



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Carlos Eduardo Louzada Madeira

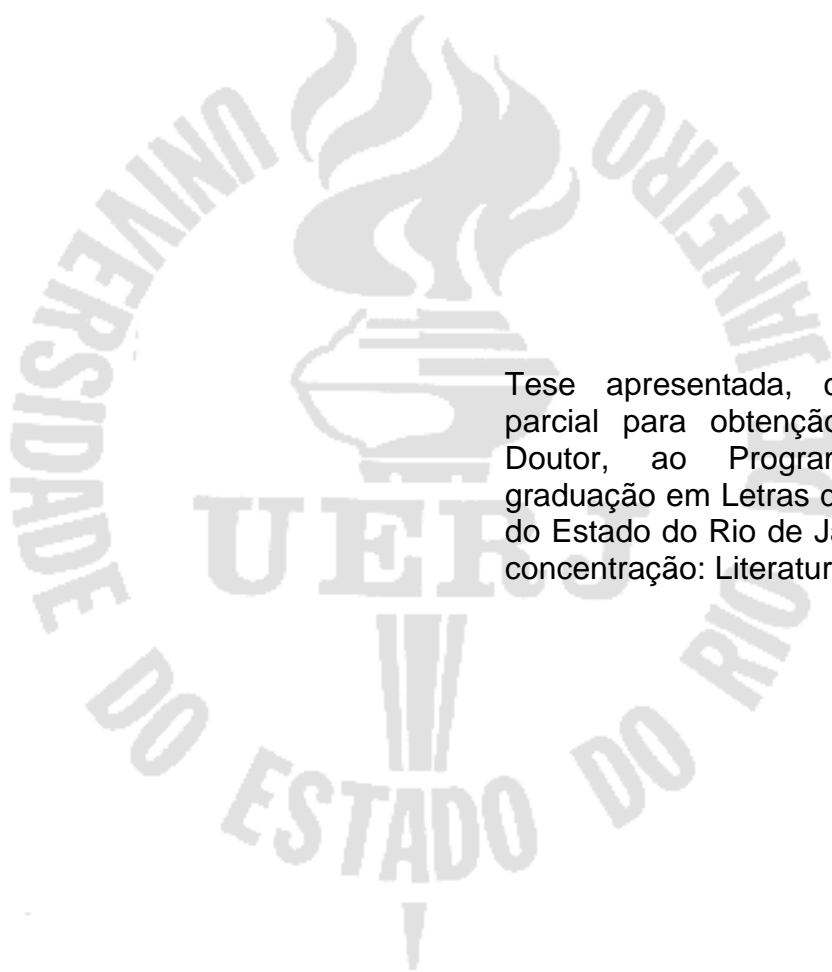
A sede do deserto:
Lavoura arcaica e a parábola do pródigo

Rio de Janeiro
2014

Carlos Eduardo Louzada Madeira

A sede do deserto:

Lavoura arcaica e a parábola do pródigo



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

Orientador: Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

N265	<p>Madeira, Carlos Eduardo Louzada. A sede do deserto: Lavoura arcaica e a parábola do pródigo / Carlos Eduardo Louzada Madeira. – 2014. 198 f.: il.</p> <p>Orientador: Guillermo Francisco Giucci Schmidt. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Nassar, Raduan, 1935- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Nassar, Raduan, 1935-. Lavoura arcaica – Teses. 3. Filho pródigo (Parábola) - Teses. 4. Liberdade na literatura – Teses. 5. Tempo na literatura – Teses. I. Giucci, Guillermo, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

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

Assinatura

Data

Carlos Eduardo Louzada Madeira

**A sede do deserto:
*Lavoura arcaica e a parábola do pródigo***

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

Aprovada em 16 de abril de 2014.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
Associação Brasileira de Ensino Universitário – UNIABEU

Profa. Dra. Maria Conceição Monteiro
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Para Lucy
(*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao professor Guillermo Giucci, pela orientação crítica e pela confiança desde os tempos do mestrado.

À Hilda, sempre, pelo incentivo, pelo carinho e pela presença fundamental.

Aos professores Manuel Antônio de Castro, Shirley de Souza Gomes Carreira, Maria Conceição Monteiro e Leonardo Pinto Mendes, pela gentileza de terem aceitado compor a banca examinadora.

A todos os professores da UERJ cujas disciplinas tive oportunidade de frequentar ao longo dos cursos de mestrado e doutorado.

A todos aqueles que contribuíram para o desenvolvimento das leituras e pesquisas que tornaram possível a escrita da tese.

— Para onde estamos indo? — Sempre para casa.

Novalis

Queres, meu irmão, isolar-te? Queres procurar o caminho que te guia a ti mesmo? Espera ainda um momento e ouve-me. 'O que procura, facilmente se perde a si mesmo. Todo isolamento é um erro.' Assim fala o rebanho. E tu pertenceste ao rebanho durante muito tempo. Em ti também há de ressoar a voz do rebanho. [...]

Friedrich Nietzsche

Todas as coisas já foram ditas; mas, como ninguém escuta, força é recomeçar sempre.

André Gide

RESUMO

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. *A sede do deserto: Lavoura arcaica e a parábola do pródigo*. 2014. 198 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Desde que foi publicado, em 1975, *Lavoura arcaica* vem intrigando os leitores com a sua dessemelhança. Em meio a livros que absorviam a violência do regime militar brasileiro, Raduan Nassar surgiu com uma obra estranha, que se nutria de uma linguagem poética profundamente ressonante, do pensamento monoteísta mediterrâneo, da herança cultural árabe, da subversão pela via da sexualidade. O tempo passou, o escritor abandonou a literatura, muita coisa interessante foi dita sobre o romance, mas seus enigmas são ainda sementes lançadas em solo fértil. *Lavoura arcaica* é mais uma releitura da prolífica parábola do filho pródigo, presente no *Evangelho de Lucas* e reelaborada inúmeras vezes ao longo dos seus dois mil anos de existência. A história do jovem rebelde que decide romper os laços com a família para se lançar no mundo tem se mostrado generosa para com a imaginação de muitos autores, que se dispuseram a reescrevê-la com o filtro de suas óticas particulares. Alguns deles estão no presente trabalho: Gide, Kipling, Kafka, Rilke, Dalton Trevisan, Lúcio Cardoso e também o teólogo católico Henri Nouwen. Apesar das variações, a volta para casa ocupa em todas as narrativas um lugar privilegiado. Essa é uma história, afinal, sobre os motivos que levam o sujeito a ir embora e, mais ainda, sobre as razões que fazem com que regresse. Arrependimento, recomeço, fraqueza, derrota, amor? Apesar das muitas antíteses que encontramos no texto de Raduan, elas não exigem que façamos uma escolha entre o arcaico e o moderno, entre ficar ou partir, entre o individual e o coletivo, entre a contenção e a entrega. Essa é a questão: *Lavoura arcaica* não é um livro sobre a luta do bem contra o mal, da liberdade contra a opressão, mas um painel que mostra como tudo isso se mistura na mesma paisagem ou, parafraseando o personagem André, como as coisas só se unem se desunindo.

Palavras-chave: Raduan Nassar. Filho pródigo. Retorno. Liberdade. Tempo.

ABSTRACT

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. *The thirst of the desert: Lavoura arcaica and the parable of the prodigal son*. 2014. 198 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Since it was published in 1975, *Lavoura arcaica* keeps puzzling readers with its dissimilitude. Amongst books that absorbed the violence of Brazilian military dictatorship, Raduan Nassar came out with a strange work full of distinctive elements: a deeply resounding poetic language, thoughts inspired by Mediterranean monotheism, Arab cultural inheritance, subversive sexuality. Time has passed, the writer has abandoned literature and many interesting things have been said about the novel, but its enigmas still are seeds sown on good soil. *Lavoura arcaica* is another reinterpretation of the prolific parable of the prodigal son, found only in the *Gospel of Luke* and many times retold. The story of the rebellious young man who decides to break bonds with family to throw himself into the world has been generous to the imagination of many authors, who have rewritten it using their own particular lenses. Some of them are here: Gide, Kipling, Kafka, Rilke, Dalton Trevisan, Lúcio Cardoso e also the catholic theologian Henri Nouwen. Despite variations, the homecoming occupies a privileged spot in their narratives. After all, this is a story about the motives that causes somebody to leave and, more than that, about the reasons why he or she returns. Repentance, a new beginning, weakness, defeat, love? In spite of the many antitheses that can be found in Raduan's text, we are not required to make a choice between the archaic and the modern, between staying or leaving, between the individual and the collective, between restraint and fulfilled desire. That is the point: *Lavoura arcaica* is not a book about the conflict between good and evil, freedom and oppression, but an overview that shows us how all those things are mixed together or, paraphrasing the character André, how things *connect themselves only by disconnecting themselves*.

Keywords: Raduan Nassar. Prodigal son. Return. Freedom. Time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A volta do filho pródigo (Rembrandt, c. 1668)	43
Figura 2 – O jovem fidalgo Ramp e sua bela (Hals, 1623)	44
Figura 3 – O filho pródigo contemporâneo (Hooft, 1630)	44
Figura 4 – O filho pródigo (van Honthorst, 1622)	45
Figura 5 – O filho pródigo (van Baburen, 1623)	45
Figura 6 – O filho pródigo na taverna (Rembrandt, c. 1635)	46
Figura 7 – O filho pródigo entre os porcos (Rembrandt, c. 1650).....	48
Figura 8 – A volta do filho pródigo (Rembrandt, 1636).....	49
Figura 9 – A volta do filho pródigo (Rembrandt, 1642).....	50
Figura 10 – O diretor Luiz Fernando Carvalho durante as filmagens	177
Figura 11 – A família inteira.....	179
Figura 12 – Raduan no cenário de <i>Lavoura arcaica</i>	180
Figura 13 – Ana dançando o <i>dabke</i>	182
Figura 14 – A mesa dos sermões.....	183
Figura 15 – Juliana Carneiro da Cunha e Raul Cortez no set de filmagem.....	184
Figura 16 – André e a mãe.....	185

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO	29
1.1	A parábola segundo Lucas	29
1.2	Uma história muitas vezes recontada	35
1.2.1	<u>Henri Nouwen: parábola de um personagem só</u>	39
1.2.1.1	Rembrandt e o pródigo	41
1.2.1.2	Voltando para casa	51
1.2.2	<u>André Gide: o pródigo duplicado</u>	57
1.2.2.1	A casa, o pai e o filho mais velho	61
1.2.2.2	O retorno, a mãe e o caçula	64
1.2.3	<u>Rudyard Kipling: a rebeldia convicta do pródigo</u>	69
1.2.4	<u>Franz Kafka: o retorno não consumado</u>	71
1.2.5	<u>Rainer Maria Rilke: o filho que não queria amar e ser amado</u>	74
1.2.6	<u>Dalton Trevisan: a farsa do poltrão</u>	78
1.2.7	<u>Lúcio Cardoso: a casa convertida em liberdade</u>	83
2	A PARÁBOLA SEGUNDO RADUAN NASSAR	91
2.1	Os rostos da família	96
2.1.1	<u>Pedro</u>	99
2.1.2	<u>Rosa, Zuleika e Huda</u>	104
2.1.3	<u>Iohána</u>	106
2.1.4	<u>A mãe</u>	110
2.1.5	<u>Ana, André e Lula</u>	113
2.2	O espaço do profano; o dentro e o fora	117
2.3	O retorno: júbilo e adversidade	120
2.3.1	<u>Sacrifício pascal</u>	122
2.4	Imigração e presença libanesa	125
2.4.1	<u>Tradição, fechamento e identidade</u>	129
2.5	O galho da esquerda	134
2.6	Dualidade homem-demônio	136
2.6.1	<u>A lei suprema do desejo</u>	140
2.6.2	<u>Entre a luz e a penumbra</u>	145

2.7	Liberdade e existência	152
2.8	Uma película de sal e cal	161
2.8.1	<u>Líbano, 1997</u>	161
2.8.2	<u>Cinema de imersão</u>	174
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
	REFERÊNCIAS	192

INTRODUÇÃO

Nunca pensei em expor qualquer teoria a respeito do meu minguado trabalho, nem vejo sentido nisso. Ou esse trabalho fala por ele mesmo, sem o socorro de qualquer suporte teórico expositivo, ou deve ser descartado. [...] Enquanto escritor, se há interesse em saber, tive sim três preocupações: desenvolver meu aprendizado da língua, um processo que não acaba nunca; fazer leituras pertinentes de alguns autores, segundo meus critérios; e fazer uma leitura atenta da vida que acontece fora dos livros. Tem mais isso, no que fui radical: não permitir que transformassem minha cabeça numa lata de lixo.

