troca e essa sequer é a pretensão.

Em Gadamer, a dinâmica da conversação é um processo linguístico circular e que precede acordos. O ato de dialogar busca realizar o entendimento e o acolhimento ou não de uma opinião, “através da qual podemos ambos chegar a nos pôr de acordo com relação à coisa” (GADAMER, 1997, p.561). No diálogo, a prática do falar antecede um “supor” o outro, o seu entendimento e, por consequência, a

sua resposta, situação que o narrador de “O ventre seco” subverte. Nas suas ríspidas palavras, os quinze motivos que levam o homem a dispensar Paula revelam sua tentativa de se convencer da ruptura do relacionamento e também de incitar um ato comunicativo, cuja interlocutora é uma projeção do que é escrito por ele.

Ao longo do texto, o homem estabelece as novas condições do relacionamento, na tentativa de se “convencer da necessidade de romper esse pacto, valendo-se de um *pathos* que atordoa e um *logos* que segue uma lógica sem razão”, amparando o seu discurso até nas recordações que faz da mãe (CARRETO *et al.*, 2020, p.79). Por vezes, conta o quanto “a solenidade da velha” em espreitar as idas e vindas de Paula ao apartamento dele era na verdade uma preocupação de “um ventre seco” (NASSAR, 2016, p.148).

A desaprovação da mãe, que mora no apartamento ao lado, é mais um dos motivos dos incômodos do homem. A mesma mulher que o gerou, quando questionada por Paula sobre o comportamento do filho, dizia “não conheço esse senhor” (NASSAR, 2016, p.148). O espectro materno que o narrador cria recorda as palavras que dão nome ao conto, “O ventre seco” é fértil e até gerou um filho que foi abortado, mesmo que ainda permaneça vivo.

Percebe-se o quanto esse homem está interessado em estabelecer um jogo de duplos, de idas e vindas de uma linguagem literária que é construída em signos que se sobrepõem: a fala e o silêncio, a razão e a irracionalidade, a juventude e a maturidade, os discursos “ocos” e silenciosos de sua mãe e de Paula junto aos excessos das palavras dele. Nessa conjuntura, a trama de “O ventre seco” realiza um movimento cíclico que se direciona à linguagem do texto, pondo signo sobre signo, transformando o discurso da razão do homem em uma “ressurreição do sentido do texto [...] sempre implicado as ideias do próprio intérprete” (GADAMER, 1997, p.566, grifo no original).

A posição de fala/escrita do narrador do conto apropria-se do que Gadamer chama de “idealidade da palavra”, uma das qualidades do círculo de compreensão, isto é, o texto escrito por ele alcança sentidos pela palavra escrita e também pelo que enuncia junto a outras palavras (GADAMER, 1997, p.568). A urgência do homem de “O ventre seco” em colocar um fim no relacionamento aproxima-se de uma experiência verossímil a ser superada pelo “auto-alheamento” que ele enreda nos interlocutores do texto (GADAMER, 1997, p.569).

Em “O velho”, essa experiência do texto acontece com o personagem “velho”, talvez o mesmo “velho obscurantista” de “O ventre seco”, que também faz questionamentos sobre o comportamento da companheira: “Todos os dias a mesma coisa, Nita, você não me respeita, nunca me respeitou, eu não vou pedir respeito pras crianças da rua” (NASSAR, 2016, p.158). Na trama desse conto, o “velho” insinua que há um acontecimento estranho na sua casa, concluindo que algo incomum está ocorrendo na vida de um de seus pensionistas.

No texto, as ações e falas do “velho” endossam mistérios que figuram diversas imagens que se pode criar sobre a conduta do pensionista: “nunca que vão aceitar isso, um funcionário público que cumpre seus deveres com o estado e com o povo” (NASSAR, 2016, p.158). As atitudes tomadas pelo “velho” buscam descobrir uma verdade e, embora haja um dedicado detalhamento do narrador em relação ao que se passa na casa, o suspense é um signo de *circularidade* que se estabelece do início ao fim do texto, induzindo, inclusive, a repetição das mesmas palavras: “Já disse que estão acontecendo coisas em nossa casa” (NASSAR, 2016, p.163).

No decorrer da narrativa, Nita prepara o jantar enquanto o marido fica atento aos sons da chegada noturna do funcionário público, que o velho decide espreitar. Durante essa cena, ele testemunha, olhando através das janelas de seu quarto, a movimentação de um olheiro, de uma mulher loira, um motorista e do pensionista: “O velho vagueia os olhos quando nota o vulto parado [...]. O olheiro se aproxima do carro [...] e troca palavras com alguém no volante. Neste mesmo instante, uma loira de vermelho [...] salta do banco traseiro” (NASSAR, 2016, p.158-159).

Adiante, o pensionista adentra a casa e se senta à mesa junto ao velho e uma professora, que também é uma das hóspedes da casa. Nessa passagem, destaca-se o silêncio e a resignação do velho que perpetua e o ar de mistério que ronda a vida do pensionista. E as especulações do velho, que outrora disse “Já tentaram subornar esse moço, Nita, [...] só que ele não é sujeito de suborno”, confirmam-se numa fala do hóspede ao ouvir um barulho de um carro: “Reconheço só pelo arranque o carro dos que estão à minha caça’ [...] diz [...] o jovem coletor, [...] naquela mesa” (NASSAR, 2016, p.158); (NASSAR, 2016, p.161).

A partir desse momento, a narrativa que, inicialmente, aparenta ser sobre um casal de velhos proprietários de um albergue, transforma-se na história de um herói problemático, na trama da vida de um personagem modelo que vive um conflito

ideológico. Todos os acontecimentos que antecedem e sucedem a revelação do mistério parecem girar em torno de um conflito de valores éticos. Exemplo disso é o desdém de Nita quando seu marido conta que já tentaram aliciar o pensionista, mostrando a normalização do estado das coisas, pois, ora, para ela não soa como uma novidade que se tente subornar alguém que trabalhe com fiscalização: “na certa não esperava que o suspense descambasse em preocupação cívica” (NASSAR, 2016, p.158).

No conto “O velho” há um discurso de suposições em que são fornecidas pequenas pistas ao leitor que precisa fazer especulações conforme um contexto externo à trama. Na construção da narrativa, a representação de um sistema de práticas corruptas é posta como uma metáfora que persegue um personagem da vida. O modo honesto de viver do funcionário público entra em choque com o sistema que vê no aval do personagem a possibilidade de extrair vantagens. A tentativa de extorsão, cada vez mais sorradeira, chega ao êxito explorando a figura de uma mulher para corromper o funcionário público que acaba cedendo à chantagem: “Antes que recue, certa mão desenvolta surge [...], enlaça por trás a cintura do moço, puxando-o pra dentro. E a mesma mão, sinuosa, fecha a porta” (NASSAR, 2016, p.163).

Com esse acontecimento, nota-se que a antecedente troca de olhares na mesa do jantar e de mistérios é um prenúncio de um problema de conduta. Comparando a cena do jantar em que as verdades são postas à mesa, o lugar de esclarecimentos das dúvidas que pairam na narrativa, com a trama final da história de desvirtuamento do funcionário público, percebe-se uma similaridade da antítese da razão do “velho obscurantista” de “O ventre seco”. Depois de tanto insinuar sobre a vida do pensionista, o velho restabelece o estado mental que faz jus ao estereótipo dos velhos, escolhendo a condição do silêncio dos sábios, exercitando a solene reflexão: “O velho não se perturba, não perde a serenidade de agora. Nada no seu semblante revela aflição, em nenhum dos seus traços transparece qualquer comoção” (NASSAR, 2016, p.164).

Afinal, a nomeação do personagem como “velho” faz parte de um conjunto de significações oferecidas pela narrativa que também têm paridades com o texto de “O ventre seco”. Na história do “velho obscurantista” o termo “velho” reforça a filosofia conservadora de um cinquentão e, em “O velho”, pelo próprio nome do conto,

realiza-se uma alusão ao velho estado das coisas, à velha política de conchavos. Nota-se, pelos desvios da linguagem que conduz essas tramas, como esses textos falam de si mesmos, criando uma *circularidade* interna, do texto pelo próprio texto, e externa, alcançando uma experimentação da vida.

O velho” foi um conto escrito em 1958, data antecedente às novelas de Nassar, mas, assim como “O ventre seco”, é uma das últimas publicações antes de Raduan anunciar o seu afastamento da literatura. Esses contos fazem parte de um conjunto de publicações que Raduan nomeou como “safrinha”. Por efeito de sugestão, subtende-se que são obras lavradas há algum tempo, mas difundidas apenas em um momento favorável: “a escrita se apresenta então como contingência *entre a possibilidade* de dizer e de não dizer, como um ventre que se quer seco” (CARRETO *et al.*, 2020, p.78, grifo no original). O dever do escritor em eleger temas cotidianos e personagens que se conectam com a metafísica do mundo toca nas sensibilidades do leitor, “de maneira que as ideias se vejam estimuladas e se mantenham produtivamente em movimento” (GADAMER, 1997, p.573).

2 A MESA (EM)COMUM

No projeto literário dos contos de Nassar é preciso ler as entrelinhas do discurso e também as representações literais e simbólicas das palavras que puxam uma à outra, como um grande circuito especulativo do potencial da linguagem. Como um experimentador das palavras, Raduan Nassar executa “uma dupla arte de escrever, de maneira que uma serve a um pensamento e a outra a outro” (GADAMER, 1997, p. 572). Os signos dos textos nassarianos se favorecem de uma lacuna entre a palavra escrita e as muitas possibilidades de sentido que ela alcança, fomentando um movimento dialético em direção à linguagem do texto e à compreensão do leitor — o nicho que simboliza o ideal conceito de *circularidade* de Gadamer.

É visível o vigor das insinuações de textos que se acessam: em cenas similares, o personagem “ele” de *Um copo de cólera* profana os seus conflitos com a companheira. Em “O ventre seco”, o velho descreve razões para fundamentar a sua separação e, em “O velho”, o homem, depois de tanto dizer, vê no silêncio a razão: “O velho não se perturba, não perde a serenidade de agora. Nada no seu semblante revela aflição, [...] há em tudo um clima silencioso de espera” (NASSAR, 2016, p.164). Todos esses personagens, nessas passagens, em algum momento, sentam-se à mesa como se fossem chegar a possíveis resoluções narrativas. A figura da mesa surge como um lugar de discernimento e de resolução, mas, na verdade, comporta desordem, conjura contrários ou, até mesmo, mistérios.

Em “Monsenhores”, não é diferente. A narrativa perturbadora da mulher que está pondo a mesa e, depois, procura uma tragédia anunciada por alguém que bate à porta, enreda-se em um suspense que lembra a trama de “O velho”. Ao mesmo tempo traz novamente o símbolo da mesa, ainda que, em um primeiro momento, em uma conjuntura diferente, porque esse signo em “Monsenhores” é o que inicia a contenda da trama: “eu já estava pondo o jantar na mesa quando bateram na porta, eu mesma fui atender, um rapazote [...] disse que o Luca mandava me chamar, pr’eu ir ‘sem demora, dona Ermínia, o seu Luca diz que é grave” (NASSAR, 2016, p.166).

A história de “Monsenhores” começa pelo meio. O texto, que é um amontoado de palavras, recorda um traço da maioria dos textos de Raduan Nassar, os quais

têm a paragrafação obliterada pelo uso contínuo das vírgulas. Chama a atenção também o fato de o texto ser iniciado e terminado com reticências, como se fosse o fragmento de um texto que é muito maior, e é. A trama das mulheres — Ermínia e Lucila —, donas de casa, que forjam um ar de mistério, retrata, na prática, elementos de uma vida comum às mulheres oprimidas socialmente pelo sistema patriarcal. Com isso, é previsível que no discurso dessas mulheres esteja a preocupação com a alimentação dos filhos e com a manutenção da casa: “a estridência das minhas crianças na mesa, batendo na sua impaciência com os garfos nos pratos, [...] deixei todo mundo na copa me esperando” (NASSAR, 2016, p.167).

Ermínia conduz a história divagando sobre os motivos pelos quais ela não tem visitado a amiga Lucila. Sempre sobrecarregada pelas tarefas domésticas, Ermínia lamenta não ter uma individualidade como uma sujeita, afinal de contas largou a escola aos desmandos do marido: “imagine se o Miro não me faz largar a escolinha [...] depois do nascimento do Tito, imagine [...] alguma ordem, o dia inteiro as estripulias das crianças, uma penca de demônios” (NASSAR, 2016, p.167).