Raduan Nassar

Desisti de escrever porque há um excesso de verdade no mundo.

Otto Rank

A orelha da edição original de *Lavoura arcaica*, que saiu pela Livraria José Olympio em 1975, já advertia os leitores quanto à *estranheza* do romance que tinham em mãos. Realçando “o experimentalismo estético do autor” e a “densidade antes mística que realística” da obra, a sinopse procurava de alguma forma situar os que pretendiam entrar em contato com o universo incomum e perturbador que o paulista Raduan Nassar imprimiu no seu livro de estreia. A editora *pressentia* que a narrativa era portadora de “uma autêntica força renovadora”, capaz de revigorar a ficção brasileira do período.

Com efeito, desde a década de 1960 se acentuava na literatura brasileira uma tendência realista-documental (alguns diriam, em certos casos, *brutalista*), que, por razões óbvias, se impunha como modelo mais imediato para pensar o momento social e político vivido pelo país. Havia, sem dúvida, escritores transitando por regiões insólitas, como Clarice Lispector, Osman Lins e Autran Dourado, mas o tom do período é dado por obras como *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Lúcio Flávio – o passageiro da agonia* (1975), de José Louzeiro, *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, e *Quatro-olhos* (1976), de Renato

Pompeu, todas lidando, cada qual a seu modo, com as circunstâncias sombrias que passaram a fazer parte do cotidiano da nação a partir do Golpe de 1964.

Outro caminho trilhado naqueles anos apontava para um certo regionalismo. É o caso de nomes como João Ubaldo Ribeiro, Moacyr Scliar, Josué Guimarães e Luiz Antonio de Assis Brasil, que se valiam de elementos e referências fortemente particularistas para construir as suas narrativas: “é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes serve de bússola o tempo todo” (BOSI, 1994, p. 436). Pode também ser incluído nesse grupo o veterano Jorge Amado, que seguia explorando a ambientação nordestina em romances como *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977).

Completando a cena literária setentista, há a questão do mercado e a profissionalização dos escritores, aspectos que crescem em importância no decorrer da década e que se acentuam nos anos 1980. O ficcionista, destituído do prestígio que tivera no passado, quando exerceu papel importante na fundação da nacionalidade e na disseminação de ideologias, passa a ser cada vez mais dimensionado em função do seu valor comercial. Essa vinculação a critérios econômicos, de certo modo inevitável, entra algumas vezes em choque com a autonomia criativa e gera ruídos na relação autor-editor (BARBIERI, 2003), podendo mesmo ser determinante para a publicação de uma obra¹. Nesse sentido, chama atenção o comentário que faz a Livraria José Olympio na apresentação de *Lavoura arcaica*, sugerindo que a política do capital não conseguiu suprimir por completo a vocação da editora para fomentar o cultivo de novos terrenos: “É esse um lançamento que honra as tradições de cultura desta Casa”.

O próprio Raduan, em entrevista concedida ao jornal *Estado de S. Paulo*, em janeiro de 1981, manifesta a sua aversão ao esquema comercial predominante: “Eu sou mais como galinha caipira. Não boto um ovo de dia e outro de noite, sob luz artificial. Não entro muito nessa história de que o escritor precisa se profissionalizar” (apud ABATI, 1999, p. 154). Aos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (IMS), em número dedicado a sua obra, publicado em 1996, deixa

¹ A profissionalização dos escritores remonta, pelo menos, ao século XIX e a fundamentação econômica é, sem dúvida, inerente a ela, como mostra Monteiro Lobato a Lima Barreto já em 1922: “Vontade não me falta de editar o teu livro, mas impossível. [...] Infelizmente o Brasil não ajuda a gente, e não é só editar – é mister vender, e a venda é lenta, horrorosamente lenta” (BARRETO, 1993, p. 272).

claro o seu desinteresse por modelos prontos, sejam eles mercadológicos ou de orientação conceitual.

Sua indiferença por teorizações estéticas, sobretudo quando vistas como condição prévia para a escrita literária, se ligaria em parte à “atmosfera cultural constrangedora” (NASSAR, 1996, p. 32) que julgava existir nas décadas de 1950 e 1960. Em meio aos intensos debates culturais ocorridos no período, atravessados por tendências variadas, que iam da arte concreta ao estruturalismo, passando pela semiologia *barthesiana* e pelo existencialismo *sartriano*, a sedução de escritores e poetas era um objetivo a não ser perdido de vista. A conversão a determinada corrente teórica poderia significar uma predisposição para pensar e escrever seguindo fórmulas preconcebidas. O “prospecto com a descrição completa do produto” (NASSAR, 1996, p. 32), contudo, parece não encantar Raduan.

Essa *atmosfera cultural constrangedora* obviamente extrapola os limites da estética literária, sobretudo num momento histórico em que era muito difícil empreender esforços artísticos e intelectuais desprendidos de substratos ideológicos. As tentativas de conversão de jovens escritores significavam, neste sentido, seduzi-los a adotar uma cartilha voltada para a defesa de valores e fundamentos que muitas vezes os situavam também filosófica, social e politicamente. As obras assim concebidas atuariam dando publicidade a determinadas verdades e transformando a literatura de ficção numa espécie de peça de propaganda, um subproduto cuja existência se veria amarrada à função primeira de disseminar ideais talvez estranhos ao campo artístico.

A discussão não é nova e pode ser pensada pelo eixo da gratuidade da arte. De um lado estão os que entendem que a criação do artista tem como finalidade única a obra mesma, a expressão da subjetividade do autor por meio de uma estética personalista; de outro estão os que somente atestam a legitimidade da arte quando ela está engajada em alguma causa específica, desempenhando aí função moral e educativa. Para o primeiro grupo, o artista deve se orientar por leis particulares, incorporando ao seu trabalho os elementos que julgar necessários para a obtenção de um resultado estético genuíno e satisfatório; para o segundo, o que deve haver é *arte de tese*, que coloca o agente a serviço de ideologias estranhas ao campo puramente artístico.

Entre os defensores da arte pela arte está Jacques Maritain: “[...] na criação da obra a virtude da Arte somente procura uma coisa, o bem da obra por fazer [...]

não tem por objeto mais do que a perfeição da obra, não sofrendo [...] nenhuma regulação que não passe por ela.” (apud SUASSUNA, 2009, p. 250). Entre os que sustentam que a arte deve ser participante está Edgard de Bruyne: “a Arte [...] instrui a massa, fazendo-a captar intuitivamente [...] aquilo que ela é incapaz de entender das especulações da Ciência, da Filosofia e da Teologia” (apud SUASSUNA, 2009, p. 251).

O engajamento na arte dita participante traz a reboque o problema das relações entre ficção e realidade. Se não interessa aqui o aprofundamento nesse tema, interessa ao menos lembrar que esse aspecto sempre frequentou a análise das diversas formas do fazer artístico. A especificidade da ficção está, para Ricardo Piglia (2001), baseada na sua relação especial com a verdade. Tudo poderia ser ficcionalizado. O próprio real estaria, em alguma medida, atravessado pela ficção.

Antes do advento da chamada *história científica*, no século XIX, literatura e história eram vistas como pertencentes à mesma área do conhecimento, tendo inclusive se influenciado mutuamente (HUTCHEON, 1991), de modo que também o relato histórico se relacionaria de modo *especial* com a questão da verdade. O que importa é a interpretação da experiência. A separação posterior em disciplinas distintas, por imposição do método científico, acontece apesar de ambos os tipos de narrativa continuarem compartilhando convicções a respeito das possibilidades de uma escrita factual sobre a realidade observável².

O ponto central da questão, tanto para a história quanto para a ficção, é a verossimilhança, a forma escolhida pelo autor do texto para dispor e relacionar fatos e ideias. Nesse sentido, ambas poderiam ser vistas como construções discursivas que se valem de recursos específicos para atingir seus objetivos: “as duas são identificadas como construtos linguísticos, [...], e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Para Raduan, as artes nunca se refizeram do impacto sofrido pelo êxito das ciências no século XIX. O resultado disso, do ponto de vista estético, seria um *arremedo* de literatura: “Tentaram imitar procedimentos, falaram em técnica com algum exagero, enfatizaram a razão de forma exorbitante, como se a produção de

² Para um exame mais detido deste tópico, ver *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*, obra de Hayden White publicada originalmente em 1973.

um poema devesse acontecer no âmbito de um laboratório” (NASSAR, 1996, p. 36). O romance de tese, podemos lembrar, se supunha avalizado cientificamente pela adoção de um método de construção experimental.

Passando à questão da liberdade, que deveria reger a escrita literária, Raduan ratifica sua aversão ao teórico: “Futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo etc. Confesso que sou o exemplo mais acabado de ignorância de tudo isso, por consciente desinteresse” (NASSAR, 1996, p. 32). O caráter particular da literatura por si só já justificaria a rejeição de qualquer prescritivismo. Cabe ao escritor se arriscar diante da folha em branco, lançando mão dos recursos que desejar para criar o seu universo pessoal. Manter-se alheio a especulações teorizantes e programáticas funcionaria como uma estratégia capaz de assegurar a sua individualidade: “com folha de teoria a gente faz uma bolinha e manda longe com um piparote” (NASSAR, 1996, p. 32)³.

A postura de Raduan lembra um pouco a de Cornelio Penna, outro autor fortemente personalista, para quem a arte deve só poderia ser entendida pelo filtro da liberdade. A despeito das muitas influências que pairam sobre a consciência criativa do escritor, faz-se necessária uma boa dose de independência para que a sua produção tome forma e efetivamente produza significados. Para Cornelio, “os caminhos que se abrem diante dos romancistas são realmente muitos, mas [...] o artista, qualquer que seja o meio de sua expressão, vê, sente e se deixa dominar pela inspiração, para que sua verdade surja sem moldes. Seguir num caminho é já uma prisão” (*in* CUNHA, 1970, p. 121)⁴. Não por acaso os dois autores, Raduan e Cornelio, acabam deixando como herança obras *estranhas*, tidas como dissonantes em relação às tendências literárias de suas épocas.

O fato é que, se o aparecimento de *Lavoura arcaica* não foi capaz de *renovar* a nossa ficção, causou sem dúvida algum alvoroço entre os interessados em literatura no Brasil. E não era para menos. Não apenas era o autor completamente desconhecido, o que contrastava com o estilo considerado maduro, como o que

³ Autores há, porém, que não concebem a atividade literária como estando alheia ao âmbito da teoria, como é o caso de Piglia: “No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores.” (PIGLIA, 2001, p.10).

⁴ Em entrevista publicada no Jornal de Letras, em 1950, Cornelio se manifesta a respeito do movimento modernista, deixando clara a sua posição: “Não julguei na época e não julgo hoje o modernismo porque não conheço os movimentos literários e penso que eles agem e influem em terreno fora da literatura” (PENNA, 1958, p. LII.)

estava em questão era um texto que se afastava consideravelmente das preocupações do momento.

A recepção da crítica, todavia, foi bastante favorável. Octavio de Faria, escrevendo para o jornal *Última Hora* em março de 1976, via Raduan já como um “um grande escritor, perfeitamente senhor de suas palavras, de seu estilo [...]” (apud ABATI, 1999, p. 18). A sinopse da primeira edição do romance ia na mesma direção, atribuindo a ele “um amadurecimento consciente e exemplar”.

Essa percepção era ratificada por outros analistas, que destacavam o lirismo do texto, a linguagem difícil e impactante, o vigor e a criatividade do escritor. Alceu Amoroso Lima, em nota lida durante a premiação de *Lavoura arcaica* na Academia Brasileira de Letras⁵, também em 1976, chamou atenção para o “estilo incisivo” da obra, ressaltando ainda um dos eixos temáticos da narrativa: a “eterna luta entre a liberdade e a tradição” (apud ABATI, 1999, p. 19). Também Berthold Zilly (2005), que verteu o texto para a língua alemã⁶, menciona o entusiasmo e a admiração com que o livro foi recebido por críticos, jornalistas e acadêmicos.

A situação no exterior não é diferente⁷. Blas Matamoro (*El País*, 1982) destaca um lirismo que “evoca a naturalidade tardia dos modernistas” (apud ABATI, 1999, p. 29). Gilles Torjaman (*La Matin*, 1985) vê na obra um embate entre a transgressão e a santificação. Jorge Coli e Antoine Sael (*Le Monde*, 1985) ressaltam a originalidade de Raduan e o uso consciente que faz dos recursos estilísticos: “Nada parece artificial ou fabricado na obra de Nassar. As sutis nuances de seu estilos, os efeitos poderosos de sua obra [...] É difícil indicar uma categoria precisa para *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica*” (apud ABATI, 1999, p. 31). Já Célia Minart (*La Croix*, 1985) evoca o ritmo vertiginoso da narrativa, que segue obstinado de início ao fim da narrativa.

Hans Cristoph Buch (*Die Zeit*, 2004), ao declarar o seu encanto pelo livro, diz-se profundamente intrigado pelo alcance de sua prosa. A dualidade entre o sagrado e o profano, outro eixo temático importante, é também colocado em evidência pelo

⁵ Além do Prêmio Coelho Neto, concedido pela ABL, *Lavoura arcaica* ganhou também o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, e ficou com o segundo lugar do Prêmio Walmap. Raduan recebeu ainda, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), menção honrosa na categoria ‘Revelação de autor’.

⁶ O livro saiu na Alemanha (editora Suhrkamp) com o título *Das Brot des Patriarchen* (*O pão do patriarca*).

⁷ Além do alemão, o livro foi traduzido também para o espanhol (*Labor arcaica*, editora Alfaguara) e para o francês (*Un verre de colère suivi de La maison de la mémoire*, editora Gallimard — edição conjunta com *Um copo de cólera*).

crítico. Hans-Martin Gauger (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2004) aponta a universalidade que se mistura de forma engenhosa à atmosfera arcaica que domina a narrativa, sem deixar de reforçar a intensidade do texto: “É um livro aberto, complexo, também púbere, excitante de modo não voluptuoso, estranho, porém fascinante — de uma força intensamente sorvedora” (apud ZILLY, 2005, p. 131). Por fim, Thomas Sträter (*Neue Zürcher Zeitung*, 2004) realça a complexidade da obra, “um desafio descomunal para o leitor” (apud ZILLY, 2005, p. 132).

O livro impactava pela singularidade e pela escrita *convulsiva* que dominava a maior parte de suas páginas, não raro associada à chamada técnica do *fluxo de consciência*, que remetia às vanguardas tão criticadas pelo escritor. Quando questionado a respeito, Raduan procurava sair pela tangente: “As ideias estão no ar. Se assimilei uma e outra no meu trabalho, as tais conquistas [vanguardistas] de que você fala, foi cheirando involuntariamente a atmosfera” (NASSAR, 1996, p. 33).

Se o uso de certas ferramentas não pôde ser evitado, a ênfase no sentido interpretativo que elas proporcionam ao texto parece encaminhar a discussão definitivamente para o campo dos significados. Entre outras coisas, o escritor sugere que a melhor prosa se desenvolveu sempre pela via do poético e critica a importância excessiva que a crítica dá à questão da forma, quando, em sua opinião, “as leituras que nos acompanham a vida toda foram (*sic*) as dos artistas dos significados” (NASSAR, 1996, p. 27).

Longe do terreno pouco fértil da aplicação mecânica de fórmulas predeterminadas de escrita, as soluções adotadas em *Lavoura arcaica* podem ser vistas como produtoras de um cruzamento bem-sucedido de dados objetivos da realidade histórica com recursos estéticos já conhecidos, voltados unicamente para os propósitos da narrativa. Não há aí um comprometimento com ideologias ou grupos, mas com a qualidade do texto e com os seus efeitos sobre o leitor. Raduan parece antes interessado na observação da vida cotidiana, nas interações entre os indivíduos, nos choques provocados pela submissão às convenções e regras que orientam os grupos sociais. As muitas referências históricas e culturais que o escritor insere no romance se misturam à psicologia dos personagens e às complexas relações que travam entre si e com o ambiente.

A atmosfera intimista e a recorrência a fontes corânicas e judaico-cristãs, misturadas à escrita *psicologizante*, situam o livro em um patamar diferenciado, difícil de ser rotulado. A “complexidade infinita da vida” (NASSAR, 1996, p. 35) de

que fala o autor está sem dúvida representada nas linhas do texto, que encanta, instiga e se mantém aberto a novas leituras. Longe dos manifestos literários, a linguagem rigorosa de Raduan edifica um mundo pulsante, vivo, que não presta tributo a tendências e movimentos. O escritor talvez minimize a relevância da vanguarda e de autores como Joyce⁸ como forma de enfatizar aquilo que a seu ver deve orientar a escrita literária: a liberdade criativa. Nesse sentido, também a obrigatoriedade de certas leituras logo se mostra uma pressuposição falsa: “O pressuposto correto seria a leitura da vida. [...] entre os antigos [...] há os que escreveram coisas mais interessantes que as vanguardas deste século [século XX], levando-se em conta que a espécie não mudou de lá até os nossos dias.” (NASSAR, 1996, p. 33).

A importância conferida a determinados autores e obras e a inevitável conversão destes em modelo a ser copiado pode significar o abandono, pelo indivíduo, do seu papel fundamental de observador e intérprete da realidade: “a vida nesses livros, por melhores que esses livros sejam, será sempre a vida percebida pelo olhar do outro” (NASSAR, 1996, p. 27). Embora reconheça a importância da experiência do outro e procure dialogar com ela, ressalta que a vivência do sujeito deve ser soberana, devendo ser ela a responsável por dar voz ao sujeito.

Apesar da trajetória positiva e da significância do seu trabalho, composto também por *Um copo de cólera* (1978) e um punhado de contos, reunidos posteriormente em *Menina a caminho e outros textos* (1997), Raduan acaba por fim optando pelo silêncio literário. Em diversas entrevistas, dá a entender que simplesmente se cansou da atividade de escritor, vendo-se inclinado mais e mais a direcionar a sua força e criatividade para outros terrenos: “Eu de repente me vi fazendo coisas com a mesma intensidade [...] É uma coisa meio tola achar que a imaginação só esteja a serviço da criação literária, artística. No dia-a-dia, você recorre a ela, faz hipóteses” (apud ABATI, 1999, p. 153).

O passo dado por Raduan se ligaria a um desinteresse profundo pela literatura, uma espécie de libertação do feitiço exercido por ela, mas acontece somente depois do êxito alcançado e da conquista de um lugar especial para os seus textos. O próprio fato de ter algum dia se dedicado à escrita parece se converter em algo incompreensível, pouco justificável.

⁸ “Nunca li Joyce, mas já ouvi falar que tem gente que se prostra três vezes ao dia na direção dessa meca. Eu pensava que só muçulmano é que fizesse isso.” (NASSAR, 1996, p. 33).

No balanço que faz de sua curta carreira como ficcionista, Raduan parece incomodado com a importância atribuída à literatura. Seguindo o fluxo contrário, procura sempre minimizar a relevância da atividade de escritor, sobretudo quando criticado pelo novo curso que decide dar à sua vida, distante do universo artístico: “Os pós-modernos que me desculpem, mas isso [sua vida como agricultor] prova que podemos viver passando ao largo das suas preocupações” (NASSAR, 1996, p. 35). O trabalho no âmbito da fazenda é visto pelo autor também como uma forma de escrita.

Seus comentários tocam no problema das relações entre vida e universo literário. A ambiguidade que pode existir na reelaboração (ou na própria elaboração) da experiência por meio da escrita guarda um vínculo complexo com o real e ao mesmo tempo outro de impotência diante dos fatos vividos ou apenas projetados. O trânsito entre os polos opostos da entrega apaixonada à literatura e da sua absoluta recusa parece de certa forma revelar uma concepção de incompatibilidade entre o espaço literário e o mundo extraliterário, a atividade de escritor como sendo um obstáculo para a realização de outros projetos.

Essa morte da literatura como forma de permitir o acesso ao real é, para Ricardo Piglia (2001), uma fantasia alimentada por muitos escritores, desejosos de experiências mais intensas do que a da escrita. De acordo com o argentino, que não compartilha desse anseio (para ele, a literatura é muito mais interessante do que a vida), a tensão entre o literário e o extraliterário é um debate que tem participado do desenvolvimento mesmo do romance, podendo ser encontrado em autores como Flaubert, Kafka, Faulkner e Proust.

Em sentido mais amplo, a morte da literatura seria uma aspiração da própria sociedade capitalista: “No se le hubiera ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista social, tan difícil de valorar desde el punto de vista económico” (PIGLIA, 2001, p. 172). Outros aspectos estariam aí em jogo, como o deslocamento da figura do intelectual no universo da cultura de massas, a pouca clareza da função histórica e social da atividade literária e a conversão da escrita de ficção em fenômeno inespecífico, sintoma de outras coisas.

A biografia de Raduan mostra que a escrita ficcional em sua vida quase sempre dividiu espaço com atividades e interesses diversos. Foi frequentando os cursos de filosofia e direito (já tinha abandonado o de letras) e atuando nos negócios

da família que Raduan fez muitas de suas leituras e se habituou a discutir literatura com os amigos Modesto Carone, Hamilton Trevisan e José Carlos Abbate. A escolha pela vida de escritor é acompanhada da decisão de interromper os estudos de filosofia e de direito e de se afastar também do comércio familiar. É desse período (começo dos anos 1960) o conto *Menina a caminho*, que fica engavetado e só vai ser publicado anos mais tarde.

Depois de uma temporada no Canadá e nos Estados Unidos, Raduan retorna ao Brasil e conclui o curso de filosofia. Decidido a aprender alemão, parte para Lüneburg, na então Alemanha Ocidental, mas abandona o empreendimento pouco depois para viajar ao Líbano. Já de volta ao Brasil, inicia-se na criação de coelhos, atividade que mantém até 1967, quando funda, juntamente com os irmãos, o *Jornal do Bairro*. Conforme a biografia que consta dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, enquanto atua como redator-chefe no jornal, o escritor começa a rascunhar o que viria a ser *Lavoura arcaica*.

Em 1970, prepara a primeira versão de *Um copo de cólera* e os contos *O ventre seco* e *Hoje de madrugada*, que não publica na época. Em 1972, escreve *Aí pelas três da tarde*, que sai como matéria no *Jornal de Bairro* e mais tarde aparece como conto em outras publicações. Só depois de se desligar do jornal, em 1974, é que mergulha de vez na redação de *Lavoura arcaica*, que é lançado no ano seguinte. Em 1978 é a vez de *Um copo de cólera*. Em 1984, Raduan compra a Fazenda Lagoa do Sino, no interior de São Paulo, e anuncia publicamente que está abandonando a literatura para se dedicar à agricultura⁹. Publica no mesmo ano o conto *O ventre seco*. Em 1994, a Companhia das Letras prepara edição não comercial de *Menina a caminho e outros textos*, que chega ao mercado três anos depois, com a inclusão de *Mãozinhas de seda*, conto inédito escrito em 1996.