Eufórica, insatisfeita e em um estado alterado, depois que atende o garoto de recados, Ermínia vai ao encontro da amiga e vê uma realidade que pulsa fluxos confusos em sua consciência. A partir desse instante, suas relações de pensamento não se coadunam, enquanto visualiza a imagem da amiga em um estado físico incomum. Simultaneamente, Ermínia se lembra da infância ao lado de Lucila e julga a falta de cuidados da casa e dos filhos dela: “cama de casal desarrumada, o lençol [...] deixando descoberto o pijama do Dinho, não, não é possível, eu só pensava e, profundamente transtornada pelas coisas escabrosas” (NASSAR, 2016, p.169).

Durante o percurso de Ermínia até o encontro com a amiga de infância, a trama da narrativa é revelada. Ao contar como é a vida dela e de Lucila, Ermínia faz um discurso de denúncias sobre o drama das mulheres submetidas ao sistema patriarcal. A insatisfação da mulher foca em uma pauta que é externa à narrativa: a história contada em “Monsenhores” é uma história de violência. As descrições atentas e a perturbação de Ermínia pela desordem que não era costume da casa de Lucila revelam um transtorno muito maior: “mas distingui muito bem cada palavra, “coisas que não ousou falar”, e quando emendou ‘deixei nosso Dinho num colégio interno’, senti que ele não tinha mais nada pra dizer” (NASSAR, 2016, p.169). A

partir das cenas que se constroem pelo empenho da palavra da narradora e das falas relapsas do marido da amiga, pode-se supor o nefasto desfecho da história: “vislumbrei a Lucila num dos cantos do quarto, de cócoras, o olhar perdido, [...] a encurralada no canto, a saia do vestido tinha descido pro colo” (NASSAR, 2016, p.169).

Ao chegar, finalmente, ao encontro de Lucila, Ermínia se depara com um corpo morto e violado nas partes íntimas: “acendi a luz do quarto e voei pro canto onde a Lucila estava [...] passei a chorar quando dei pelo ruído intermitente dos pingos que caíam no assoalho, não queria acreditar” (NASSAR, 2016, p. 169). Ao que tudo indica, pelas passagens do texto, o filho Dinho violou a mãe e, por isso, foi expulso de casa por seu pai: “o lençol [...] deixando um tanto a descoberto o pijama do Dinho, não, não é possível, eu só pensava e, profundamente transtornada pelas coisas escabrosas que me passavam pela cabeça” (NASSAR, 2016, p.169).

O trágico fim de Lucila relembra o fim de uma outra Lúcia, personagem do romance de José de Alencar — *Lucíola* (1862) —, que também morreu em razão de um filho, ou melhor, por conta de uma punição social por ser considerada uma mulher impura. Lúcia, assim como Lucila, também morre com algo no ventre. Lúcia estava grávida de Paulo, e se recusou a abortar a gravidez de risco, tendo como destino a morte por uma doença que acometeu toda a família, mas que, para ela, era o castigo por ter se prostituído em grande parte da vida: “— Cala-te, Paulo! Ele morreu! disse-me com a voz surda. E fui eu que o matei! / — Para que te afliges assim!” (ALENCAR, 1988, p.111).

Com esse movimento de diálogo entre as narrativas, o conflito de Lúcia soa familiar ao leitor de “Monsenhores”. Os próprios nomes das personagens remetem ao mesmo signo, Lúcia e Lucila, derivam do latim *lux* e significam luz. Por causa disso, na cena em que Ermínia encontra o corpo de Lucila é sugestivo o fato de ela buscar uma luz no semblante da amiga: “fiquei olhando demoradamente pra ela na esperança de encontrar um ponto de luz naquele seu olhar embaçado que não me enxergava” (NASSAR, 2016, p.169). Tal como é insinuante Lúcia morrer sem “dar à luz”.

Ambas as personagens têm em comum a ruptura com a idealização da sujeita-mãe, pois se Lúcia é uma mãe de corpo tão impuro que se torna incapaz de gerar um filho, Lucila até gerou, mas por ter seu corpo marcado pela transgressão,

pelo tabu do incesto, também cometeu um matricídio. Lucila é condenada como mãe por ter rompido com a ordem e ter profanado a tradição e, do mesmo modo que Lúcia, é fadada à morte agonizante. Nas cenas que retratam as suas mortes, tanto Lúcia quanto Lucila vivem uma trama que rememora Lúcifer — personagem da mitologia cristã conhecido por ser um traidor — além da semelhança fonética de seus nomes. Assim como elas, ele tem o seu fim predestinado, apesar de continuar existindo em espírito.

Por esses e por outros movimentos de *circularidade*, o contorno da narrativa de “Monsenhores” permanece em fluxo constante. Em outras palavras, o circuito de compreensão do conto não se fecha sobre si mesmo, porque, além de recorrer a outras tramas literárias, o discurso das personagens expõe certos silogismos ao leitor, que é convidado a buscar a verdade. O longo percurso de Ermínia para encontrar Lucila e os aforismos explicam que o nome da história — “Monsenhores” — cumpre o propósito de resguardar o destino das mulheres da trama.

No momento em que vê o estado da amiga, Ermínia relembra as palavras de Lucila nos tempos em que eram jovens: “‘nós não passamos de umas fêmeas menstruadas’, e eu ali, arcada, fiquei balbuciando em solidariedade feito uma tonta ‘fêmeas menstruadas’, ‘fêmeas menstruadas’” (NASSAR, 2016, p.169). Por certo, as metáforas dessa passagem também são interdiscursos com os papéis sociais determinados por gênero. As mulheres da narrativa vivem subjugadas às ordens de um senhorio, os “Monsenhores”, os patriarcas que elas servem, digo os maridos e, no caso de Lucila, também o filho Dinho, que fora para um colégio interno, provavelmente, (im)punido a cumprir o sacerdócio.

Por conta disso, a espiral da linguagem de “Monsenhores” faz jus à discussão de Gadamer sobre a idealidade da palavra, pois as proposições da narradora desvelam tantos significados, que cada palavra proferida por ela articula a busca por palavras que melhor expressem a experiência do seu relato. Sobre isso, Gadamer afirma: “buscamos a palavra adequada, isto é, a palavra que realmente pertença à coisa, de maneira que a própria venha à fala” (GADAMER, 1997, p.607). Isso significa dizer que há sentidos preestabelecidos na força da experiência e que é isso que motiva as divagações da narradora, que toma consciência dos acontecimentos das cenas ao mesmo tempo que os descreve. Assim, é concedido em “Monsenhores” o espaço para que o leitor lance à mente os sentidos mobilizados

pelo empenho do discurso metafórico de Ermínia.

Em uma análise gadameriana, o modo como a experiência de Ermínia se desenvolve não determina um sentido único, um só caminho de interpretação, em razão da atividade da compreensão e da tomada de consciência da personagem acontecer ao mesmo tempo em que ela narra (GADAMER, 1997). Provavelmente, Raduan Nassar, no projeto do texto, pensou na experiência da narradora de “Monsenhores” pela relação entre o que “dona Ermínia” representa enquanto personagem e os sentidos das palavras expressas por ela. Posto que há no discurso de Ermínia, principalmente quando fala do marido, símbolos e imagens que evocam narrativas não só de outras mulheres, mas também da vida: “existe uma peneira que a gente nem pode imaginar o tamanho, e quem trabalha com ela está muitas vezes jogando a gente pro alto” (NASSAR, 2016, p.167). Trata-se de uma estrutura de compreensão circular, cujo círculo tem uma fenda aberta, que toma para si as verdades do texto e todas as outras que o leitor possa supor (GADAMER, 1997).

Gadamer, inclusive, vê a construção dessa estrutura de compreensão como um fundamento da *circularidade*, haja vista que a leitura de um texto literário precede uma pré-concepção do sujeito que entrará em contato com os ares de ficcionalidade. Isso fica ainda mais claro quando se põe em análise a experiência de leitura de um sujeito, porque é a partir do interdiscurso entre o ser e o texto que o processo circular de interpretação é possível. Sendo assim, a disposição do intérprete em buscar suprir as expectativas é modificada a partir do conteúdo linguístico que Raduan Nassar emprega, pois conforme a narradora nos oferece as imagens de uma vida comum às mulheres sujeitadas aos desmandos da tradição dos “Monsenhores”, a *linguisticidade*¹¹ do discurso dela nos conduz a novas expectativas, a novas pretensões (GADAMER, 1997).

No pensamento de Gadamer é por via desse processo de (re)compreensão, durante a leitura dos signos do texto, que o movimento de *circularidade* da interpretação acontece. Em Gadamer, o verbo é a contra-imagem que está entre a alma e o corpo do ente, visando a um processo constante de redefinição dos signos

¹¹ De acordo com Gadamer (1960), a *linguisticidade* é um conceito que define o caráter objetivo e subjetivo da linguagem. É o material linguístico que se encontra nas palavras durante a busca pela interpretação, considerando que cada palavra tem em si o seu significado, mas que, dentro de um amontoado de palavras, pode ter outras significações. Na busca pela verdade do texto, a *linguisticidade* pode determinar a execução hermenêutica.

de uma palavra (GADAMER, 1997). Isto é, para que haja o entendimento do potencial linguístico das palavras de um texto, o interlocutor precisa se apropriar da mesma linguagem, justamente porque ela não é uma matéria inferior ao pensante: “o fato de que o verbo se diga em cada língua de outra maneira, somente significa que não se lhe manifesta em seu verdadeiro ser à língua humana” (GADAMER, 1997, p.611).

Mais especificamente, o que quero destacar é que Gadamer aponta, à luz de Platão, a necessidade de uma “capacidade dialética” para participar do jogo da linguagem, do movimento circunscrito da compreensão (GADAMER, 1997, p.625). A linguagem em si tem princípios inerentes, propriedade que permite aos interlocutores construir analogias conforme os seus preceitos e a matéria da linguagem em um texto que tem um potencial de ressignificar os preconceitos de um ente. Nessa conjuntura, tanto a singularidade dos signos das palavras quanto a própria materialidade linguística de um conjunto de palavras em um texto mediam as linhas de um círculo de compreensão interseccional (GADAMER, 1997). Com isso, na ocasião em que um autor constrói o seu projeto de texto por essa compleição, há muitas possibilidades de leituras postas à mesa.

Falando em mesa, essa peça é um dos símbolos no cenário de “Monsenhores” e que, em alguns momentos, é o motivo da justificação da desordem da casa de Lucila, tanto que as pré-concepções que a mesa sugere ao leitor lembram a essência deste símbolo em outra narrativa de Raduan Nassar: “na casa, menos ainda sinal de mesa posta e, notando tudo isso, parecia que eu estava começando a pôr um pouco de ordem nas coisas” (NASSAR, 2016, p.167). No conto, a narradora, por vezes, caracteriza-se como “arcada” e até questiona o fato de ter perdido o controle sobre a “ordem das coisas” da casa, ressonando ecos do discurso de *Lavoura Arcaica*. (NASSAR, 2016, p.167).

O depoimento da narradora, que é quase uma satisfação a alguém, uma confissão, quiçá aos “monsenhores”, perfaz-se numa divagação reticenciada, que retorna às reticências iniciais e finais da história como se houvesse de fato uma continuidade da trama. Com isso, suponho que essa retórica segue em *Lavoura Arcaica*. A história do filho exilado, da mãe subjugada e de um envolvimento amoroso proibido tem tudo a ver com a trama da lavoura. Além disso, assim como em “Monsenhores”, a desordem também está à mesa e na casa de *Lavoura Arcaica*,

pois, com a fuga de André, um dos filhos de uma família fundada na tradição e na preservação de costumes patriarcais, as leis da casa, ensinadas na mesa, precisam ser resgatadas.

Na lavoura de Nassar, a mesa é o signo que impõe a hierarquia da casa. Por sua vez os personagens desta narrativa têm seus lugares delimitados conforme as posições de poder e de submissão na tradição da família: “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” (NASSAR, 1989, p.154). Sentam-se à direita o patriarca Iohána, Pedro, que é o filho mais velho, e as irmãs Rosa, Zuleika e Huda, personagens que cumprem os ritos e respeitam a moral da família. À esquerda se organizam os que rompem com a ordem da casa: a mãe e os filhos da transgressão: André, Ana e Lula (NASSAR, 1989).

Em *Lavoura Arcaica*, da mesma forma que a mesa é o sinônimo de reorganização da narrativa, sendo um signo que se modula de acordo com os acontecimentos da lavoura, o quadro que ela adorna na casa também desenha o porvir: “o galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz” (NASSAR, 1989, p.154). A organização da “mesa dos sermões” do pai prenuncia a mácula na reputação da família, por isso cabe à Iohána, por ter a supremacia do poder e da hierarquia, controlar a família (NASSAR, 1989, p.47): “que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (NASSAR, 1989, p.47).