As múltiplas atividades podem ajudar a explicar, ao menos em parte, o relativismo do autor em relação à literatura e o afastamento derradeiro. A própria estreia com *Lavoura arcaica* ocorre de modo algo indireto (hesitante, talvez). Depois de concluir a escrita dos originais em outubro de 1974, Raduan os entrega ao irmão Raja, primeiro leitor da obra, que, sem o conhecimento do escritor, faz duas cópias

⁹ Na edição n. 70 da *Revista Piauí*, de julho de 2012, foi publicada matéria que trata da decisão de Raduan de encerrar suas atividades como produtor rural na Fazenda Lagoa do Sino. A propriedade de 640 hectares, avaliada em cerca de vinte milhões de reais e tornada produtiva e rentável ao longo dos anos, não foi, contudo, arrendada ou vendida, mas doada com benfeitorias e maquinário à Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) para a instalação de um *campus*.

do texto e as repassa a amigos. Uma dessas cópias chega às mãos de Dante Moreira Leite, ex-professor de Raduan na Faculdade de Filosofia, que a encaminha à Livraria José Olympio Editora. O livro acaba saindo em dezembro de 1975, com ajuda financeira de Raduan.

São muitos os motivos que podem levar um escritor a abandonar as letras. E muitos já o fizeram. Raduan seria, talvez, apenas mais um a padecer da *Síndrome de Bartleby*, termo cunhado por Enrique Vila-Matas em seu romance *Bartleby y Compañía* (2000), inspirado no personagem homônimo de Herman Melville. O rastreamento empreendido na narrativa do espanhol sugere a existência de um mal de proporções endêmicas, que já teria acometido nomes como Juan Rulfo, Samuel Beckett, Robert Walser, David Salinger, Thomas Pynchon e Robert Musil, além do próprio Melville¹⁰.

Leyla Perrone-Moisés, no ensaio “Da cólera ao silêncio”, sugere que a revolta de Raduan é, na verdade, uma tentativa de dissimular a sua crença no valor da literatura por causa do caráter subjetivo e não imediatista da escrita ficcional. Escrever representaria uma forma específica de esperança, voltada para a comunicação da energia básica da vida. Nesse sentido, os revoltados não fariam mais do que comprovar por meio de seus textos aquilo suas declarações tentam em vão recusar: “Não se pode levar a sério alguém que continue indefinidamente a bradar contra tudo e todos” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 77).

Partindo de máxima horaciana que vê na explosão colérica uma forma breve da loucura, Perrone-Moisés faz referência também à brevidade da obra de Raduan e à cólera de seus personagens, alimentada por descontentamentos, decepções e, sobretudo, pela impossibilidade de controle das paixões. É justamente a descarga de raiva e o descontrole que, em sua opinião, conferem às linhas do escritor uma qualidade poucas vezes encontrada no âmbito da literatura brasileira. O abandono da literatura seria, também ele, consequência direta de uma cólera, a que se alimenta de expectativas frustradas e de uma recusa obstinada: “toda literatura de

¹⁰ Sobre a sua pesquisa, explica o narrador do livro, ele próprio um *bartleby*: “Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre.” (VILA-MATAS, 2000, p. 3).

revolta é necessariamente breve, e desemboca no silêncio ou no escárnio” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 77).

A ensaísta vê *Lavoura arcaica* como uma espécie de acerto de contas de Raduan com a sua própria história. Nesse sentido, vale observar que consta da primeira edição uma dedicatória do autor, excluída posteriormente: “Em memória de João Nassar, meu pai”. A menção e a óbvia similitude dos nomes (*João*, seu pai – *Iohána*, pai do personagem André), além, é claro, do contexto imigratório Líbano-Brasil, não parecem suficientes, no entanto, para que sejam atribuídos ao romance traços autobiográficos.

Por outro lado, não é possível ignorar certos indicadores, que se mostram capazes de apontar para a (re)construção de um mundo conhecido, composto por histórias e lugares mais ou menos precisos. Se todo processo criativo invariavelmente aciona elementos pessoais, como sugere Luiz Fernando Carvalho (2002), responsável por transportar o romance para o cinema, também Raduan pode ter recorrido a eles ao longo de sua narrativa: “Não tem como você fugir, não tem como você dizer que o Raduan ao escrever o *Lavoura*... não reelaborou conteúdos familiares, reminiscências” (CARVALHO, 2002, p. 27). Contudo, a validade relativa do conceito de verdade no que diz respeito ao universo literário coloca sob suspeita qualquer distinção entre verdadeiro e falso, devendo a abordagem de aspectos desse tipo pelo leitor se pautar pela pouca assertividade e pela valorização da abertura interpretativa.

O que vai em destaque, contudo, para Perrone-Moisés, é a forma, o verbo vigoroso, a musicalidade do texto, o discurso profano que se choca com o discurso sagrado, a oposição entre o discurso patriarcal e o discurso rebelde. Embora atribua ao romance o título de “primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69), este que é mais um importante eixo de significação da obra, a ensaísta não o desenvolve, concentrando-se em seus aspectos formais, na linguagem como força propulsora, na dicção do texto.

A despeito da construção singular da narrativa e do seu lirismo, o que sempre atraiu a atenção dos estudiosos para o quesito *forma*, Raduan parece ter conseguido se situar entre os *artistas do significado*. A proliferação de sentidos que advém das linhas do romance confirma o comentário do autor segundo o qual o trabalho com a *casca* das palavras somente se justifica se levada em conta também a *gema*. Quando o escritor rejeita o jogo vanguardista da antidiscursividade, que não

permite senão “resíduos de significados” (NASSAR, 1996, p. 24), e recusa ao mesmo tempo o curso monótono das prosas mais elementares, confere a seu trabalho um lugar inusitado e interessante. Num passo arriscado, Raduan impõe seu discurso literário.

Lavoura arcaica é um livro que conta o regresso do personagem André para casa, completando com este movimento um longo processo de desestruturação iniciado com a sua fuga (e mesmo antes dela). Embora dividido em duas partes, “A partida” e “O retorno”, cobrindo a primeira cerca de dois terços da obra (vinte e um capítulos de um total de trinta), o romance é homogêneo, funcionando o primeiro agrupamento de capítulos como preparação para os eventos que decorrerão da volta do personagem. É uma espécie de longo preâmbulo em que se desenvolvem muitas das temáticas do livro, que são costuradas nas reminiscências e no diálogo tenso entre André e Pedro, o mais velho dos irmãos.

Em *Lavoura arcaica*, o texto ornamentado e, à primeira vista, turvo, algo *barroco* até, vai aos poucos se tornando mais claro. A riqueza de imagens e os muitos significados que ele despeja sobre o leitor situam a narrativa em um terreno que é ao mesmo tempo firme e movediço. O código particular do romance acaba por se estabelecer e revelar ao leitor um enigma que pode ser, ao menos parcialmente, decifrado. Trata-se, a rigor, de um *código palimpséstico*, impregnado de muitas vozes e referências.

Os fraseados contorcidos da primeira parte do livro mostram, em tom explosivo e confessional, os motivos da fuga de André. As falas convulsivas do personagem remontam aos estudos de psicologia feitos por Raduan na década de 1960 e são um recurso que pretende conferir ao texto um *status* independente, como se a interferência autoral fosse aí mínima: “Tinha um pouco a ver com o esqueminha estímulo-resposta dos *behavioristas* onde as coordenadas intervenientes deveriam ser inferidas, no caso do romance, pelo leitor. Uma bobagem, assim, porque na época eu ainda era um cientificista linha-dura.” (apud ABATI, 1999, p. 91). Esse racionalismo, na condição de substrato teórico que se esconde nas entrelinhas do texto literário, poderia se revelar também uma forma de prisão, um limitador à liberdade criativa. Contudo, a narrativa encontra o seu caminho durante o processo de escrita e a referência *behaviorista* se dilui, tornando-se mais um elemento no amálgama criado pelo escritor: “Foi um jorro, uma resposta

proporcional à camisa de força racional que eu tinha me investido até ali.” (apud ABATI, 1999, p. 91).

Os capítulos iniciais nos oferecem as chaves fundamentais da história: a ausência de marcadores exatos de tempo e espaço, a estrutura e a composição do núcleo familiar, integrado por imigrantes (e seus descendentes) de origem mediterrânea, que alguns elementos da narrativa nos permitem identificar como sendo libanesa, a personalidade complexa do narrador André, sua sexualidade, a relação incestuosa com Ana, sua irmã, a amorosidade da mãe, personagem não nomeada, que se contrapõe à contenção de Iohána, o patriarca, e acima de tudo a crise que advém da aparente desconformidade do personagem em relação ao mundo que o cerca.

O andamento contido dos capítulos iniciais da segunda parte do romance, que narram a volta de André para casa, contrasta com a redação convulsa da primeira metade. Os dois blocos, no entanto, se atravessam e complementam, colocando em evidência os constantes choques entre tradição e renovação, coletividade e individualidade, natureza e cultura. De modo inteligente e provocador, o texto coloca de lado qualquer maniqueísmo, lançando punhados de areia na imagem cristalina da oposição fácil em benefício da dúvida e da ambiguidade. Ou da própria instabilidade que acompanha a condição humana.

Estão aí em jogo os tabus, a afetividade mais pura, a trama insondável do binômio tempo/espaço, o tensionamento ininterrupto entre preservação e destruição, consentimento e recusa, conspiração e pureza. O livro permite muitas aproximações, que atravessam o psicológico, o histórico, o estético-literário, o sociológico, o filosófico, o teológico. Nas suas linhas se misturam éticas, princípios morais, problemas de identidade, o poético, o mítico, o antes e o depois, o dentro e o fora, o poder da palavra, a reflexão filosófica. E, naturalmente, a vida e a morte — entranhadas uma na outra.

Em *Lavoura arcaica*, têm peso fundamental o simbolismo e o intertexto religioso (com referências judaico-cristãs e corânicas), que condensam e valorizam suas múltiplas referências nos “discernimentos promíscuos do pai” (NASSAR, 1989, p. 89). As falas de Iohána se compõem de muitos elementos, “enxertos de várias geografias” (NASSAR, 1989, p. 89), que situam culturalmente o mediterrâneo de outrora: “[...] a Europa mediterrânea da Antiguidade teria pouco a ver com o conceito

de Europa de hoje. Era todo um Mediterrâneo, europeu ou não, em processo de integração cultural” (NASSAR, 1996, p. 30).

O filtro fundamental para a leitura do romance vem desse mesmo Mediterrâneo. Trata-se da conhecida história do filho pródigo, encontrada no *Evangelho de Lucas*. É essa a linha-mestra aqui utilizada. É daí que parte Raduan Nassar e foi daí também que partiram muitos outros em diversos momentos nesses dois mil anos de existência do texto.

A parábola cristã é lembrada com frequência e já foi reelaborada no âmbito da pintura, da escultura, da música, do teatro, do cinema, da literatura, em geral com modificações que variam conforme os objetivos dos artistas envolvidos. Antes de se concentrar especificamente no livro de Raduan, o presente trabalho procura percorrer uma pequena parte dessa tradição, buscando nas narrativas de alguns escritores, em perspectiva comparada, elementos que ajudem a pensar e a melhor esmiuçar os traçados de *Lavoura arcaica*.

Em Henri Nouwen, a figura do pródigo se mistura às dos outros personagens da parábola. O relato de Lucas aparece aí mesclado à última representação pictórica que Rembrandt fez do texto evangélico, ilustrando a acolhida do filho arrependido pelo pai diante do olhar severo do primogênito. Em Nouwen, as características dos personagens estão conectadas, interligadas. Onde há luz, há sombra. Onde existe abrigo e estabilidade, existe também desconforto e ímpeto de mudança. A busca pelo lar permanente passa invariavelmente pela vivência de outros lugares; a volta para casa é ao mesmo tempo reencontro e uma nova experiência.

A releitura da parábola feita por André Gide é uma das fontes primordiais de Raduan, que muito provavelmente se valeu também das interpretações de Lúcio Cardoso e Dalton Trevisan, anteriores a *Lavoura arcaica*, para pensar o seu modo de apropriação da história do pródigo. Em Gide, o leitor pode perceber alguma oscilação entre a permanência e a partida, a identificação e a dessemelhança. A busca pelo prazer e pela liberdade, o desejo de percorrer novos caminhos, se funde ao sentimento de derrota que acompanha o regresso amargo ao abrigo paterno. Assim como em Lucas, a acolhida é generosa e a repreensão do primogênito ganha destaque. A composição familiar, contudo, já não é a mesma. Uma das principais *intervenções* do escritor consiste em acrescentar à narrativa as figuras da mãe e de um caçula, que também quer deixar a casa para se tornar dono do próprio destino. A decepção com a volta do irmão do meio confere ainda mais ímpeto ao seu plano de

fuga. Esse procedimento de duplicação do pródigo (aproveitado por Raduan, Lúcio Cardoso e Dalton Trevisan) abre uma porta inexistente no texto bíblico e instaura uma concepção cíclica na temática do retorno.

A aproximação de Rudyard Kipling com a parábola se dá de modo semelhante à de Gide. Em ambos, vemos a inserção da mãe como personagem (inexistente em Lucas) e o encerramento da história não com o retorno, mas com uma nova partida. Se no texto do francês há um caçula que quer partir em definitivo, retomando a jornada fracassada do irmão do meio, no poema do norte-americano é o mesmo pródigo que vai embora duas vezes. Não há em Kipling a ambiguidade que vemos em Gide. Arrependido da volta para casa, o filho rebelde se despede em definitivo dos membros da família. Novamente surge o tema da dessemelhança e mais uma vez o primogênito é retratado com cores cinzentas, prevalecendo ainda o desejo individual sobre o coletivo.

Um texto curto de Franz Kafka dialoga discretamente com a narrativa de Lucas abordando a volta para casa, que acaba não acontecendo de fato. Não há remissão direta à parábola, mas os elementos da história permitem uma leitura paralela. O grande diferencial é exatamente a não consumação do retorno. O pródigo de Kafka decide regressar, toma o caminho que conduz à velha fazenda do pai, cruza os portões da propriedade, mas se detém diante da porta que leva ao interior da residência. Inseguro e angustiado, se inquieta diante do *familiar* tornado *estranho*, da casa convertida em terra estrangeira. Fica sem saber quem está do lado de dentro e se será bem recebido. A paralisia acaba por condenar o personagem a um penar sem fim, encurralado entre o mundo exterior, conhecido, e as expectativas que envolvem o mundo interior, desconhecido.

Rainer Maria Rilke nos apresenta um narrador que se volta para a parábola como forma de refletir sobre si mesmo. Lado a lado com a temática da liberdade está a do amor, ou mais precisamente, a da recusa do amor. A história do filho rebelde que sai de casa em busca de uma vida licenciosa é para esse narrador a história de alguém que não quer amar e ser amado. Sufocado pelo afeto familiar, quer mais do que tudo o desprendimento das estradas e a ausência de laços, o descompromisso. Entra também aí em jogo o sentir-se diferente no lugar de origem e a necessidade de uma viagem para fora que é ao mesmo tempo uma jornada para dentro. O pródigo de Rilke, contudo, é também um ser cindido. Os fragmentos de amor que coleciona faz com que se sinta perdido também na sua liberdade,

chegando a desejar algo que, para sua surpresa, se assemelha ao que um dia resolveu deixar para trás. *Amansado* pelo tempo e pela experiência, acaba regressando, desejoso de uma vida colocada em suspenso e que supõe agora poder retomar. O retorno, todavia, assim como o que vemos em Gide, é ambíguo. Mais do que um retorno, talvez signifique a permanência do pródigo em uma zona cinzenta, indefinida.

Dalton Trevisan retoma a parábola de Lucas dialogando com o texto de Gide. Sem se afastar muito de outras releituras do texto bíblico, vemos aí a manutenção de aspectos como a busca da individualidade e o regresso algo duvidoso, forçado pelas circunstâncias do que por arrependimento. O desconforto em relação ao ambiente familiar, como em Kipling, Rilke e Gide, é enfatizado por Trevisan. Também a conduta do primogênito se mostra autoritária e condenatória, contrastando com a do pai. Os personagens são os mesmos que encontramos em Gide e a estruturação do texto, baseada em diálogos, é igualmente replicada. Em Trevisan, no entanto, as relações entre os membros da família são mais ásperas. Se em Gide existe ainda alguma admiração do caçula pelo irmão do meio, em Trevisan o que há é desprezo pelo fato de ele ter retornado, o que representa, ao fim e ao cabo, consentir com as regras da casa.

A peça escrita por Lúcio Cardoso para o Teatro Experimental do Negro (TEN) dialoga também com Gide, ampliando mais ainda os elementos da parábola. A história avança por episódios que se concentram na figura do pródigo e nos seus anseios, passando por temas como liberdade e pertencimento. Apesar dos pontos de contato mais evidentes com Lucas e Gide, o escritor mineiro interfere bastante nas suas fontes. São inseridos novos personagens e a curiosidade em relação ao mundo exterior frequente, em maior ou menor medida, as preocupações de todos eles, reforçada ainda pela passagem constante de peregrinos nos arredores da propriedade. A função de guarda do espaço da casa se conserva com o primogênito, que submete o desejo de partir e se concentra no trabalho árduo da lavoura. A narrativa não apenas discute o abandono do lar como o faz antes que efetivamente ocorra. O regresso, contudo, se mostra diverso daquele que vemos no texto bíblico e nos outros autores. O pródigo não retorna arrependido ou derrotado, mas como um homem rico, acompanhado de bens e escravos, instigando ainda mais os outros a seguir caminho semelhante. A solução da trama, contudo, depois

de algumas reviravoltas, parece se aproximar do sentido moral da parábola, ainda que por caminho diverso.

Todas essas reinterpretações da conhecida história bíblica contêm elementos que se fazem presentes, intencionalmente ou não, em Raduan. Além disso, o autor imprimiu muitas outras modificações no tema original, criando a partir dele a sua própria história. Uma dessas alterações repousa na figura do primogênito, que assume papel bastante diferente do que vemos em Kipling, Gide, Trevisan, Lúcio Cardoso e também em Lucas, ligando-se de forma especial ao pródigo e sendo fundamental para que o retorno se concretize. Outros aspectos importantes, que afastam o texto de Raduan dos demais, dizem respeito à composição do grupo familiar (com forte presença feminina), a um diálogo mais aprofundado com a tradição judaico-cristã, ao contexto imigratório e à sexualidade, que no romance é enfatizada pelo problema do incesto.

Na longa jornada que empreendeu através dos séculos, a figura do pródigo viajou pelo globo, conheceu outras culturas, falou línguas diferentes e se aproximou de formas de pensamento e visões de mundo diversas. *Lavoura arcaica* é, em certo sentido, um gigantesco repositório das sementes que foram sendo lançadas no solo fértil da literatura ao longo do tempo. Os sentidos que podemos colher no terreno cultivado pelo escritor se alimentam ao mesmo tempo do arcaico e do moderno. Longe de configurar mera repetição, a *reescrita* da parábola testemunha a retomada cíclica de temas e ideias, inevitável talvez. Coisas que vão e vêm, que se renovam periodicamente e mostram aos viventes de cada época que podem ser ainda pertinentes para a análise das relações humanas e para a leitura individual que cada um precisa fazer da paisagem à sua volta e das placas que vão surgindo ao longo da estrada.

1 A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO

— Andarilho, quem é você? Vejo-o que anda por sua estrada, sem desdém, sem amor, com olhar inescrutável; úmido e triste, como uma sonda que da profundidade volta insaciada para a luz — que buscava ela lá embaixo? —, com um peito que não suspira, com um lábio que esconde seu nojo, com uma mão que apreende apenas devagar: quem é você? Que fez você? Descanse aqui: este lugar é hospitaleiro para com todos — recupere-se! E quem quer que seja: que coisa lhe apetece agora? O que pode lhe servir de conforto? Apenas diga; o que eu tiver, lhe ofereço! — Conforto? Conforto? Ó curioso, o que diz você! Mas, por favor, me dê... — O quê? O quê? Fale! — “Mais uma máscara! Uma segunda máscara!”...

Friedrich Nietzsche

1.1 A parábola segundo Lucas

Raduan incluiu na primeira edição de *Lavoura arcaica* uma nota que indica a procedência de pequenos trechos inseridos no romance. Ironicamente, classifica a inserção desses trechos como algo dispensável. Mais tarde, ao que parece, acaba entendendo a própria nota como desnecessária, optando por eliminá-la das edições seguintes. As passagens originalmente apontadas, contudo, são mantidas, uma vez que plenamente incorporadas à história que o escritor quer contar e já totalmente descoladas de suas fontes.

Esse reaproveitamento de outros textos consiste, a rigor, numa chave importante para a leitura do livro e aponta para o próprio espírito do conhecimento, que se alimenta, afinal, do já dito para dizer algo novo. Nessa estrada em contínua construção, nesse jogo de semelhanças e diferenças, Raduan entrelaça ideias e referências e produz uma obra recheada de infusões filosóficas e literárias e também, inevitavelmente, de conteúdos estéticos variados.

O diálogo com outros autores é indicado na nota da edição de 1975, que cita os nomes de Thomas Mann, Walt Whitman, André Gide, Jorge de Lima, Almeida

Faria, Novalis. Outra referência é o livro d'*As mil e uma noites*¹¹, de onde vem a *história do faminto* que vemos recontada no capítulo 13. Sua fonte mais importante, porém, vem do cânone cristão: “Na elaboração deste romance, o A. [autor] partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a” (NASSAR, 1975, p. 193). Embora os elementos da parábola sejam livremente manipulados, é essa a linha-mestra de *Lavoura arcaica*. A inversão a que se refere Raduan pode, entre outras coisas, significar o modo específico com que o escritor se aproxima do texto evangélico, que é retomado e ampliado em benefício do romance.

A história é conhecida: o mais novo de dois irmãos pede ao pai a sua parte nos bens da família e, feita a partilha, sai de casa rumo a uma terra distante, onde imagina poder viver como bem entender. Depois de esbanjar a sua metade numa vida licenciosa, passa a enfrentar privações. Lembrando-se da fartura que havia em casa, mesmo entre os empregados, resolve voltar e pedir perdão ao pai, que o acolhe com imensa alegria. A festa que este lhe prepara irrita o irmão mais velho, que se sente injustiçado por jamais ter infringido as ordens paternas e, ainda assim, nunca ter merecido festejo semelhante. Diante da queixa, o pai lhe explica a importância de celebrar o retorno à vida daquele que estava *morto*, comemorar a reintegração do irmão no seio da família.

Segue abaixo a íntegra da parábola, conforme tradução da *Bíblia de Jerusalém*¹²:

¹¹Disse ainda: “Um homem tinha dois filhos. ¹²O mais jovem disse ao pai: ‘Pai, dá-me a parte da herança que me cabe’. E o pai dividiu os bens entre eles. ¹³Poucos dias depois, ajuntando todos os seus haveres, o filho mais jovem partiu para uma região longínqua e ali dissipou sua herança numa vida devassa.

¹⁴E gastou tudo. Sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar privações. ¹⁵Foi, então, empregar-se com um dos homens daquela região, que o mandou para seus campos cuidar dos porcos. ¹⁶Ele queria matar a fome com as bolotas que os porcos comiam, mas ninguém lhas

¹¹ Em entrevista concedida ao Instituto de Cultura Árabe, Mamede Jarouche, professor do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo (USP), procura reconstituir a historicidade de *As mil e uma noites*. Apesar da origem persa, foi a versão árabe que se difundiu mundo afora, sendo um exemplar do século XIII a elaboração mais antiga a chegar inteira aos dias de hoje, servindo de paradigma para as múltiplas traduções que foram realizadas posteriormente. Em relação aos temas abordados, Jarouche chama atenção para a forma natural com que a sexualidade é tratada, usual entre os antigos muçulmanos, e o fato de o século XIII ter sido devastador para o mundo árabe, o que, em sua opinião, está refletido em muitas das histórias contidas no livro, apesar do tom cômico predominante.