O pai, Iohána, engendra o seu discurso sob a mesa, que é um signo de transposição na narrativa, indo além: este signo nos permite ver, nas cenas construídas ao redor da mesa, outras imagens das mesas, ou quem sabe até da mesma mesa, das demais narrativas de Raduan Nassar. Nas primeiras imagens de *Lavoura Arcaica*, André, enquanto esteve recluso na pensão interiorana, reconhece que sentar-se à mesa da família é um “ritual de austeridade”, além de entender esta performance como uma liturgia que sistematiza a organização da casa (NASSAR, 1989, p.76): “era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça” (NASSAR, 1989, p.76).

Esse reconhecimento que André faz da mesa posta e organizada como uma das estruturas que sustentam o sistema familiar tradicional e patriarcal é similar às

divagações da narradora de “Monsenhores”, a qual associa o despreparo da mesa de Lucila a um desalinho da casa. Além de lembrar também as aflições do narrador de “O velho” que, sentado à mesa com os seus pensionistas, diz por muitas vezes que há algo de errado em sua casa.

A propósito, a figura do velho que preza pela ordem familiar e por costumes tradicionais da sociedade está representada em *Lavoura Arcaica*, tal como está nos contos “O velho”, “O ventre seco” e “Mãozinhas de Seda”. Se em “O velho” e em “O ventre seco”, as especulações dos narradores reivindicam uma retomada da ordem das coisas, em “Mãozinhas de Seda” não é diferente.

A representação do ancião, o ancestral da família de “Mãozinhas de Seda”, dono de uma sabedoria diplomática, e, conseqüentemente, um austero reorganizador das coisas, está conjurada na figura do bisavô, detentor da “ciência dos sábios” e conservador das rotinas (NASSAR, 2016, p.152): “era um ancião que calçava botinas de pelica, camisa de tricolina com riscas claras em fio da Escócia, e gravata escolhida a dedo, [...] marcava a austeridade da casimira inglesa” (NASSAR, 2016, p.152).

Aliás, até o modo como o bisavô de “Mãozinhas de Seda” é descrito alude à forma como o narrador de *Lavoura Arcaica* retrata o avô: “ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito [...] um anzol de ouro; era esse velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe” (NASSAR, 1989, p.44). Ainda que mortos, os anciões dessas famílias deixam lições. O avô da lavoura ensina sobre a importância de trabalhar a serviço da família para se ter um lugar à mesa, similarmente, o bisavô de “Mãozinhas de seda” transmite ao neto a sua arbitrária diplomacia: “O negócio é fazer média” (NASSAR, 2016, p.152).

Posto isso, vale refletir sobre a *circularidade* epifânica que a linguagem de *Lavoura Arcaica* proporciona. Como uma espiral, a trama central da transgressão e do exílio de um dos filhos da família da lavoura está representada em outras narrativas de Raduan. Como efeito, a *linguisticidade* do discurso literário do autor em relação ao tema da ruptura com uma tradição tem interdiscursos entre as narrativas nassarianas. No decorrer dos demais textos, alguns signos parecem pertencer a um mesmo legado de significados.

Volto, novamente, a ler as imagens da mesa como uma marca da manipulação da estrutura de compreensão das obras de Raduan Nassar. Quero

dizer que, no suplemento da sua escrita, Raduan-autor endossou a *circularidade* autônoma da linguagem, operando as palavras e símbolos que ecoam entre os seus textos e arrebatando os limites das possibilidades de referências que se possa fazer no processo de leitura. E é essa manipulação não holística do mundo literário e figural de *Lavoura Arcaica* que faz Luís Augusto Fischer, crítico e ensaísta da obra, convidar a todos a fazer um desprezioso passeio na lavoura: “gostaria que todo leitor passasse umas férias na lavoura arcaica e delas voltasse com certas contas pessoais em dia, após um ajuste tão necessário quanto doloroso” (FISCHER, 1991, p.14).

Além disso, Fischer também reconhece o esboço que se faz sobre o signo da mesa. Para o autor, há um discurso de “valor-de-uso das coisas” em um tempo pré-capitalista, um “pré-mercado de consumo, que ganha substância na noção de destino, que só vigora no momento anterior ao liberalismo (o qual labora [...] sobre o fundamento da possibilidade de domar o mundo natural segundo iniciativa individual)” (FISCHER, 1991, p.22).

E tudo isso está em jogo na “mesa dos sermões”. O pai, dono e conhecedor do processo produtivo da lavoura, ensina, desde a infância dos filhos, que é a partir do trabalho duro para provimento da mesa que se alcança a dignidade, a honra na família e na sociedade (NASSAR, 1989, p.47): “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” (NASSAR, 1989, p.41). Em razão disso, os filhos devem retornar os ensinamentos impagáveis do arado, do cultivo e da vida com o trabalho que não busque a participação nos lucros, mas sim o pertencimento na família.

Portanto, os filhos sentam-se à mesa para passar por processo civilizatório, no qual serão doutrinados, a partir dos códigos elaborados pelo pai, conforme os signos que ele impõe como postura adequada para se viver em harmonia com a família. Isso é tão simbólico em *Lavoura Arcaica* que, quando André volta para casa, antes de tudo precisa sentar-se à mesa com o pai, não só para ter um acerto de contas, mas para reeducar a sua postura e lembrar o seu lugar à mesa: “marcando o silêncio com rigor, estava ali o nosso antigo relógio de parede trabalhando criteriosamente cada instante; estava ali a velha mesa, sólida, maciça, em torno da qual a família reunida consumia” (NASSAR, 1989, p.153).

André precisa ser lembrado da posição que ocupa na hierarquia da casa, deve ter a consciência retomada pelo conjunto de símbolos que circundam a mesa. A faca que o pai carrega, por exemplo, relembra o costume das elites europeias. Inicialmente, nas sociedades ditas como civilizadas, só o homem poderia usar a faca à mesa. Em atenção a isso, André deve lembrar quem é que tem a posse do utensílio, quem é que pode cortar o mal na família: “vi que o pai saía para o pátio, grave, como se todo aquele transbordamento de afeto se passasse à sua revelia; empunhava o mesmo facão com que entrara pouco antes ali na copa, ia agora reunir-se de novo às minhas irmãs [...] em torno da mesa tosca (NASSAR, 1989, p.170).

Mais uma vez, nota-se que o escritor Raduan Nassar premeditou nas obras movimentos textuais cujos intérpretes esboçam apreensões que serão condicionadas ao jogo de resignificação (GADAMER, 1997). É claro que a estrutura de compreensão das narrativas de Raduan circunscreve significações próprias, conforme as singularidades de cada trama, mas deve-se olhar, especialmente, para a construção intencional desses textos que se relacionam semântica, fonética, gramática e linguisticamente, influenciando a resignificação do intérprete.

Essa conspiração que Raduan Nassar faz ultrapassa a *circularidade* da compreensão do texto pelo próprio texto e de certa forma considera o intérprete que leu mais de um dos textos do autor. Em outras palavras, é evidente que Raduan deseduca o lugar-comum do intérprete no processo da busca de uma unicidade de sentidos. Afinal, é um traço da escrita nassariana a abertura de um espaço lacunar para a compreensão, que rejeita apreensões totalizantes.

No pensamento de Gadamer, o hiato entre o que o intérprete compreende e a autonomia da linguagem é o que possibilita as conjunturas da compreensão, logo, o que vai permitir a formulação de verdades e compreensões é a conversação desses dois mundos: “importa atenuar que a linguagem tem o seu verdadeiro ser na conversação, no exercício mútuo do entendimento” (GADAMER, 1997, p.647).

Face a isso, Gadamer se apropria do pensamento grego que concebe a linguagem como ser circundante: “a linguagem é por sua essência a linguagem da conversação” (GADAMER, 1997, p.647). Analisando hermeneuticamente esse ser — a linguagem —, pelo pensamento gadameriano, pode-se entender que a experiência com ela desvela um horizonte para o conhecimento, que “abarca

fundamentalmente tudo aquilo a que pode expandir-se e elevar-se a nossa percepção” (GADAMER, 1997, p.648).

Por isso, é inevitável a percepção de que há um entranhamento das tramas de Raduan Nassar. E se Gadamer tivesse lido a obra de Raduan, ousou dizer que destacaria *Lavoura Arcaica* como uma narrativa disparadora de (inter)circularidades no processo de compreensão. Melhor dizendo: para além do processo de ressignificação da linguagem e do discurso narrativo, atividade comum ao intérprete, a trama de *Lavoura Arcaica* atravessa e é atravessada pelos outros textos de Raduan, construindo um movimento contínuo de *circularidade* de discursos, de signos, de *linguisticidade*.

A diegese da desobediência do filho que sai de casa e vive novas experiências não é um enredo só de *Lavoura Arcaica*, é de “Menina a caminho” também. No conto, a menina que “caminha sem pressa” e sem destino, passando pelas mesas da roda de malandragem nos bares e ruas próximas à sua casa, sai sem a permissão do pai, mas com o aval da mãe para dar um recado para o Sr. Américo, um comerciante do bairro (NASSAR, 2016, p.129). No trajeto, em busca do Sr. Américo, a garota passa pela vizinhança e pela barbearia da cidade, lugar onde os burburinhos da cidade começaram. Nesse momento, fica explícito que algo tinha acontecido com o filho do Sr. Américo: “Me diz uma coisa, Zuzá: que história é essa que andam falando do filho do seu Américo?...” (NASSAR, 2016, p.129).

A trajetória da menina segue, com uma atmosfera de suspense, lembrando a expectativa construída no conto “O velho”, embora a essência desse caminho de descobertas sobre a vida seja muito similar ao de André, quando foge da lavoura. Em pouco tempo, ela toma consciência de que os boatos da cidade giram em torno da discussão sobre algo que há de errado com o filho do Sr. Américo e a traição da mãe em relação ao pai dela. Nesse contexto, durante a caminhada, a menina acolhe outras histórias que se entrelaçam à dela: “A mãe dela diz que da outra vez teve aquilo...’/ ‘Aquilo o quê?’” pergunta o Zuzá, malandramente. “Você sabe, ara!” (NASSAR, 2016, p.128).

Com toda essa sinestesia, a garota segue “sem pressa”, observando tudo o que há ao seu redor até chegar ao armazém do Sr. Américo, onde direciona o seu olhar para os doces, balas e pirulitos: “Arregala os olhos quando descobre a barrica de manjubas secas, sente a boca vazia e perdida ao vislumbrar um compartimento

cheinho de torrões de açúcar redondo” (NASSAR, 2016, p.139). Dentro da venda, ela se aproxima de Sr. Américo, com o objetivo de repassar o recado da mãe: “Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem, que o senhor vai ver só como é bom ter um filho como esse [...]” (NASSAR, 2016, p.139).

Durante a narrativa, a menina presencia os mais diversos símbolos de violência e a todo momento parece que sofrerá uma, contudo é no encontro com o Sr. Américo, no qual há a quebra da linguagem flexionada no diminutivo e do imaginário infantil da visualização das guloseimas, que ela dá o recado e em seguida é assediada: “Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe...” (NASSAR, 2016, p.139-140).

Diante disso, a menina faz o trajeto de volta à casa sob o olhar do narrador que conta esse retorno como se estivesse observando-a com uma câmera, bem como o narrador de “Aí pelas três da tarde”, que descreve o andar de uma mulher pelo quarto, com uma “ponta de teatralidade”, realizando movimentos panorâmicos, como os de uma câmera que persegue a mulher por onde ela passa (NASSAR, 2016, p.144). Quando chega em casa, “[...] sem respiração em casa, branca, tremendo”, a menina, da mesma maneira que André, é penalizada pela sua transgressão (NASSAR, 2016, p.140).

Ter saído de casa sem a permissão do pai, Zeca Cigano, gera conflito e violência na família, uma crise similar à de *Lavoura Arcaica*. Zeca Cigano, um lavrador autocrata como Iohána de *Lavoura Arcaica*, também responsabiliza a mãe da menina pelos males da casa e agride-a: “Marido e mulher se pegam num rude bate-boca que se prolonga até que um silêncio inesperado, [...] faz apertar, uma contra a outra, as mãos da vizinha junto à cerca. Não demora, ela ouve a primeira chicotada, acompanhada de uma falsa inquisição” (NASSAR, 2016, p.140).

A mácula na reputação da família, sobretudo na de Zeca Cigano como um homem traído, gera um caos na casa e, por consequência, as discussões entre a mãe e o pai representam a disputa das palavras, como acontece na novela *Um copo de Cólera*: “‘Corno’ diz ela de repente, de um jeito puxado, rouco, entre dentes. O Zeca Cigano endoidece, o couro sobe e desce mais violento, vergastando inclusive o rosto da mulher” (NASSAR, 2016, p.141). Expostos a toda a violência, ameaça e

agressão do pai, os dois irmãos da menina são retirados da casa pela vizinha, que tenta intervir na briga. Porém, a vizinha não encontra a menina e sai da casa.