¹² Utiliza-se também aqui, e no restante do trabalho, edição da *Bíblia – Tradução Ecumênica*. Por razões de uniformidade, todas as citações diretas foram extraídas da *Bíblia de Jerusalém*, salvo eventual indicação em contrário.

dava. ¹⁷E, caindo em si, disse: ‘Quantos empregados de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome! ¹⁸Vou-me embora, procurar meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; ¹⁹Já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados’. ²⁰Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai.

Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. ²¹O filho, então, disse-lhe: ‘Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho’. ²²Mas o pai disse aos seus servos: ‘Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. ²³Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, ²⁴pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!’ E começaram a festejar.

²⁵Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa ouviu músicas e danças. ²⁶Chamando um servo, perguntou-lhe o que estava acontecendo. ²⁷Este lhe disse: ‘É teu irmão que voltou e teu pai matou o novilho cevado, porque o recuperou com saúde’. ²⁸Então ele ficou com muita raiva e não queria entrar. Seu pai saiu para suplicar-lhe. ²⁹Ele, porém, respondeu a seu pai: ‘Há tantos anos que te sirvo, e jamais transgredi um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. ³⁰Contudo, veio esse teu filho, que devorou teus bens com prostitutas, e para ele matas o novilho cevado!’

³¹Mas o pai lhe disse: ‘Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. ³²Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!’” (Lc 15, 11-32).

A parábola, que consta apenas do *Evangelho de Lucas*¹³, está, a rigor, assentada num fundamento muito caro à tradição cristã: o acolhimento e o perdão incondicional dos pecadores. O capítulo quinze do texto bíblico se compõe de uma introdução e de três parábolas (dentre elas a do filho pródigo), chamadas também de *parábolas da misericórdia*. Todas giram em torno do mesmo tema: a recuperação do que se julgava irremediavelmente perdido. Esse significado é tão importante que os teólogos tendem atualmente a recusar o título usual da parábola, que daria ênfase ao pecado e não ao pecador¹⁴.

¹³ São quatro os evangelhos canônicos: Mateus, Marcos, Lucas e João. Os três primeiros, por se aproximarem mais no que diz respeito ao conteúdo, costumam ser chamados de sinóticos (compartilham um mesmo ponto de vista). Apesar disso, e a despeito de certamente dividirem fontes comuns, orais e escritas, os textos guardam particularidades não replicadas entre si, como é o caso da presente parábola. Especificamente em relação a Lucas, a *Tradução Ecumênica* e a *Bíblia de Jerusalém* destacam que se trata talvez do evangelista mais acessível ao leitor ocidental de hoje. O fato de se dirigir aos gentios gregos teria conferido à sua escrita características distintas dos outros três, com adaptações e soluções que aproveitam elementos da cultura helênica e privilegiam a clareza e o sentido histórico.

¹⁴ As duas bíblias utilizadas promovem esse *ajuste* em suas edições. A *Bíblia de Jerusalém* opta por *O filho perdido e o filho fiel* para nomear o relato, mantendo como subtítulo, e entre aspas, a expressão “o filho pródigo”. Já a *Tradução Ecumênica* prefere *Parábola do filho reencontrado*. Em ambos os casos, os textos restantes do capítulo acompanham a escolha feita: *A ovelha perdida* e *A dracma perdida*, no primeiro caso, e *Parábola da ovelha reencontrada* e *Parábola da moeda reencontrada*, no segundo.

O perdão, como diz André Comte-Sponville (2003), não suprime a falta, não a torna inexistente, passível de simples apagamento como se nunca tivesse ocorrido. Longe de ser imprudente, o perdão se pretende uma renúncia à punição e ao ódio; em alguns casos, até mesmo ao julgamento. Essa renúncia ao ódio, acrescenta Comte-Sponville, deve, por princípio, estar atrelada ao conceito mesmo de justiça. Nesse sentido, a misericórdia, virtude do perdão, se opõe à misantropia e o indivíduo dela se aproxima pelo conhecimento das causas e também de si próprio.

No plano teológico, o capítulo citado se refere diretamente a uma provocação de Jesus a escribas e fariseus, membros da elite judaica de então, que o criticavam por acolher pecadores e comer com eles (Lc 15, 2). Na parábola, estão representados pela figura contundente do primogênito, que se irrita com a forma entusiasmada com que o pai recebe o pródigo, isentando-o de punição. Em suas notas explicativas, a *Tradução Ecumênica* reforça a coesão temática das narrativas, centradas na “alegria de achar o que estava perdido”, e sublinha o que seria a “lição essencial” dos textos: convidar os que se entendem justos a abandonar a postura condenatória e a participar dessa alegria, que consistiria, em última instância, no reencontro de Deus com seus filhos perdidos.

A primeira parábola retoma a imagem clássica do pastor com seu rebanho, comum no Antigo Testamento, e mostra a alegria desse indivíduo ao recuperar uma de suas cem ovelhas, desaparecida no deserto. Ao voltar para casa, reúne amigos e vizinhos e declara: “Alegrai-vos comigo, porque encontrei a minha ovelha perdida! Eu vos digo que, do mesmo modo, haverá mais alegria no céu por um só pecador que se arrepende do que por noventa e nove justos que não precisam de arrependimento” (Lc 15, 6-7).

De maneira análoga, a segunda parábola apresenta uma mulher que possui dez dracmas (moeda local) e que, ao perder uma delas, empreende uma busca cuidadosa até finalmente encontrá-la. Reúne, por fim, amigas e vizinhas e diz a elas: “Alegrai-vos comigo, porque encontrei a dracma que havia perdido! Eu vos digo que, do mesmo modo, há alegria diante dos anjos de Deus por um só pecador que se arrepende” (Lc 15, 9-10).

A terceira parábola, mais elaborada e singularizada, mantém-se circunscrita ao núcleo temático apresentado nas outras duas, sobretudo quanto ao desfecho. Se, do ponto de vista teológico, nas primeiras narrativas é o sentido da busca que prevalece, ficando sugerida a procura pelo pecador (não personificado), na última é

o acolhimento desse pecador, que retorna por conta própria, que ganha relevo. E é com viva satisfação que ele é recebido de volta. O pai lhe cobre de beijos, oferece a ele “a melhor túnica”, “anel” e “sandálias”, manda matar o “novilho cevado” (honoraria reservada a poucos) e prepara uma grande celebração para o filho que “estava morto e tornou a viver”, que “estava perdido e foi reencontrado”. Indignado, e buscando reafirmar sua obediência e retidão, o primogênito questiona o pai a respeito de acolhida tão calorosa, mas este lhe diz simplesmente da importância de que todos se alegrem e festejem.

Além da postura aparentemente *antimeritocrática* do pai, que concede ao filho *pecador* um benefício que nunca antes oferecera ao filho *fiel*, ganham relevo no texto as circunstâncias que alimentam o movimento de regresso. Não apenas não há indicação de uma procura pelo pródigo, como parece não existir, da parte deste, um efetivo arrependimento pela decisão de partir e deixar tudo e todos para trás.

A volta para casa pode, nesse sentido, ser entendida como absolutamente contingencial e, a despeito do orgulho quebrado, motivada pelo esgotamento dos bens herdados e pelas dificuldades que a *ovelha desgarrada* passa a enfrentar a partir de determinado momento, o que inclui a servidão como tratador de porcos (situação humilhante para um judeu). Fosse outro o estado de coisas, o retorno talvez nunca acontecesse.

A parábola mostra ainda o que poderia ser lido como algum planejamento do pródigo, que, perturbado pela fome e se lembrando do alimento abundante em casa, deixa entrever a elaboração de uma *estratégia* baseada na contrição e na humildade para manipular o pai e ser aceito novamente por ele: “¹⁸Vou-me embora, procurar meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; ¹⁹Já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados.” (Lc 15, 18-19).

O arrependimento, no âmbito do cristianismo e do judaísmo, consiste numa recusa sincera dos erros cometidos e, sobretudo, dos danos causados a terceiros¹⁵. Rejeitar o passado defeituoso é condicionante para a adesão plena à vida virtuosa. Assim sendo, o sentido teológico da parábola somente se realiza com a contrição do pródigo, de modo que a leitura canônica segue esse caminho. Ao declarar que *pecou contra Deus e contra o pai*, o personagem parece ficar inscrito nessa tradição.

¹⁵ No calendário judaico existe o *Yom Kippur*, dia do arrependimento, no qual a comunidade confessa as ofensas cometidas contra Deus. A expiação, contudo, só é completa se o indivíduo pedir perdão

Mais do que isso, ao reconhecer que sofre genuinamente as consequências de suas graves faltas, que retorna disposto a ser castigado, caracteriza sua transgressão como um terrível equívoco, passível de punição.

Entretanto, como a ênfase da narrativa está na misericórdia, mesmo que o estado de espírito do pródigo seja outro e que sua miséria lhe afete o corpo, mas não a consciência, isso em nada compromete o ensinamento que o evangelista quer disseminar. Pelo contrário, o engrandece ainda mais. Qualquer eventual oportunismo fica suplantado pelo acolhimento efusivo do patriarca, que se coloca em plano superior.

Para que o leitor moderno tenha uma ideia aproximada do impacto que o conteúdo da parábola deve ter tido sobre os ouvintes e leitores da época, é necessário levar em conta certos aspectos históricos e culturais. Kenneth E. Bailey (1983) chama atenção, antes de tudo, para o caráter absolutamente incomum e ofensivo do pedido que faz o pródigo ao pai, exigindo dele sua parte na herança. Não apenas inexitem, entre árabes e judeus, costumes ou leis que possam conferir legitimidade ao desejo do filho, como o fato de o pai ainda estar vivo transforma esse pedido num insulto gravíssimo. Significa, em última instância, que a morte do patriarca é desejada.

Trata-se, a rigor, de um entendimento que se mantém inalterado ao longo do tempo. Em suas pesquisas de campo, Bailey pôde verificar que, modernamente, uma exigência dessa natureza seria encarada, em diversos lugares, como agressão direta à figura do pai, sendo praticamente nulas as chances de sucesso do demandante.

Conclui-se daí que, no contexto da parábola, a ofensa representa bem mais do que uma ruptura no núcleo familiar. Implica uma recusa mais profunda, mais ampla, que se estende à comunidade, à própria cultura em que está inserido o personagem. O ato de sair de casa levando consigo parte dos bens familiares (a que ainda não tem direito) e partir para lugares distantes significa não apenas buscar novos caminhos, viver novas experiências, novos hábitos, mas recusar as próprias tradições, algo impensável no Oriente Médio do século I. Dissipar esses bens em terras estrangeiras agrava ainda mais a situação. É uma forma de dessacralizar os valores mais altos do grupo e atentar contra ele.

também àqueles que porventura tenha ofendido durante o ano anterior. No judaísmo, não cabe a Deus perdoar as faltas entre os humanos (EHLICH, 2010).

O fato de o pai, ofendido, acatar o pedido do filho torna ainda mais radical o arranjo proposto. Não foge, contudo, à postura provocadora e subversiva atribuída à figura de Jesus pelos quatro evangelistas. Nesse caso específico, o embaraço começa já na enorme generosidade do patriarca, que consente que o caçula se vá levando parte de seus bens. E é coroada pelo perdão ao filho pecador, que é recebido com uma grande festa ao retornar muito tempo depois, humilhado e presumidamente arrependido. Embora a narrativa acabe por ligar a contestação do *status quo* e o prazer sensorial ao fracasso e ao esgotamento, não os proíbe. Além disso, sobrepõe a compreensão à punição, o que celebraria, afinal, a vitória do amor sobre a ordem e a disciplina.