A menina havia se escondido no banheiro, traumatizada pela fala do Sr. Américo, e foi conferir se as suas partes íntimas estavam preservadas: “os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo [...] a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado” (NASSAR, 2016, p.141). Enfim, quando parece que a essência da narrativa pode ser, principalmente, o caminho de descobertas púberes da menina, mais uma vez, Raduan joga com o processo de compreensão e ressignificação do intérprete e nos oferece o movimento de *circularidade*: “A menina sai do banheiro, anda pela casa em silêncio, não se atreve a entrar no quarto da mãe. Deixa a casa e vai pra rua, brincar com as crianças da vizinha da frente” (NASSAR, 2016, p.141).

A menina volta à rua e retorna à situação inicial da narrativa. Segue caminhando e o seu olhar alcança a brincadeira de “cirquinho”, na casa dos amigos Zuza e Dinho, retornando à “circularidade que reenvia o seu eterno retorno” (CARRETO *et al.*, 2020, p.88). Nesse suposto final, o panorama cênico dado pelo narrador é muito similar ao do narrador de “Hoje de madrugada”, em que há um homem, centralmente posicionado pelas palavras, circundando o seu olhar sobre uma mulher que caminha pela casa: “Numa arrancada súbita, ela se deslocou quase solene em direção à porta, logo freando porém o passo. E parou” (NASSAR, 2016, p.144).

Segundo Gadamer, essa similaridade de imagens entre as narrativas faz parte do jogo da compreensão que submete o intérprete, independentemente de sua vontade, à relação do jogo da linguagem (GADAMER, 1997). Nas obras de Raduan Nassar, é possível notar uma condução da linguagem que já estima as projeções do intérprete para construir o discurso literário insinuante do autor. Nassar joga com o acordo ficcional do leitor em relação ao texto de forma proposital, pois os mundos figurais criados em suas narrativas acessam o mundo externo de forma singular. Quero dizer que as narrativas sempre sugerem um acordo social com o real, com o extratextual, iniciando um circuito de compreensão que, por muitas vezes, interrompe-se para prosseguir com o circuito com referências intratextuais. Não seria leviano dizer que o texto de Raduan é um sofisma que subverte o jogo da compreensão.

Pensando no texto de “Hoje de madrugada”, é muito sugestivo o fato de um homem estar sentado à mesa, enquanto rabisca um papel e escreve bilhetes para a companheira. Naturalmente, o leitor de “Hoje de madrugada” pode até construir signos os quais podem ter uma verossimilhança com o mundo externo (com o ato de ler, escrever), podendo ressignificar os seus preceitos.

O intérprete pode, inclusive, fazer uma relação do autor que está escrevendo sobre um processo de criação com a escrita de um personagem também escritor, que mal tem? Nenhum. Esse é justamente o jogo da compreensão que Heidegger, Gadamer e Kant discutem há séculos. Agora, se pensarmos na experiência do leitor que já leu outras tramas de Nassar, podemos supor que o circuito da compreensão tomará outras linhas.

A escrita do bilhete de “Hoje de madrugada” lembra a cena de *Um copo de cólera*, em que a jornalista encontra o bilhete já escrito pelo companheiro. A dinâmica da cólera entre o flerte do casal do conto ressona a disputa do indizível de *Um copo de cólera*. O leitor circundante pode, então, compreender que a trama de “Hoje de madrugada” é um “antes” da situação da leitura do bilhete que inicia *Um copo de cólera*? Pode. Afinal de contas, pelas informações que temos a respeito da escrita de Raduan Nassar, a cólera veio antes.

É pertinente então ver esse movimento de *circularidade* em “Aí pelas três da tarde”. Também numa sala “atulhada de mesas”, um narrador-conselheiro incita reações às “convenções sociais” para o “homem moderno” (CARRETO *et al.*, 2020, p. 98); (NASSAR, 2016, p.150). A descrição do que parece ser uma rotina diária de um trabalhador apresenta uma imagem quase fotográfica da casa e dos objetos de um homem que recebe conselhos do narrador sobre como deve se comportar: “circule pela casa toda como se andasse numa praia deserta (mas sempre com a mesma cara de louco ainda não precipitado)” (NASSAR, 2016, p.150). Parece que o fato de caminhar pelos cômodos da casa, imaginando-se num mundo descomprometido de convencionalidades, reproduz uma *circularidade* interna, à qual renega o “embalo do mundo” (CARRETO *et al.*, 2020, p.108); (NASSAR, 2016, p.150).

Em “Hoje de Madrugada”, o homem está prostrado sobre a mesa, em posição fixa, buscando as condições para rascunhar, enquanto a proximidade da mulher dele à mesa evidencia que o casal passa por conflitos: “Não me mexi na cadeira quando

percebi que minha mulher abandonava o seu canto, não ergui os olhos quando vi sua mão apanhar o bloco de rascunho que tenho entre meus papéis” (NASSAR, 2016, p.143).

Para ter a atenção de seu marido, é preciso que a mulher participe do processo de escrita, então ela escreve um bilhete, tal como a jornalista de *Um copo de cólera*: “ela escreveu, me empurrando o bloco todo, sem destacar a folha, para o foco dos meus olhos: ‘vim em busca de amor’ estava escrito, e em cada letra era fácil de ouvir o grito de socorro” (NASSAR, 2016, p.143).

Diante disso, o narrador e personagem segue imóvel, tendo consciência do que estava acontecendo, mas projetando o seu olhar concentrado à escrita, como se estivesse observando por trás de uma câmera. Os olhos do personagem seguem fixos à mesa, até que vê a mulher se distanciando e indo à porta, consternada e parada por alguns instantes, saindo do alcance “da câmera”: “Não importa que fosse por esse ou aquele motivo, só sei que, passado o instante de suposta reflexão, minha mulher, os ombros caídos, deixou o quarto feito sonâmbula” (NASSAR, 2016, p.144).

A mesa, nesse contexto, representa a civilidade da razão que o personagem tem no seu discurso mudo. A mulher, aos olhos dele, é uma desesperada, cuja velhice já lhe alcançou o corpo e “a tensão escondida na moleza daqueles seus braços, enérgicos em outros tempos” (NASSAR, 2016, p.143). Para o personagem, ela ultrapassou as convencionalidades, tomou a frente do marido no jogo da sedução e transpôs os papéis tradicionais de gênero, o que na visão do personagem, um homem de meia idade, que preza pelos costumes tradicionais, só seria possível em um filme ou na teatralidade.

Por essa razão, a solução do sonambulismo dada por Raduan Nassar, como um desfecho para a narrativa, é mais um elemento do movimento de *circularidade* premeditado pelo autor. Ao final do conto, a perspectiva de compreensão da trama, com as representações que se pode fazer em relação ao sonambulismo, ressignifica os preceitos do intérprete de forma a transpor tantos signos já acolhidos que o movimento conveniente ao leitor, principalmente pela brevidade do conto, é retornar ao início da narrativa. E isso também acontece em “Aí pelas três da tarde”.

Apesar de o conto ser uma reação à trama de “Hoje de madrugada”, os conselhos do narrador provêm do sonho de se libertar da rotina de trabalho: “cerre

as abas da rede sobre os olhos e, com um impulso do pé (já não importa em que apoio), goze a fantasia de se sentir embalado pelo mundo” (NASSAR,2016, p.150). O conto “Aí pelas três da tarde” é uma resposta à narrativa de “Hoje de madrugada”. O narrador incentiva a libertação do compromisso com o trabalho, enquanto reflete as sobrecargas de atividades consequentes da modernidade. Por vezes, parece que está aconselhando o escritor de “Hoje de madrugada” a largar a mesa e se entregar às provocações da mulher: “largue tudo de repente sob os olhares à sua volta, componha uma cara de louco quieto e perigoso, faça os gestos mais calmos quanto os tais escribas mais severos, dê um largo ‘ciao’ ao trabalho do dia” (NASSAR, 2016, p.150).

Em “Aí pelas três da tarde”, o narrador-personagem vê no trabalho a impossibilidade de autodeterminar-se no mundo, porque, para ele, a atividade laboral do homem moderno endossa o plano ideológico de controle da vida do trabalhador: “invejáveis escreventes dividiram entre si o bom senso do mundo, [...] seguros ao se pronunciarem sobre problemas que afligem o homem moderno” (NASSAR, 2016, p.150). Ele então recomenda a transgressão à mesa de operações de trabalho: “(espécie da qual você, milenarmente cansado, talvez se sinta um tanto excluído), largue tudo de repente sob os olhares à sua volta” (NASSAR, 2016, p.150).

O discurso do personagem enseja os desejos dissimulados do homem privilegiado de “Hoje de madrugada” e expressa, mais uma vez, o arquétipo do papel tradicional do gênero masculino: “os que estiveram em casa ocupados na limpeza dos armários, que você não sabia antes como era conduzida” (NASSAR, 2016, p.150). Mas, supondo uma troca de papéis sociais e também de personagens entre as narrativas, em “Aí pelas três da tarde”, é o homem que está nu (e não mais a mulher), andando pela casa, sendo acompanhado pelo intérprete, como se os olhos do leitor fossem uma câmera: “um banhista incerto, assume depois com sua nudez no trampolim do patamar e avance dois passos como se fosse beirar um salto, silenciando de vez [...] os comentários”: (NASSAR, 2016, grifo no original, p. 150).

O circuito dos textos que se acessam e a *circularidade* textual e capitular das narrativas de Raduan Nassar são movimentos de criação literária já notados pelos críticos da obra. Carreto (2020), por exemplo, consideram que há uma unicidade narrativa, que progride entre as tramas. Nesse pensamento, *Um copo de cólera* é a

“espiral que perpassa idades” dos personagens e que ressonam com outras obras de Raduan: “André, o adolescente tresmalhado de *Lavoura arcaica* [1975], retorna adulto no conto *O ventre seco*” e também em “*Um copo de cólera* [1978], e, já velho, volta em *Hoje de madrugada* [1970]” (CARRETO *et al.*, 2020, p.78).

Diante disso, reitero essa perspectiva com a análise do circuito dos textos a partir da constatação de que eles esbarram em um signo em comum, a mesa, presente em quase todas as narrativas do autor. Nas obras de Raduan Nassar, a mesa não é só uma peça partilhada, é um interdiscurso, cuja materialidade do que é como objeto é convertida em sinônimo de organização social, de poder, de razão e distinção.

O discurso da ordem pregada por Iohána em *Lavoura Arcaica*, a reivindicação do personagem de “O ventre seco”, as conspirações do homem de “O velho”, o lamento da narradora de “Monsenhores”, a retomada do controle do pai da “Menina a Caminho” e os gritos do homem de *Um copo de cólera*, estão todos sobre uma mesa que o narrador de “Aí pelas três da tarde” quer abandonar.

Por todos esses aspectos, a mesa é o enlace do movimento da *circularidade* que joga com o intérprete das narrativas. Este signo perpassa até as narrativas em que a mesa não é explicitamente mencionada. O conto “Mãozinhas de Seda” e o ensaio “A corrente do esforço humano” têm a presença da mesa de forma ressignificada, e não como signo fixo destes textos, mas simbolizada pelas ideias de convenção social, de honra e de ordem, como uma metáfora da mesa em outras narrativas. Nas prosas de Raduan Nassar, entre as mesas se estabelecem valores, ensinamentos e um impulso ao círculo de compreensão do intérprete, manipulado pelo empenho da linguagem.

3 POR QUE GADAMER?

Hans-Georg Gadamer (1960) discute os traços fundamentais da filosofia hermenêutica analisando sobretudo o processo de compreensão de um texto. Isso significa dizer que Gadamer estuda as preconcepções do leitor diante de um texto, haja vista que a compreensão não se inicia no momento em que se lê a primeira linha de um escrito (GADAMER, 1997). O processo de compreensão de um leitor está engendrado, ao menos em primeiro momento, em contornos de sentidos estabelecidos pelo autor do texto, esses seriam os círculos.

Isso significa dizer que há atividades individuais realizadas por um intérprete, tais como a assimilação de metáforas e as deduções em relação aos argumentos do texto. Mas há também atividades que compreendem “um todo”. Ontologicamente, um ser é circular, a existência é circular, a vida é um ciclo, a história.

Por isso, Gadamer destaca que um dos movimentos prévios de um intérprete é criar um projeto de expectativas em relação ao que irá se apropriar, mas depois o intérprete deve “deixar-se determinar assim pela própria coisa [...], pois o que importa é manter a vista atenta a coisa, através de todos os desvios a que se vê constantemente submetido o intérprete em virtude das ideias que lhe ocorram” (GADAMER, p.402).

As expectativas do leitor, a apropriação dos sentidos das palavras e a reflexão que se dá sobre os sentidos são pré-concepções que estão entrelaçadas a uma experiência maior — a compreensão. Ainda que haja muitos questionamentos a respeito do círculo de compreensão e se de fato ele é uma questão lógica (as múltiplas possibilidades de representação de um leitor) ou ontológica (as particularidades da existência dos seres e das coisas), fato é que é um fenômeno empírico (na compreensão de um texto, há um significado inicial, preestabelecido, emergido) e, por isso, linguístico. Entre esses procedimentos que fundam questões centrais da compreensão, uso da análise linguística dos textos como enlace dialógico para sustentar a hipótese de que um autor pode se valer disso para dispor círculos de compreensão para o leitor.

O próprio Gadamer destaca que o primeiro movimento de um leitor frente a um texto é circundante. A princípio, o leitor realiza o ato de depreender os sentidos

prestabelecidos por quem escreveu o texto: “reconhecemos como nossa tarefa o alcançar a compreensão do texto somente a partir do hábito linguístico epocal e de seu autor” (GADAMER, 1997, p.403). Depois disso, o leitor compara as expectativas que criou em relação ao texto, voltando-se ao mesmo para ter no seu horizonte a confirmação ou não das suas expectativas. Podendo haver o “choque com um texto - seja porque ele não oferece nenhum sentido, seja porque seu sentido não concorda com as nossas expectativas - o que nos faz parar e perceber um possível ser-diverso no uso da linguagem” (GADAMER, 1997, p.403).

Pondo esse discurso em comparação com o que diz a crítica dos textos de Nassar, aponto que este é um movimento em comum nas apreciações: descrever essa sensação de choque em relação ao projeto literário do autor, principalmente, no que se refere ao uso da linguagem e a fruição narrativa.

Por exemplo, na crítica de Renato Cunha (2006), quando descreve a novela *Um copo de cólera* como “um ciclo de palavras que estão emaranhadas na própria estrutura cíclica da narrativa” (CUNHA, 2006, p.25), percebe-se como, ao longo de seu relato, fica evidente a expectativa de consumir um texto linear. Essa percepção, confirma-se mais adiante, embora ainda na introdução de sua tese, quando Cunha apresenta as atitudes dos protagonistas: “não há aí uma linearidade no ato sexual” (CUNHA, 2006, p.29).

Em busca dessa linearidade, Cunha e outros leitores de Raduan Nassar, conscientemente ou não, encontram-se em uma *circularidade* premeditada. E mesmo que Cunha tenha abordado o movimento de compreensão, que é circular na análise que ele fez de *Um copo de Cólera*, parece-me que ele não se vê como partícipe desse círculo. Visto que tenha feito uma análise cujo tema é a cólera, discutida a partir da estrutura e dos significados das palavras empenhadas no texto. O interdito entre o projeto de escrita, o leitor e a compreensão dos sentidos, não parece ser o foco da crítica de Cunha.

Diferentemente de Luís Augusto Fischer (1991), que nesse mesmo movimento de choque, reconheceu que é um preceito ler as narrativas de Nassar deixando-se levar pelo acontecer dos sentidos: “basta [...] um leitor que vindo de qualquer caminho, tenha [...] de se deparar-se, na vida ou ficção, com algum discurso de pretensão em vias de desmoronar” (FISCHER, 1991, p.14). Essa declaração, remete-me às afirmações de Gadamer sobre o ato de compreender.

Para o filósofo, quem deseja compreender um texto, realiza um ciclo constante de projetar sentidos e comprovar pela unidade de sentido do escrito se será necessário que os “conceitos prévios *sejam substituídos* por outros mais adequados” (GADAMER, 1991, p.402, grifo no original).

Tal tarefa, pressupõe a confirmação dos sentidos nas coisas, por isso “faz sentido que o intérprete não se dirija aos textos diretamente, a partir da opinião prévia que lhe subjaz” (GADAMER, 1991, p.403). Ao ler *Lavoura Arcaica*, Fischer reconhece que há um movimento discursivo de Raduan para que as referências imediatas de sentido sejam dissipadas. Segundo o crítico, a sensação como leitor é de ser “jogado em um universo todo simbólico”, mas ao mesmo tempo, “todo sugestivo, todo cifrado”, como se a experiência da pré-compreensão fosse planejada (FISCHER, 1991, p.15). Essa impressão de Fischer se confirma e é desvelada quando ele retorna à narrativa para se apropriar dos sentidos das palavras. Em *Lavoura Arcaica*, está a referência do quarto-memorial que introduz à narrativa: “o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral” (NASSAR, 1989, p.7).

Em Fischer, o questionamento sobre como os seus preceitos foram convertidos em pergunta: “o quarto é real ou metafórico?” (FISCHER, 1991, p.15). A essência da pergunta de Fischer indica uma das condições para que se estabeleça o círculo da compreensão. Questionar os próprios preceitos em vista de buscar a verdade do texto é submeter-se ao jogo linguístico de quem o escreveu, é deixar-se levar por um movimento de “vai e volta” pelo que é lido e pelo sentido que pode ser alcançado.

Aparentemente, Fischer se conscientiza de que há uma relação de manejo entre o uso da palavra e o discurso do texto, e como a tentativa de compreender essa dinâmica pode levá-lo a uma *circularidade*. Em seu ensaio, Fischer diz: “esse relato rarefeito, escasso de referências imediatas, solicita-nos consulta a quaisquer sentidos anteriores ou posteriores à simples racionalidade” (FISCHER, 1991, p.15). Não parece que ele está falando sobre a *circularidade*?

De fato, está. Mesmo que não tenha sido esse o debate que Fischer acolheu em seu ensaio, cujo título — *Lavoura arcaica foi ontem* (1989) — remete-me a um preceito em que se vá discutir a *circularidade*. Pois, se *Lavoura arcaica foi ontem*, ler uma crítica sobre a narrativa é vivenciar um depois da lavoura, momento em que a

experiência deve ser constantemente lembrada por um passado temporal, histórico e sobretudo simbólico. E esse contorno, é reconhecido quando o crítico define a lavoura: “mundo ordenado, nucleado, urgido em torno de uma ética explícita” e nele “há um movimento de destruição dessa ordem” (FISCHER,1991, p.15).

Outro crítico que aponta esse movimento da palavra, principalmente, no que se refere ao tempo, é Renato Tardivo (2012). Em uma percepção muito similar à de Fischer, Tardivo intitula uma das partes de sua crítica como “Um trem que avança no passado” (TARDIVO, 2012). Pelo olhar do crítico, lê-se a lavoura pela ordem que nos está disposta, pelas palavras finais do destino, *maktub*, que, aos poucos, retornam ao início de tudo: “a circularidade, o jogo sensório da palavra: “uma ópera” (TARDIVO, 2012, p.59). Através da palavra e por ela, a crítica de Tardivo descreve como a adaptação cinematográfica de *Lavoura Arcaica* (2001), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e a novela escrita buscaram a vivência da palavra e os seus sentidos.

Em certos momentos, Tardivo reconhece até o caráter metodológico do trato com a linguagem. Conforme o autor, o texto de *Lavoura Arcaica* tem um transe de linguagem entre o que é narrado e o que é vivido pelo protagonista. É um “olhar que se volta para a história” em um espelhamento que reflete também a vida (TARDIVO, 2012, p.60). É uma experiência multiplicada que atinge o personagem eufórico, mas também alcança a subjetividade do leitor: “*Lavoura Arcaica* é o olhar lançado à história que está sendo contada. O olho que vê é o olho que vive: é o olho que narra” (TARDIVO, 2012, p.60).

Essa análise de Tardivo me lembra o que diz Gadamer sobre a construção da compreensão dentro do processo de *circularidade*. Para o autor, ser consciente da *situação hermenêutica* ilumina a tarefa do intérprete. Isso significa dizer que, ao ler um texto ficcional, é fato que, nele, deve haver uma criação artística efetiva e especulativa. Mas nada nos garante que saberemos o objetivo dessa criação, toda leitura que se faça de uma linguagem é uma busca de sentidos que precede estar dentro de uma situação discursiva (GADAMER,1997). E a busca pela verdade do texto, é sempre uma busca, não se pode cumpri-la por completo, pois essa é uma *situação hermenêutica* em que não se pode projetar-se diante dela, mas sim participar dela.

A narrativa de *Lavoura Arcaica* é o olhar do protagonista. É uma situação em que Nassar coloca o intérprete em posição de buscar, pela compreensão do que um outro está vendo, a própria compreensão. O que é dificultado pelo fato do olhar de André ser expressivo “trágico e lírico, revoltado e resignado, banhado de afeto e atado pela lei, novo e velho, expressionista e impressionista — e as possibilidades de sentido não se esgotam” (TARDIVO, 2012, grifo no original, p.61). Entrar na lavoura com o olhar de André é o método pelo qual Raduan instiga o leitor a buscar a verdade do texto: “o romance é a leitura do narrador-personagem da história que ele mesmo escreve” (TARDIVO, 2012, p.62).

Em outro momento deste texto, já foi proposto que Raduan Nassar enredou a *circularidade* no texto como uma experiência de linguagem para o intérprete. Nesse ponto da discussão, complemento: Nassar manipulou as palavras também para ter uma situação efetual de entrelaçamento. Como reconhecido por Tardivo em *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar construiu situações a partir de passagens aspadas as quais são fragmentos de uma série de outros textos que se atravessam, que se concatenam (TARDIVO, 2012). Ter um controle sobre como construir essa interlocução no discurso do texto é uma articulação consciente do desenvolvimento do processo de *circularidade*. Organizar palavras que se costumam às outras tramas é premeditar uma situação de retorno das palavras que se comunicam.

Ao se pensar na palavra mesa — tão presente no texto da lavoura —, por exemplo, percebe-se como esse signo puxa outras palavras, outros sentidos. Na consciência de André, a mesa recorda a família, os costumes, a tradição e, principalmente, as palavras e parábolas do pai. Estar sentado à mesa da fazenda, é estar disposto a ouvir o monólogo autoritário do pai a partir do monólogo fragmentado de André. No círculo familiar, a palavra mesa carrega uma significação que, em algumas passagens, rememora a palavra tradição e em outras, a desordem.

A mesa cria um percurso de compreensão que movimenta a trama a partir das diversas imagens que são forjadas desse objeto. Ora a mesa é um lugar para ouvir sermões, outra é uma memória afetiva do André sobre as refeições com a família. E fica a cargo do leitor ressignificar essa peça. E mais: sutilmente, ao longo de todos os outros escritos de Nassar, o intérprete é convocado a visitar esse signo e buscar novas verdades sobre ele. É uma palavra que predetermina sentidos

e, por essa razão, “expectativas [...] na perspectiva de um sentido determinado” (GADAMER, 1997).

A propósito, é importante apontar que essa articulação da representação da mesa é analisada pelos críticos Cunha (2006) e Tardivo (2012). Na crítica de Fischer (1991), o enfoque da discussão é uma questão de crise e ética, de imigração e tradição, de ordem e desordem em *Lavoura Arcaica*. Para Fischer, a instituição família é a mantenedora dos ritos, da cultura e da preservação de uma certa historicidade da lavoura.

A mesa é mais um dos elementos que compõem o drama de André: “a importância essencial da família, do trabalho, da paciência em solenes jantares à mesa da casa” (FISCHER, 1991, p.15). As percepções de Fischer não se concentravam no signo da *circularidade* — a mesa —, embora o autor tenha articulado uma análise de linguagem em que relata a própria experiência de compreensão do texto: “tenho a forte (e descabida) impressão de ser o melhor leitor do texto, o mais solidário, o mais indicado para sentir não as duas dores que o poeta teve, mas só a que [...] passei a ter por causa de seu texto” (FISCHER, 1991, p.14).

É certo que essa impressão de Fischer é um reconhecimento da *circularidade*. Ao admitir que suas expectativas passam, a partir do contato com a linguagem do texto, por uma reconstrução dos sentidos, o autor está praticamente falando de *circularidade*. Mas não só por isso, também porque Fischer, além de apresentar as suas expectativas, trata sobre como as suas verdades entram em choque com as revelações do texto.

E mais: tomando consciência disso, ele recomenda que o leitor de *Lavoura Arcaica* abra mão de discursos pretensiosos e que participe da trama da lavoura consciente que as suas pré-concepções vão se desmoronar (FISCHER, 1991). Parece que Fischer identificou o jogo simbólico e o movimento sugestivo da linguagem da trama, embora não tenha levado essa abordagem adiante como tese de sua crítica.