Apesar da origem localizada e da distância no tempo, o texto de Lucas adquire novos matizes interpretativos ao atravessar os séculos e se universalizar. Está, no final das contas, inserido numa tradição que ajudou a formar o nosso pensamento¹⁶, mantendo-se válido para a discussão de valores já muito debatidos, mas que nunca perdem força e potencial filosófico, como o individualismo, a liberdade, a competição, a moral, o perdão. Todos esses elementos foram pensados e retrabalhados, com motores diferentes, pelos que se dispuseram a rasurar e emendar a parábola, em geral optando por trazer para o centro da discussão a figura controversa do príncipe.

1.2 Uma história muitas vezes recontada

A narrativa de Lucas se manifesta de forma recorrente nas produções culturais. Aproximando-se ou afastando-se do âmbito religioso, a parábola tem sido aproveitada pelas mais diversas formas de arte ao longo do tempo. Pode ser vista, por exemplo, em vitrais anônimos datados do século XIII, que fazem parte da arquitetura gótica da Catedral de Bourges (Cathédrale Saint-Étienne), França.

¹⁶ Sobre a permanência de matizes de fundo religioso, comenta José Saramago: “Se nós nascemos num meio cultural, moral, do ponto de vista do direito, da filosofia, da arte, impregnado de tudo o que tem a ver com uma religião, [...], quando entramos no mundo encontramos já um Deus, portanto não podemos dizer que não o temos, porque inevitavelmente o temos. Por isso, eu, às vezes, digo que, no plano da mentalidade, sou um cristão, e não posso ser outra coisa” (BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 53).

Frequenta a pintura de épocas e lugares distintos, assim como a literatura, o teatro, o cinema e a música, sendo não raro bastante modificada.

No cinema, serviu de inspiração para muitos diretores: Edward R. Gordon (*The prodigal son*, Reino Unido, 1921), Luis Trenker (*Der verlorene Sohn*, Alemanha, 1934), Ramu Kariatt (*Mudiyanaya Puthran*, Índia, 1961), Evald Schorm (*Návrat ztraceného syna*, Tchecoslováquia, 1967), Yosef Shalchin (*Haben Ha'oved*, Israel, 1968), Yiannis Hartomatzidis (*Adelfi mou... agapi mou*, Grécia, 1986), Veikko Aaltonen (*Tuhlaajapoika*, Finlândia, 1992), Arsen Azatian (*Anarak vordü veradardz*, Armênia, 2008). Em *Baijia zai* (Hong Kong, 1952), Ng Wui usa a história como pano de fundo para explorar problemas relacionados à sociedade chinesa. No filme, o príncipe é um sujeito vaidoso e descuidado que perde a esposa e todos os bens. Acaba, no final, se associando ao pai falido, recém-retornado dos Estados Unidos, e à própria ex-mulher para tentar se reerguer.

Já Youssef Chahine opta por adaptar *Le retour de l'enfant prodigue* (1907), versão da parábola escrita por André Gide (1869-1951), para falar dos conflitos entre árabes e judeus. Seu longa *Awdat al bin al dal* (Egito/Argélia, 1976) trata de questões políticas e sociais, sem contudo descuidar do drama íntimo, familiar. O sujeito que regressa é um ativista que esteve preso por mais de uma década e sua volta para casa gera a expectativa de que irá desafiar a tirania do irmão mais velho, o que acaba não acontecendo. O indivíduo que retorna já não é o mesmo que partiu. A presença de um primogênito autoritário e controlador é marcante em Gide e esta ideia é explorada pelo cineasta.

O texto de Lucas foi tema de várias peças de teatro na Inglaterra do século XVI, muitas delas escritas em tom de comédia. É o caso de *The London prodigal* (1605), atualmente aceita como tendo sido escrita por Nathaniel Butter, mas que por muito tempo foi atribuída a William Shakespeare. Outro exemplo é *A new trick to cheat the devil* (1639), de Robert Davenport. Nos Estados Unidos, a utilização recorrente da parábola levou certa vez o crítico Frank Rich, do *The New York Times*, a afirmar que, enquanto houvesse teatro americano, haveria montagens tratando do tema do príncipe. Rich escrevia sobre *Threads* (1981), peça de Jonathan Bolt que estreava naquele momento.

No âmbito da dramaturgia nacional, destaca-se a montagem feita pelo Teatro Experimental do Negro, com texto de Lúcio Cardoso (1913-1968), direção de Abdias do Nascimento e cenografia de Santa Rosa. *O filho príncipe* (1947) amplia

significativamente os acontecimentos da parábola, dialogando também com o texto de Gide. A observação do vai e vem de viajantes que passam diariamente na estrada em frente à casa provoca enorme curiosidade nos filhos do patriarca. Enquanto os olhos de Manassés, o primogênito, se disciplinam para não ver além das terras da família, os de Assur, o irmão do meio, estão ansiosos para vencer esses limites, ver “terras inexploradas e ricas, cheias de cor e movimento” (CARDOSO, 1961, p. 38). Mesmo sabendo que a *lei* é não abandonar o lar, essa ideia não lhe sai da cabeça. A história de Lúcio Cardoso guarda muitos detalhes e pontos de interesse, de modo que será mais adiante retomada.

No campo das artes plásticas, são também muitas as representações, que se desenvolvem em diferentes estilos e épocas. Está na obra de autores tão diversos quanto Hieronymus Bosch (1450-1516), Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) e Auguste Rodin (1840-1917). Enquanto a pintura holandesa do século XVII (Hals, Francken, Hoofft, van Honthorst) se preocupava em descrever a vida licenciosa do pródigo, desprezando a questão do retorno, o desenho surrealista de Salvador Dalí (1904-1989) tornava indistintos os elementos do texto, submetidos aos traços ousados e originais do mestre catalão.

No extenso levantamento que faz da influência da tradição bíblica na obra de escritores britânicos, David Lyle Jeffrey (1992) cita poemas e romances que de alguma forma fizeram uso da narrativa do pródigo. Sua lista passa por escritores como Charles Dickens (1812-1870), W. M. Thackeray (1811-1863) Rudyard Kipling (1865-1936) e James Joyce (1882-1941). David Curzon, editor de *The Gospels in our image*, reúne cento e sessenta poemas inspirados em temáticas bíblicas, escritos no século XX por diferentes autores. Dentre os muitos nomes da coletânea, alguns se ocuparam do texto de Lucas: Rainer Maria Rilke (1875-1926), W. S. Merwin (1927-), Elizabeth Bishop (1911-1979), Edwin Arlington Robinson (1869-1935), Leah Goldberg (1911-1970) e Léopold Sédar Senghor (1906-2001). Os textos de Kipling e Rilke interessam especialmente, sendo recuperados mais à frente.

Manfred Siebald (2004), que se concentra na apropriação da narrativa por escritores modernistas de língua inglesa e alemã, destaca que foram poucos os autores que se mantiveram próximos da descrição original de Lucas. Muitas vezes, sobretudo nos Estados Unidos, a história foi adaptada para tratar de temas inerentes à cultura e à sociedade do país. A prática corrente de modificar a parábola é interpretada por Siebald dentro do contexto modernista de relativismo moral,

contestação da autoridade e recusa do passado. O enfraquecimento da objetividade em prol de uma escrita mais interiorizada, fragmentária, contribui para a produção de textos que obscurecem a figura do pai e se concentram na do filho. A introspecção favorece também, diz Siebald, a descrição de retornos imaginados, que passam a rivalizar com aqueles que acontecem fisicamente. Entre os autores citados estão Eugene O'Neill (1888-1953), Thomas Wolfe (1900-1938), Hermann Broch (1886-1951) e Hans Sahl (1902-1993).

A história do pródigo frequenta também o universo da música. Foi aproveitada pelo inglês Edward Benjamin Britten e pelo sul-africano William Plomer para a composição da ópera de câmara *The prodigal son* (1968). Antes deles, porém, Hermann Reutter já havia transportado a parábola para a linguagem operística, utilizando não o texto de Lucas, mas a releitura de André Gide, traduzida para o alemão por Rainer Maria Rilke. A peça, apresentada pela primeira vez em 1929 com o título *Der verlorene Sohn*, foi escrita para pequena orquestra e contava com a presença de um narrador que lia os diálogos travados pelo pródigo com os membros da família depois de voltar para casa. Em 1952, a obra foi revisada por Reutter, que modificou e ampliou a instrumentação e transferiu o papel do narrador para um coral. O título foi alterado para *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, reproduzindo o original de Gide (*Le retour de l'enfant prodigue*).

A figura desse filho rebelde aparece também em letras, títulos de álbuns e músicas de artistas populares dos mais variados estilos (*jazz, rock, blues, folk, reggae*). Alguns exemplos são: Robert Wilkins (*The prodigal son*, 1929; regravada pelos Rolling Stones em 1968), Josh White (*Prodigal son*, 1935), Steel Pulse (*Prodigal son*, 1978), Iron Maiden (*Prodigal son*, 1981), Nick Cave and the Bad Seeds (*The good son*, 1990), Nektar (*The prodigal son*, 2001), Michael Powers (*Prodigal son*, 2006), Bad Religion (*Prodigal son*, 2007). A utilização da parábola nessas canções varia sensivelmente.

Em *The prodigal son*, de Robert Wilkins, a história se desenvolve tal qual em Lucas, com o pródigo saindo de casa, se decepcionando com a vida na estrada e retornando, por fim, para receber o perdão do pai. O dado curioso é que este ordena ao primogênito que providencie o *novilho cevado* para as celebrações. Já a versão de Josh White segue caminho diferente, trazendo uma carga dramática que não se vê no *blues* de Wilkins. O autor ignora as figuras do pai e do primogênito e estrutura a canção a partir de comentários feitos pelo pródigo e pela mãe, personagem

inexistente na parábola. A letra indica que o movimento de retorno está acontecendo e é como se ambos, mãe e filho, estivessem de alguma forma dialogando, se comunicando. Trata-se, na verdade, de um lamento em que o viajante, acometido por tuberculose, fala das dificuldades vividas, pede perdão pelo sofrimento causado e anuncia que está regressando para morrer em casa.

O pródigo cantado pelo *reggae* do Steel Pulse, por sua vez, está impregnado pela filosofia rastafári e também por algum purismo. O indivíduo que abandona o lar leva consigo apenas as origens e o caráter, que acabam comprometidos pela corrupção que existe do lado de fora. A imagem dos porcos é usada para se referir ao mundo exterior com que tem contato. O viajante deixa de ser o que era, vira as costas para a sua cultura. Volta, por fim, humilhado, arrependido, desesperado, sem alma e sem posses. Com a lição aprendida e o perdão concedido, dão-se os festejos do retorno, que comemoram sua ancestralidade e o reingresso na família. A ele é oferecida água limpa, não para beber, mas para lavar a sujeira que traz grudada no corpo e no espírito. A casa para a qual regressa é o próprio rastafarianismo, que esse *rastaman* ofendeu e a que deve pedir perdão.

A imagem do pródigo (assim como a da ovelha negra) se fixa facilmente no imaginário popular pelas noções de desprendimento e ruptura que transmite, sobretudo a partir da década de 1960. Representa nesse momento quase que instantaneamente a figura do jovem que deve desafiar as regras estabelecidas e sair de casa para viver a própria vida.

Entretanto, também esse pródigo regressa, ainda que naquele contexto isso pudesse causar alguma surpresa. É o que diz de forma simples e direta a canção *Back home* (1970), da banda holandesa Golden Earring, que indaga sobre os motivos que poderiam levar o indivíduo a abandonar as estradas e a liberdade de uma vida sem muros. Apesar dos muitos lugares e amigos, o viajante não hesita diante da máxima de que “é sempre bom voltar para casa”.