Diferentemente de Fischer (1991), Cunha (2006) já aborda a *circularidade*. Mas o autor analisa a novela *Um copo de Cólera*, um texto que tem em seu desfecho um retorno ao início da trama. Em vista disso, Cunha funda a sua apreciação mais pela estrutura narrativa do que pelos movimentos intratextuais dos

sentidos. Na crítica de Cunha, ele se atém mais ao corpo do texto, à composição textual, “ao *continuum* narrativo” (CUNHA, 2006, p.57).

Quanto a isso, chama atenção uma leitura que o autor faz da última parte de *Um copo de Cólera*. Quando há a transição de voz narrativa do personagem “ele” para “ela”, Renato Cunha (2006) aponta para quem diz as últimas palavras do texto. Nesse ponto, Cunha (2016) não está falando de qual personagem que exerce o predomínio de voz narrativa: “esse ‘ficar com a última palavra’ não pode ser relacionado à prevalência de um personagem ou outro” (CUNHA, 2006, p. 57). Mas de como esse aval para a fala da mulher foi conquistado. Uma hipótese a se pensar é que essa palavra foi conquistada pelo quanto o homem rejeitou as palavras da jornalista. Assim como no conto “O ventre seco”, as rejeições do personagem de arquétipo masculino da trama de *Um copo de Cólera*, corporificam a negação do personagem.

Em “O ventre seco”, a negação é a Paula, os ideais dela e a forma como fala, ainda que não se possa ouvi-la. Em *Um copo de Cólera*, a negação é em relação à própria imagem da mulher: “você me faz pensar no homem que se veste de mulher no carnaval [...] o cara consegue ser — embora se traia nos pelos das pernas e nos pelos do peito — mais mulher que mulher de verdade” (NASSAR, 2016, p.50). Esse discurso negacionista evidencia a recusa do homem em aceitar a existência da mulher. Pela negação do próprio desejo, o personagem convoca a mulher à fala: “ela conquistou a palavra” (CUNHA, 2006, p.57).

O que possibilita que, na última parte do texto, “A chegada”, ela se personifique enquanto personagem e de fato chegue à trama. Justo porque até esse momento, ela é um signo, é a figura de contraponto para o discurso do homem. Pelo caminho dessa discussão, vale ressaltar que essa construção contextual é uma instrumentalização dos significados. Raduan Nassar pôs nas palavras repudiosas do homem uma premissa, aliás, uma unidade de linguagem da representação da protagonista.

Na teoria da *circularidade* de Gadamer, esse trabalho com a palavra é um aproveitamento dos preceitos do intérprete. Só realiza essa artimanha o autor que tem a consciência de que “o intérprete não se serve das palavras e dos conceitos como um artesão que apanha e deixa de lado as suas ferramentas”

(GADAMER,1997,587). Há de se contar também com o fato de que a interpretação das palavras não se coloca “no lugar da obra interpretada” (GADAMER,1997,582).

A palavra interpretada pode até ter a premeditação dos signos que o autor escolheu para compor a linguagem da trama, mas há de haver também um espaço para “algo de accidental” que possa ocorrer na compreensão do intérprete (GADAMER,1997,582). Afinal, o acolhimento dos sentidos de uma palavra e sua *linguisticidade* depende da realização da tarefa individual de busca pela compreensão do texto. A saber: a crítica de Cunha, inclusive, descreve algo similar em *Um copo de Cólera*.

Na tese de Cunha, ele analisa o texto da novela e a adaptação cinematográfica dando ênfase à narratividade e à constituição dos encadeamentos das partes do texto. Têm-se, por essa razão, uma leitura das lacunas de sentido conferidas ao intérprete. Quando Cunha fala a respeito da mesa do sítio, ele destaca que no capítulo da narrativa — “O café da manhã” —, há um jogo simbólico com o não dito (CUNHA,2006). Além da hostilidade que o homem cria em relação à mulher, há um antagonismo do discurso dele em relação ao leitor.

Nota-se isso nos trechos em que esse homem nega as próprias palavras depois de já ter falado muito: “e eu sem dizer nada”. Também quando ele estica essas palavras a uma metáfora que tem muito a dizer: “me curvei sobre o tampo da mesa de sucupira” (NASSAR,2016, p.26). A mesa de sucupira é “a imagem vegetal que se relaciona à virilidade: a sucupira, a madeira de lei” (CUNHA,2006, p.26). Ou seja, é o signo que esboça a autoafirmação da masculinidade desse homem para a narrativa e para o leitor.

Mas só acolhe na compreensão essa simbologia o intérprete que identifica a metáfora, ainda que haja um estímulo do autor do texto para a interpelação. Na dialética entre a palavra e o intérprete, há o ponto de vista estimulado pela pré-compreensão. Algo que seria um problema para Raduan Nassar se, na construção do simbólico da trama, não tivesse sido ofertada a situação efeito, a palavra interpretadora da narrativa: a cólera. Um texto que oferece como título *Um copo de Cólera*, antecipa um conjunto de signos a serem acomodados pelo intérprete.

Na experiência de leitura dos textos de Raduan, não se pode “fazer vistas grossas à densidade mais íntima e problemática das experiências” (RODRIGUES, 2006, p.10). Deve-se buscar a “fronteira em que poesia e prosa, natureza e história,

instinto e consciência, intimidade e socialização tanto mais se confundem quanto mais pretendam proclamar-se em separado” (RODRIGUES, 2006, p.10). Na crítica de André Luís Rodrigues (2006), assumida como leitura hermenêutica da obra *Lavoura Arcaica*, há uma interpretação que se fundamenta no modo de escrita de Raduan, cuja “aproximação sensível e distanciamento reflexivo” estão “em contínua interalimentação” (RODRIGUES, 2006, p.10).

Ao que tudo indica, está evidente para o autor que o denso discurso da narrativa foi construído por uma autenticidade ideológica e também artística, “se expressam o anseio pessoal, a dissimulação ideológica, a ritualização dos dogmas, a afronta ao tabu, a experiência de catarse e o contraponto reflexivo” (RODRIGUES, 2006, p.10). Ao se pensar no próprio nome da trama, as palavras têm significados circundantes, que podem ser “considerados em mais de um aspecto” (RODRIGUES, 2006, p.14).

A lavoura, por exemplo, é o espaço ou a organização do cultivo (ou dos filhos) da terra? O arcaico representa o antigo ou a ruptura com o novo? Sendo sugestões de “permanência eterna”, um estado de consciência “de quase intemporalidade” ou não, dou razão a Rodrigues quando ele fala que *Lavoura Arcaica* é “uma reflexão do escritor sobre o trabalho com a palavra” (RODRIGUES, 2006, p.171). Estendo essa conclusão às outras obras de Nassar em que se deve perceber que o trato com a linguagem é uma constância. A acomodação da palavra comporta o que é próprio de cada narrativa, mas também alcança outras tramas na sua *circularidade*.

Aliás, Rodrigues (2006) identifica isso: “*Um copo de cólera* aproxima-se em muitos aspectos de *Lavoura Arcaica* (especialmente naquele jorro discurso do cachaceiro que tem tantas afinidades com o de André)” (RODRIGUES, 2006, p.167). Apesar disso, quando o crítico associa o texto de *Lavoura Arcaica* ao conto “Aí pelas três da tarde”, ele promove um certo estranhamento na comparação da novela com esse conto: “*Lavoura Arcaica*, por estranho que pareça, pode ser aproximada de “Aí pelas três da tarde”, pela exclusão anunciada e pela atitude que o narrador sugere ao seu suposto interlocutor ou ouvinte” (RODRIGUES, 2006, p.167).

Mas não é nada estranho que se compare, por similaridade, os protagonistas dessas narrativas. Em “Aí pelas três da tarde”, o homem está em busca da razão pelas quais fazem ele cumprir com a rotina, depositando o sintoma de mudança no fato de querer despir-se da roupa e de todas as convenções que lhe vestem. O

personagem André não tem a mesma agonia? Ele quer se despir de todas as palavras de ordem o qual foi vestido desde a infância, seu decoro são as palavras e sermões do pai. No corpo de André pesa a força da palavra família, e pesa de tal maneira que ele tenta romper com os laços, mas volta para casa.

Para Rodrigues (2006), tudo isso, é a concretização das expectativas que a família exerce sobre André, e são justamente essas passagens que dão indícios da circularidade da trama. Lóhana espera que os filhos homens o sucedam, bem como ele carrega o legado da labuta do falecido pai, “e assim por diante, o trabalho da família da lavoura mantém-se num ciclo constante” (RODRIGUES, 2006, p.147). Os ciclos em *Lavoura Arcaica* são recorrentes: “a festa retorna periodicamente; [...] André e Ana voltam [...] para consumir o incesto” (RODRIGUES, 2006, p.147). O próprio André volta às experiências para contar a trama através de seu relato: “a narração da festa na primeira parte retorna na segunda, praticamente com as mesmas palavras, excetuando-se o tempo verbal e o final inteiramente diverso” (RODRIGUES, 2006, p.147).

É evidente que toda essa articulação espiral da linguagem é endossada por Raduan Nassar para transmitir uma mensagem muito mais densa: *Lavoura Arcaica* é uma narrativa de retornos, cujos ciclos não se fecham. Quando se fala em círculo, pode ser que se pense em dois pontos que se ligam (GADAMER,1997). Porém, Raduan subverte esse preceito e desconecta as pontas dos círculos, de forma que a cada volta do espiral, as pontas puxam outro espiral.

Melhor dizendo: a palavra por si só puxa outras e compõem uma linguagem, os signos dela formam outra espiral para se conectar às partes do texto (GADAMER,1997). A partir disso, há uma expectativa de que esses espirais irão, em algum momento, fechar um ciclo de compreensão. Mas o que é ofertado é a incerteza, a descentralidade e a intemporalidade, embora isso “já estava anunciado no próprio título do romance [...] é o que vem e está antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável” (RODRIGUES, 2006, p.150).

Ao mesmo tempo, essas deixas rompem com as apreensões totalizantes e com quaisquer preceitos de leituras fixas: “o que caracteriza a obra de Raduan Nassar é a recusa de toda e qualquer fórmula e a utilização de tudo que lhe pareceu útil aos seus objetivos” (RODRIGUES, 2006, p.154). Um escritor como Raduan não limita a experiência à oferta de acontecimentos que findam com a desordem da

trama. Muito pelo contrário, a desorganização, descentramento e a irracionalidade são artisticamente construídos para serem paradoxalmente retomados. Sendo, portanto, a interpretação desses avessos o que “coloca a coisa em causa na balança das palavras” (GADAMER, 1997, p. 580).

Seguindo adiante, é oportuno dizer que André Rodrigues (2006), identifica em sua tese o movimento de *circularidade* extratextual, fazendo análises um pouco mais amplas do que as de Cunha (2006). E, apesar dos críticos estarem apreciando textos diferentes, com estudos distintos sobre a *circularidade*, ambos abordaram que essa é uma concepção dos projetos de escrita de Raduan Nassar. Assim como eles, a crítica Clara Rowland (2020), que escreveu ao caderno de artigos de estudos sobre Raduan Nassar — *As mãos precárias: estudos sobre Raduan Nassar* (2020) —, demarca “os efeitos de *circularidade*” como “um modo discursivo generalizado [...], é um discurso inteiramente assente sobre a figura da preterição ou paralipse” (CARRETO *et al.*, 2020, p.35).

Conforme Rowland (2020), Raduan realiza em sua escrita um discurso antagônico, “em estado intervalar, que se descreve como não dizendo o que, entretanto, diz” (CARRETO *et al.*, 2020, p.35). Em outras palavras, a constituição fragmentada dos textos com muitas reticências, a aparência não paragrafada, confirmam o inacabamento do discurso. Como se, mesmo com tantas palavras ditas, ainda há o que se dizer: “frases censuradas, descartadas, abandonadas, impronunciadas, configuram-se paradoxalmente em jorro, esporro, transe, delírio, ou seja, num fluxo verbal que se sugere colérico, incontido e incontrolável” (CARRETO *et al.*, 2020, p. 35). Na crítica de Rowland (2020), é esse aspecto da retórica nassariana que confere a *circularidade*.

No mesmo caderno de textos, Marcos Siscar (2020) é um outro intérprete que, tal como Rowland (2020), delinea o seu pensamento considerando o conjunto de escritos de Nassar. Quando ele discute o conceito de *circularidade*, Siscar parte do mesmo pressuposto que é a hipótese desta dissertação: a *circularidade* está na interpelação de uma palavra em relação à outra, de um signo sob outro signo, e é um efeito fabricado pelo autor (CARRETO *et al.*, 2020, p.35). E essa manipulação da *circularidade*, é o que desatina os preceitos do intérprete.

Em conformidade, as notas de Benedito Costa Neto (2007), nos cadernos de artigos *Relendo Lavoura Arcaica* (2007), fazem uma leitura panorâmica da situação da

lavoura. No que se refere à *circularidade*, Costa Neto destaca a "impressão que um ciclo se fecha", embora seja consciente que esse é um artifício pelo qual se vale a escrita de Nassar (REICHMANN, 2007, p.149). Ainda que, em breves anotações, é fato que o autor reitera que o texto está em constante fluxo, mobilizando retornos: "Todos os caminhos levam a Roma, segundo a tradição [...], todos caminhos levam a Deus, trata-se de um choro interior de André, o desconsolado", precisa cumprir o ciclo, precisa voltar à casa (REICHMANN, 2007, p.135).

De certo, os estudos sobre os textos de Raduan Nassar, a maioria deles mais preocupados em promover debates sobre *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, identificam que há uma proposta de construção de *circularidade* articulada por Raduan. E em todas as apreciações há uma leitura dos signos da mesa como instrumentalizadora da ordem, da palavra, da tradição, do trabalho ou até da desordem e da irracionalidade.

Mas a fortuna crítica de Raduan não nota que a mesa é um signo extratextual, que circula entre as narrativas, como uma mantenedora da *circularidade*. Tão pouco que essa peça redesenha a expectativa dos preceitos do intérprete sobre o significado e o significante da palavra mesa. Nem que esse ícone assume outras facetas dentro da mesma narrativa, como acontece de forma mais evidente em *Lavoura Arcaica*, *Um copo de cólera* e o "O velho".

Para debater a *circularidade* por esse viés, é necessário, portanto, recorrer às análises gadamerianas e seus estudos sobre a compreensão para, conseqüentemente, discutir a *circularidade*. Através das análises de Gadamer, nota-se que a *circularidade* é uma experiência com a linguagem que se realiza a partir da interpretação das palavras e dos signos que elaboram uma linguagem. Em razão disso, é a partir do pensamento gadameriano que se torna possível também compreender como a mesa é um signo de potencial simbólico na linguagem dos textos.

Praticamente, precisa-se realizar um movimento de construção de fundamentos sobre a *circularidade* para depois, então, discutir como a mesa sustenta esse preceito, já que é mais frequente na crítica dos textos de Raduan Nassar, leituras sobre a tradição, a religiosidade, natureza, narratividade e sobre os papéis sociais interpretados pelos personagens. Essas abordagens são tão

frequentes quanto a predileção em compor trabalhos sobre os textos mais extensos, em número de páginas, de Raduan Nassar.

4 NAS MESAS DE RADUAN NASSAR

A princípio, cabe retornar ao pensamento de Gadamer antes de justificar a representação da mesa como símbolo da *circularidade*. Para Gadamer, a *circularidade* é uma forma reflexiva de interpretação da linguagem. E esse conceito está imbricado no fenômeno da compreensão, uma atividade realizada ontologicamente por um ser, e que implica na relação de um ser/estar no mundo (GADAMER, 1997).

Vale destacar que a compreensão é uma tarefa que se distingue da interpretação. A interpretação é a técnica de depreender, já a compreensão é atividade inacabada, é um ciclo não fechado. Haja vista que, da estrutura de compreensão, se participa com preceitos e expectativas antecedentes ao contato com a linguagem daquilo que se pretende ler (GADAMER, 1997). Nessa atividade, deve-se ainda contar com a quebra de expectativas, pois cada palavra carrega em si mesma os seus signos, independente das pré-concepções daquele que deseja buscar por uma verdade de um texto.

Nesse processo, o intérprete é condicionado aos ciclos da linguagem. Antes de interpretar um conjunto de símbolos em um texto, é necessário que ele tenha uma compreensão sobre a palavra interpretada. O que é um problema ao se pensar que o autor do texto pode ter escrito palavras sem uma percepção clara do conjunto de signos que elas mobilizam. Mesmo assim, essa movimentação dá a compreensão um caráter circular em que o intérprete precisará ir e voltar ao texto, acolherá e desacolherá os significados, estenderá um signo ao campo extratextual ou se voltará ao próprio texto a partir de uma conjectura, participando da *circularidade*.

No caso dos textos de Raduan Nassar, há um tipo de coerência interna de uma retórica que foi premeditada para o processo de compreensão. Isto é, há um símbolo que está presente em diversos textos desse autor e até pode ser interpretado singularmente, como uma espiral em cada narrativa. Só que, para quem lê os outros textos de Nassar, a *circularidade* se amplia, as inferências das significações dessa peça transitam.

Isso só é possível porque, segundo Gadamer, há um caráter autêntico no

discurso (GADAMER,1997). Na busca pela compreensão de uma palavra, o intérprete singulariza a sua existência e se apropria de si mesmo, enquanto coparticipa de uma conversação com a diegese do texto. E, no direcionamento da conversação, o que pode ser uma atividade orquestrada por um autor, a propriedade autêntica da linguagem do texto se faz evidente. Ainda que a arbitrariedade do pensamento do sujeito que suponha que possa “levar” uma conversação (GADAMER,1997): “seria até mais correto dizer que chegamos a uma conversação quando não nos enredamos nela” (GADAMER, 1997, p.559).

Nesse caso, deve-se considerar que um signo tão recorrente tem em si algo a nos dizer dentro da busca pela compreensão da linguagem do texto. E a *circularidade* é esse movimento sinuoso de remissão, de ver que “uma palavra puxa a outra” e que, no plano do texto, essas palavras cursam um caminho que direciona os interlocutores (GADAMER,1997, p.559). Por essa perspectiva, é possível afirmar que a linguagem dos textos de Raduan Nassar confere a *circularidade* ao leitor quando as palavras eufóricas, principalmente, as que são ditas à mesa pelos narradores convergem ao ponto de se notar o diálogo de uma narrativa em outra.

No café da manhã do homem de um *Um copo de cólera*, por exemplo, a imagem da “mesa austera”, que é símbolo das palavras do pai da lavoura, aparece nos questionamentos do protagonista: “as mãos dadas, a mesa austera, a roupa asseada, a palavra medida, as unhas aparadas, tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz” (NASSAR, 1992, p.80).

É como se houvesse um pouco de *Lavoura Arcaica* em *Um copo de cólera* e vice-versa. Evidenciando-se que, apesar de estar em textos distintos, quando esta peça é representada, os conflitos narrativos de certa forma se aproximam. É claro que Nassar deu às suas tramas certas singularidades, mas é justamente a autenticidade de cada enredo que destaca o ciclo dos textos que se acessam.

Em *Lavoura Arcaica*, a mesa intermedeia a força da tradição: “concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, [...], onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça” (NASSAR, 1989, p.76). E, em *Um copo de cólera*, o espetáculo: “fiquei um tempo ali parado, olhando o chão como um enforcado, o corpo enroscado nas tramas da trapaça, [...] um ator em carne viva, em absoluta solidão — sem plateia, sem palco” (NASSAR, 1992, p.78). Em “Hoje de madrugada”, a mesa sustenta a frieza do homem diante de

sua companheira: “Fiquei um tempo sem me mexer, mesmo sabendo que ela sofria, que pedia em súplica, que mendigava afeto” (NASSAR, 2016, p.119).

Ambas as cenas conservam uma metamensagem, uma sinalização de que há entre esses trechos um diálogo de discursos de autoridade. Como visto, as narrativas interagem com os signos do próprio texto e com o mundo extralinguístico do intérprete, de forma que o símbolo mesa possa assumir, ao longo dos enredos, várias representações.

Na *Lavoura Arcaica*, as cenas iniciais ilustram a representação de uma “mesa comum” (NASSAR, 1989, p.21). Depois, adere aos estereótipos dados pelo filho nada pródigo, ressignificando-se como “mesa dos sermões” e “mesa antiga” (NASSAR, 1989, p.47); (NASSAR, 1989, p.52). Na ocasião em que o pai prega a parábola da prodigalidade em volta desta peça, a mesa se transforma em uma abstração, torna-se a “mesa imaginária” a ser substituída, pouco depois, em ocasião de acerto com a família, pela “mesa de príncipes e de grandes” (NASSAR, 1989, p.80-81).

A mesa consoma e presencia os pensamentos obsessivos do filho perdido. Na cena em que ele insinua o incesto com a irmã, “punha Ana de joelhos, [...] lá na capela, deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo; também eu, ainda menino, deixava à ingênua”, “a mesa do altar” torna-se a conscretização do desejo de André (NASSAR, 1989, p.116). No momento em que o personagem se dá conta de sua transgressão, sua consciência pesa e ele pensa no alimento que é posto à mesa a partir do trabalho na lavoura. Nesse instante, a mesa é ressignificada por André como “a mesa da família” (NASSAR, 1989, p.131).

Mas, no retorno de André à lavoura, após promulgados os sermões e a palavra do pai, a “mesa dos sermões” retorna à cena, criando um movimento de ressignificação e *circularidade* deste signo no enredo da novela (NASSAR, 1989, p.152). Sobre a mesa que se impõe à ordem, se em desordem, por honra, recupera-se a organização.

A mesa é um elemento cênico tão importante em *Lavoura Arcaica* como é nos outros textos de Raduan. Basta notar como isso se reflete na forma como os textos são organizados. Os escritos de Nassar apresentam-se sem muitas divisões em parágrafos, os pontos são pouco utilizados. A seleção de palavras mais parece uma representação de um sonho do que um fato, os narradores iniciam as tramas em

clímax, desatinados. Além disso, os textos parecem estar divididos não em capítulos, mas em atos — de fala.

Parece que a estilística dos textos é uma tábua, reta, comprida e bloqueada e, à medida que se avança na leitura do texto, temos a impressão de que não há um desenlace, pois, assim como a mesa, os textos são circulares e, na sua linguagem, acessam referências já dadas e se ressignificam, potencializando a *circularidade*. Isso é parte de uma conversação hermenêutica, na qual se enreda a linguagem para um tema que se deseja trazer à fala, “mas quem o consegue é, em última fala, o desempenho do intérprete” (GADAMER, 1997, p.560).

Na conversação de Nassar, a mesa é um elemento que retoma o passado e representa a conscientização moral para a tomada de decisão dos personagens. Em *Um copo de Cólera*, a mesa é rígida como orgulho envolvido nas brigas do casal: “depois de concluir o austero jejum, o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado” (NASSAR, 1992, p.80-81).

Em *Um copo de cólera*, a mesa assume uma posição crucial para os desdobramentos da narrativa, inclusive, a mesma “mesa austera”, mencionada na lavoura, que sustenta o discurso vibrante dos sermões de Iohána, é a mesa de cólera, também austera e que traz à memória a consciência do “pecado original” (NASSAR, 1989, p.79-80): “a culpa melhora o homem, a culpa é um dos motores do mundo”, ao mesmo tempo em que acreditava, piamente, que as palavras — impregnadas de valores — cada uma trazia, sim, no seu bojo, um pecado original (NASSAR, 1989, p.79-80).

Em *Lavoura Arcaica*, a mesa da casa é a representação que se apresenta como um duplo: ela não só dispõe o alimento da família, mas “a mesa dos sermões” também é um símbolo de representação da harmonia dos laços consanguíneos (NASSAR, 1989, p.21). Em “Menina a Caminho”, a mesa está de ponta, para os espectadores que espreitam as andanças da menina “Na mesa do canto, o cochicho vai pro beleléu co’arrastação das cadeiras” (NASSAR, 2016, p.134).

No conto “Hoje de Madrugada”, a tábua é metáfora de uma arena. O narrador conta o que observa da mulher como um espectador em um cinema ou teatro, a mulher circula pela casa indo e voltando, quebrando a quarta parede, em uma performance que nos leva a pensar que se trata de uma sonâmbula: “Não demorou, minha mulher deu a volta na mesa e logo senti sua sombra atrás da cadeira, e suas

unhas no dorso do meu pescoço, [...] raspando o meu couro” (NASSAR, 2016, p.143).

De mesmo modo, no conto “O ventre seco”, a mesa é a fenda entre o palco em que está o narrador monologista e a mulher que ele descreve, como se a observasse de longe: “o dedo na consciência das coisas; não fiz a revelação como que te serve à mesa, não é um convite fecundo a interpretações que te faço, nem minha vida está pedindo esse desperdício” (NASSAR, 2016, p.148).

Na trama de “Aí pelas três da tarde”, a mesa é um dos elementos das representações no discurso que o narrador faz propondo um escape das imposições do sistema capitalista. O objeto é um dos seus instrumentos de trabalho: “Nesta sala atulhada de mesas, máquinas e papéis, onde invejáveis escreventes dividiram entre si o bom senso do mundo, aplicando-se em ideias claras apesar do ruído e do mormaço” (NASSAR, 2016, p.150).

Na narrativa de “O velho”, assim como em *Lavoura Arcaica*, a mesa está centralizada na trama. Os acontecimentos misteriosos da casa e a sugestão de uma corrupção da ordem estão postos sobre a mesa, onde “o mal-estar se instala pesado” (NASSAR, 2016, p.161). Como também em “Monsenhores”, em que a mesa circunda o mistério da morte de Lucila e, ao mesmo tempo, comporta “a barulheira das famílias” da vizinhança (NASSAR, 2016, p.166). A *circularidade* da mesa permite uma comunicação com o intérprete que acessa as narrativas. Uma vez que um leitor se apropria das obras de Raduan Nassar, provavelmente, este ente, na atividade da compreensão, acolherá os interdiscursos.

Por certo, a mesa resgata uma formulação que estabelece, por semelhança ou diferença, o horizonte condutor e subversivo das tramas. Em Gadamer, pode-se dizer que um movimento como esse se confirma na análise da *linguisticidade* própria de uma interpretação: “através da interpretação o texto tem de vir à fala. Todavia, nenhum texto, como também nenhum livro fala, se não falar a linguagem que alcance o outro” (GADAMER, 1997, p.576).

Analisando as representações da mesa na obra de Raduan Nassar, percebe-se como esse elemento linguístico se entremeia aos horizontes de compreensão. Isso, na concepção hermenêutica, é aproximar a compreensão da intenção sobre a qual um ser se objetiva (GADAMER, 1997). A saber, na hipótese em que Nassar cria cenários não só simbólicos, mas também discursivos para o aparecimento da mesa

na narrativa, o autor cria um “conjunto de intenções possíveis”, uma “estrutura lógica” de compreensão (GADAMER, 1997, p.576).

Ora a mesa é caracterizada como simbólica, ora é personificada, porque essa articulação faz parte do caráter linguístico da narrativa. E toda forma de justificação para a presença da mesa nas cenas, feitas pelos narradores (ou pelos intérpretes) é uma participação na linguagem de Nassar. Na articulação da linguagem das obras, fica evidente que há um universo de referências discursivas criadas para a mesa, um signo que é um mecanismo de atribuição de sentido para os desdobramentos das tramas. Nesse jogo, toda a interpretação que se faça será “obrigada a entrar nos eixos da situação hermenêutica a que pertence” (GADAMER, 1997, p.578).

A mesa, em outros contextos, poderia ser um elemento comum, uma peça cênica, sem quaisquer atividades discursivas. Mas, no projeto literário de Raduan Nassar, a mesa guarda a consciência que se deve ter na casa da família e pune André pela desordem de *Lavoura Arcaica*. Uma mesa similar e também pesada por conta das palavras de um homem está no centro das brigas do casal de *Um copo de cólera* e na narrativa do homem especulador de “O velho”. Ela acompanha o peso das palavras do homem que escreve palavras torpes à ex-companheira em “O ventre seco” e também a tentativa de se livrar da rotina de sentar-se à mesa de trabalho do homem de “Aí pelas três da tarde”.

Na mesa, o personagem de “Hoje de madrugada” apoia a câmera que acompanha o andar da esposa pela casa e, em “Menina a caminho”, os passos da garota que caminha pelas ruas do bairro. No enredo de “Monsenhores”, o único em que a mesa é apresentada pelo discurso de uma mulher, a tábola mostra, sugestivamente, que a casa está desorganizada.

Esse processo é um tipo de vínculo linguístico que o intérprete cria com o texto, pois “não existe falar que não envolva simultaneamente o que fala e seu interlocutor”(GADAMER, 1997, p.579). Dessa forma, as comunicações dos sentidos que a mesa estabelece nos textos nassarianos provam que não há uma relatividade na presença desse signo, pois, embora o intérprete esteja munido por diversos recursos linguísticos, os quais lhe permitem ressignificar infinitamente uma sentença, há uma centralidade da linguagem que ele apresenta: “embora se tenha de compreendê-lo de em cada caso de uma maneira diferente, continua sendo o mesmo texto, que, a cada vez, se nos apresenta de modo diferente” (GADAMER,

1997, p.579). Nas mesas de Nassar, a *circularidade* é servida como experiência linguística para o intérprete que acolhe os signos cuja ressignificação pode ser infinita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por diversas vezes, na escrita deste trabalho, vivenciei o próprio movimento de *circularidade* ao exercer um contínuo processo de reflexão e retorno à pesquisa. Através do discurso sugestivo das imagens das mesas das narrativas, percebi o quanto essa peça abarca uma simbologia que faz uma espiral com a vida. Até a significação mais clichê da mesa como lugar de alimento/sustento (físico, psíquico, espiritual) produz uma *circularidade*.

No discurso de Raduan Nassar, a mesa é a unidade e a coesão, acomoda a moderação, mas também a radicalidade, a presença e o peso da ausência. A peça promove a comunhão daqueles que, por livre vontade ou não, partilham de interesses em comum. No projeto literário de Raduan Nassar, estar à mesa é participar de um corpo de valores culturais, os quais são habitualmente valorizados desde a civilização. A mesa é um símbolo ideológico de dominação que dinamiza as condutas e estabelece liturgias.

Partindo dessas conclusões, esta pesquisa faz uma leitura desse signo, como potencial simbólico, e também do movimento circular dessa palavra nas narrativas publicadas de Raduan Nassar. As apreciações críticas partem de uma análise que tem como foco a linguagem dos textos. Por essa razão, optou-se pela fundamentação da discussão através das teorias de Hans-Georg Gadamer (1960), que discute a compreensão pelo prisma da linguagem, e a *circularidade* como referência às partes de uma interpretação de um todo.

Portanto, a mesa é a representação de um conjunto de símbolos da linguagem de Raduan Nassar. Os signos da mesa ofertam possibilidades de compreensão dos pontos de encontro e representações da linguagem dos textos do autor. É oportuno, então, afirmar que as imagens da mesa nas obras fazem movimentos contínuos de *circularidade* que permitem ao intérprete identificar diálogos em comum entre os textos de Nassar e as experimentações da vida.

Outra questão que se necessita realçar, é que o texto quer também chamar atenção para os temas dos estudos da crítica nassariana. As leituras mais recorrentes são das novelas de Nassar, tornando-se mais difícil de se encontrar obras físicas publicadas, em contexto nacional, que façam análise dos contos. Nota-

se que são mais frequentes as críticas de cunho sociológico e historiográfico, ou mesmo teorias sobre a narratividade.

Ainda que tenha discutido somente uma das tramas, dos críticos que foram citados, apenas André Luís Rodrigues (2006) constrói uma análise hermenêutica da linguagem de Nassar. Deve-se considerar que, no geral, a crítica, de forma implícita ou explícita, reconhece o movimento de *circularidade* nos textos de Nassar. Conclui-se, então, que a principal hipótese levantada neste estudo — o fato de Raduan Nassar ter premeditado a *circularidade* — se confirma.

REFERÊNCIAS

ABATI, H. M. F. **Da lavoura arcaica**: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. 1999. 188f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1999. Disponível em: [2021https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24282/D%20-%20ABATI%2c%20HUGO%20MARCELO%20FUZETI.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24282/D%20-%20ABATI%2c%20HUGO%20MARCELO%20FUZETI.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 08 ago. 2022.

ABI RACHED DE ALMEIDA, Fabiana. **Arte**: uma lavoura arcaica. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020. 201 p. ISBN 96866558207030.

CARDOSO LEMOS, Maria José. "Estamos indo sempre para casa" Raduan Nassar, Novalis e o Devir no Bildungsroman. **Ecos**: Entre poesias e discursos, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 91-105, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/938>. Acesso em: 09 ago. 2022.

CARRETO, Carlos F. Clamonte *et al.* (org.). **As mãos precárias**: estudos sobre Raduan Nassar. 1. ed. Lisboa: Lelt, 2020.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê, 2002. ISBN: 9788574801407

CUNHA, Renato. **As formigas e o fel**: literatura e cinema em Um copo de cólera. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2006. ISBN 85-7419-577-4.

DE SOUSA ELESBÃO, Juliane. A escritura de Raduan Nassar: palavra enrijecida, palavra maleável. La escritura de Raduan Nassar: palabra rígida, palabra maleable. **Revista de Estudios Brasileños**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 89-98, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/reb/article/view/123032/119413>. Acesso em: 10 nov. 2022.

DELMASCHIO, Andréia. **Entre o palco e o porão**: uma leitura de um copo de cólera de Raduan Nassar. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2004. v.1, 297 p. ISBN 85-7419-445-x.

FISCHER, Luís Augusto. **Lavoura arcaica foi ontem**. Organon, Porto Alegre, 1991.

FOUCAULT, Michel. Aulas anos 1981-1982. *In*: FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martin Fontes, 2006. cap. Aula de 6 jan. 1982 - Primeira Hora, p. 3-34. ISBN 85-336-2344-5.

FOUCAULT, Michel. 1969. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês AuTRAN Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. cap. O que é um autor? p. 265-298. ISBN 978-85-218-0390-4.

GADAMER, Hans-Georg. Terceira parte. *In*: GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 559-686. cap. A virada ontológica da hermenêutica no fio condutor da linguagem. ISBN 85-326-1787-5.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2007.

GADAMER, Hans-Georg; FRUCHON, Pierre (org.). **O problema da consciência histórica**. Tradução de Paulo César Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

NASSAR, Raduan. A Conversa. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n. 2, p.23-40, set. 1996. Instituto Moreira Salles.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. ISBN 978-85-7164-033-7.

NASSAR, Raduan. **Obra completa**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. ISBN 978-85-7164-243-0.

MEIRELES, Maurício. Raduan Nassar teve pseudônimo na juventude, mostra acervo de revista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jan. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/raduan-nassar-teve-pseudonimo-na-juventude-mostra-acervo-de-revista.shtml>. Acesso em: 02 jan. 2021.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de. **Entre o milênio e o minuto: prosa literária e discurso filosófico em Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar. 1993. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Raduan Nassar, São Paulo, n. 2, set. 1996. Instituto Moreira Salles.

RAMOS DA SILVA, Renata. A estrutura prévia da compreensão e sua circularidade hermenêutica à luz de Verdade e Método. **Revista Internacional de Filosofia**, São Paulo, n. 1, p. 255-272, 2017.

REICHMANN, Brunilda *et al* (org.). **Relendo Lavoura arcaica**. 1. ed. Curitiba: [s.n.], 2007. ISBN 978-85-77820-23-8

RODRIGUES, André Luís. Circularidade e mistura de gêneros em Lavoura arcaica. *In*: RODRIGUES, André Luís. **Ritos da paixão em Lavoura arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 135-161. ISBN 85-314-09-22-5.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. Uma estética do extremo. **Nau literária, uma estética do extremo**, v. 1, n. 1, p. 1-11, 2005. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4827/2745>. Acesso em: 15 ago. 2022.

SEDLMAYER, Sabrina (org.). **A produção literária de Raduan Nassar**. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2008. v.1, 157 p. Disponível em: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/11/raduanassar-site.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2022.

TARDIVO, Renato. Da literatura à psicanálise implicada em Lavoura arcaica. **Mudanças**, São Paulo, v. 1, n. 16, p. 43-50, 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/MUD/article/view/912/971>. Acesso em: 19 jun. 2022.

TARDIVO, Renato. Forças antagônicas em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. **Psicanálise & Barroco em Revista**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 58–73, 2020. DOI: 10.9789/1679-9887. v18i2.58-73. Disponível em: <http://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/10765>. Acesso em: 07 jan. 2023.

TARDIVO, Renato. Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho: a concepção da palavra em imagem. **Visualidades**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 149-163, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18374/10937>. Acesso em: 08 jun. 2022.

TARDIVO, Renato. Raduan Nassar: voz e silêncio, liberdade e clausura. **Periódicos eletrônicos em psicologia**, São Paulo, v. 41, n. 67-68, p. 149-162, 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v41n67-68/v41n67-68a14.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2022.

TARDIVO, Renato. **Por vir que vem antes de tudo**: literatura e cinema em Lavoura arcaica. 1. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. ISBN 978-85-7480-585-6.

VAN STEEN, Edla. Raduan Nassar [entrevista]. In: **VIVER & escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1982. v. 2, p. 259-270.

ZILLY, Berthold. Lavoura arcaica “lavoura poética” lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade na obra-prima de Raduan Nassar. **Revista Estudos Sociedade e Agricultura**, v. 17, n. 1, p. 5-59, 2009.