1.2.1 Henri Nouwen: parábola de um personagem só

A aproximação do holandês Henri Jozef Machiel Nouwen (1932-1996) com o texto de Lucas se dá num plano não literário. Sua leitura, fortemente personalista,

revela, na realidade, o pensamento de um homem comprometido com a fé institucionalizada¹⁷. Embora não se trate de uma narrativa ficcional, a leitura aprofundada que faz da parábola é fortemente atravessada por um filtro artístico: o da pintura. Há em sua escrita a presença determinante e quase *autoral* de Rembrandt, que se voltou para o tema do pródigo algumas vezes e o transformou, pouco antes de morrer, em uma de suas telas mais famosas. Esse quadro do século XVII é responsável por desencadear boa parte das reflexões que o teólogo desenvolve em seu livro.

Nouwen publica *A volta do filho pródigo: a história de um retorno para casa* (*The return of the prodigal son: a story of homecoming*) em 1992, quatro anos antes de sua morte. Sua história com Rembrandt, contudo, remonta ao outono de 1983, quando trava contato com a obra pela primeira vez, pendurada em forma de pôster no escritório de uma amiga em Trosly, interior da França.

Desde então, a imagem do pai acolhendo o filho que um dia o abandonara não sai mais de sua cabeça. Fica especialmente sensibilizado com o que chama de *humanidade* da cena, pela forma com que as mãos idosas do pai tocam o corpo do pródigo. É como se a pintura o tivesse conectado a uma parte adormecida de si mesmo.

Provoca também uma busca por conforto e segurança, uma necessidade de abrigo, um desejo de achar um lar permanente. A manutenção, durante algum tempo, da agenda cheia de compromissos e viagens constantes não apaga o impacto causado pelo quadro, que o conscientiza de que algo precisa mudar. Pelo contrário, é essa convicção, cada vez mais intensa, que o leva, dois anos depois da *revelação* de Rembrandt, convertido agora em guia, a largar a cátedra em Harvard e a procurar o caminho de casa. Entretanto, não se lembra bem de onde mora, não sabe ao certo que rumo tomar.

Volta à França e, alguns meses depois, segue para o Canadá, onde se estabelece. Troca em definitivo a vida acadêmica pelo trabalho com doentes mentais em uma comunidade católica de Toronto.

¹⁷ Henri Nouwen ingressou cedo na vida religiosa e nela permaneceu durante toda a vida. Com formação em psicologia, foi também professor nos Estados Unidos, para onde se mudou em 1964,

1.2.1.1 Rembrandt e o pródigo

A relação de Rembrandt com a parábola de Lucas se estende por longo tempo. Susan Donahue Kuretsky (2007) vê, inclusive, essas representações como uma espécie de testemunho da evolução do processo criativo do pintor ao longo dos anos. Ainda que a obra final não tenha sido efetivamente concluída pelo mestre holandês, como sugeriu Bob Haak¹⁸, isso em nada parece enfraquecer o modo com que tem afetado seus espectadores, dentre eles Nouwen.

Kuretsky chama atenção para a composição peculiar da cena, ocupada em boa medida por personagens secundários, o que pode indicar a presença de elementos alheios ao texto evangélico. Nesse sentido, parece razoável pensar numa releitura pictórica por meio de processo semelhante ao empregado na literatura por autores como Gide. Não fica claro, contudo, com exceção do pai e do pródigo, que preenchem a área mais luminosa da pintura, em evidente destaque, quem são exatamente as outras figuras representadas. Valendo-se da própria intuição e também de estudo específico¹⁹, Nouwen identifica o primogênito como sendo o personagem de pé à direita, testemunha mais importante do reencontro.

Sobre a questão da luz e da falta de transparência em Rembrandt, Marilena Chauí (1996) entende que se trata, sobretudo, de uma questão metafísica. A dramaticidade do pintor, oposta à placidez de um Vermeer, repousaria na utilização que faz da luz, do modo como a faz se irradiar de alguns dos objetos representados e se condensar em “fulgurações que desfazem os contornos do desenho, impondo regiões totalmente obscuras ou semiobscuras como se estivessem à espera de iluminar-se ou de iluminar” (CHAUÍ, 1996, p. 117). Essa luminosidade atmosférica se

tendo lecionado na Universidade de Notre Dame e também em Yale e Harvard. Publicou dezenas de livros e foi traduzido para mais de vinte idiomas. Fonte: www.henrinouwen.org.

¹⁸ Kuretsky (2007) lembra observação feita por Haak em seu livro *Rembrandt. His life, his work, his time* (1969). Na opinião do historiador, alguns personagens que aparecem na pintura estão mal-acabados, o que pode sugerir que o quadro não chegou a ser concluído pelo pintor, mas por terceiros. Muitas obras anônimas e não terminadas foram encontradas no estúdio de Rembrandt após sua morte. Outro indício seria a assinatura encontrada na tela, que não corresponderia ao padrão do artista.

¹⁹ Barbara Joan Haeger, mencionada por Nouwen, afirma que a representação de Rembrandt para a parábola do pródigo segue a tradição visual e iconográfica da época, de modo que o personagem simboliza os escribas e fariseus, que, conforme os evangelhos, hostilizavam Jesus por sua aproximação com *pecadores*.

ligaria à força interna das coisas, à intensidade das paixões e dos sentimentos: “[...] em Rembrandt, refração e reflexão da luz são o quadro [...]” (CHAUÍ, 1996, p. 118).

Seymour Slive (1998) aponta justamente a expressividade das luzes e das cores como elemento marcante na composição de *A volta do filho pródigo*, que o historiador refere ainda como uma espécie de “testamento espiritual” do pintor para o mundo. O canto do cisne do artista é, em sua opinião, uma obra monumental que, com calma solene e duradoura, simboliza todos os retornos para casa, a vitória da ternura sobre o que há de sombrio na existência humana: “A imagem do pecador arrependido que se aninha no peito do pai é inesquecível, assim como a do velho pai que se curva sobre o filho. Os traços paternos revelam sublime e augusta bondade.” (SLIVE, 1998, p. 96).

Para Nouwen, a interpretação de Rembrandt evidencia em detalhes as perdas do pródigo, que volta arruinado. A cabeça raspada o despoja de um de seus traços de personalidade, procedimento imposto ao homem tornado escravo, as roupas rasgadas denunciam a total falta de dignidade, os pés arranhados e as sandálias arrebatadas remetem à jornada longa e penosa. A espada conservada, contudo, símbolo de filiação, é o único item que lhe resta, único bem de que não se desfez e que, apesar do estado de quase mendicância, lhe confere ainda alguma honra.



Figura 1 - *A volta do filho pródigo*. Rembrandt Harmenszoon van Rijn [Holanda, *circa* 1668].
Óleo sobre tela, 262 x 205 cm. Hermitage, São Petersburgo, Rússia.
Fonte: <www.hermitagemuseum.org>

A vida do pródigo é tópicos recorrente entre pintores e gravadores holandeses da primeira metade do século XVI. O enfoque se dá, contudo, na primeira parte da história, com a atualização do tema aos costumes da época e o retrato da vida licenciosa e opulenta do jovem que esbanja os bens trazidos de casa. A abordagem é leve e provocadora. A característica principal desse tipo de representação, segundo Slive (1998), é a presença sempre sorridente do pródigo com a sua taça erguida, normalmente num bordel ou numa taverna. Um cão é também algumas vezes inserido na cena, como símbolo de lascívia e gula.



Figura 2 – O jovem fidalgo Ramp e sua bela.
Frans Hals [Holanda, 1623].
Óleo sobre tela, 105,4 x 79,4 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.
Fonte: <www.metmuseum.org>



Figura 3 – O filho pródigo contemporâneo.
Willem Dircksz Hooft [Holanda, 1630].
Gravura. Formato: in-8.
Koninklijke Bibliotheek, Haia, Holanda.
Fonte: <www.wga.hu>



Figura 4 – *O filho pródigo*. Gerrit van Honthorst [Holanda, 1622].
Óleo sobre madeira, 130 x 196 cm. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.
Fonte: <www.gerrit-van-honthorst.org>



Figura 5 – *O filho pródigo*. Dirck van Baburen [Holanda, 1623].
Óleo sobre tela, 110 x 154 cm. Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz, Alemanha.
Fonte: <www.jhna.org>

A primeira aparição do personagem na obra de Rembrandt se dá em *O filho pródigo na taverna*, produzido por volta de 1635, pouco depois da chegada do pintor a Amsterdã, num período de prosperidade e bastante prestígio social. Trata-se, ironicamente, de um autorretrato em que aparece ao lado da mulher Saskia, pertencente à aristocracia local.



Figura 6 – *O filho pródigo na taverna*. Rembrandt Harmensz. van Rijn [Holanda, *circa* 1635]. Óleo sobre tela, 161 x 131 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemanha. Fonte: <www.skd.museum>

Arnold Hauser (1998) explica que, enquanto os temas bíblicos continuam predominantes nos países católicos, nos quais a Igreja ainda goza de influência e penetração, na Holanda seiscentista, de inclinação burguesa, passam a dividir espaço com temáticas seculares. Mais do que isso, perdem lugar para a pintura de costumes, paisagens, interiores e naturezas-mortas. As cenas despreziosas da vida cotidiana se tornam as mais populares e ganham uma autonomia até então inédita. Se antes o pintor precisava de um pretexto para inserir determinados motivos em sua obra, passa agora a gozar de total liberdade para isso, bem mais do que os seus pares em outros pontos da Europa. Não há obrigações específicas quanto ao tratamento dos assuntos, o que possivelmente explica abordagens nada solenes ou devocionais como as dos pródigos de Hals, van Baburen, Hooft, van Honthorst e a do próprio Rembrandt, este se apropriando livremente da parábola para falar de si mesmo.

Por outro lado, a situação econômica privilegiada do país naquele momento favorece o desenvolvimento de um vasto mercado de arte, que cria regras e mecanismos de funcionamento, nem todos favoráveis à figura do artista. Rembrandt, por sua vez, só vai conhecer dificuldades financeiras, e por motivos diversos, em seu período maduro, que, para Slive (1998), se inicia por volta de 1650. Seu autorretrato personificando o prodígio, produzido quando ainda está no auge, pode ser interpretado de diferentes maneiras. Nouwen o vê como uma aproximação fiel do pintor com a imagem do indivíduo orgulhoso, arrogante, sensual, impetuoso, que sai ao mundo unicamente em busca de prazer e divertimento. Não há, segundo o teólogo, nos olhos desse prodígio nada além de concupiscência e embriaguez, se distanciando enormemente dos olhos penetrantes que podem ser encontrados nos retratos que o pintor faz de si em seus últimos anos.

Por outro lado, o quadro se inscreve no hábito que tinham os holandeses daquele período de explorar na pintura a primeira fase da parábola. É significativo, contudo, o fato de Rembrandt se retratar como o prodígio, o que pode ser indício de algum desconforto diante da vida extravagante que passa a levar. Tal extravagância, no quadro, é inclusive realçada pela presença de um pavão, animal tradicionalmente associado à vaidade e à soberba. Além disso, chama atenção a ambiência sugerida, talvez um bordel, apesar da presença da mulher. Rembrandt parece estar, em todos os sentidos, *fora de casa*.

O homem de origens modestas, filho de um moleiro, recém-chegado de Leiden com uma produção já expressiva e que se vê alçado de súbito a um estrato social mais elevado, talvez estivesse, sim, deslumbrado com o sucesso e a riqueza. Entretanto, a abordagem de si mesmo num contexto conhecido de entrega absoluta aos prazeres do mundo pode já traduzir alguma preocupação com o impacto da abundância material em sua vida. O receio de que tudo se acabe de uma hora para outra, como bem observa Kuretsky (2007), pode estar refletida na sua decisão de também representar, quase que na mesma época, a volta do pródigo derrotado, o que faz em gravura datada em 1636.

As atenções de Rembrandt se voltam insistentemente para os quadros narrativos, o que, para Kuretsky, deixa claro que o pintor quer deixar aí a sua marca, ainda que por vezes acabe desagradando a muitos com abordagens não convencionais dos temas (SLIVE, 1998). São, com efeito, dezenas de obras com motivos históricos, mitológicos e bíblicos, que figuram ao lado dos muitos retratos que desenhou ao longo da vida, a maioria por encomenda. De todo modo, as repetidas incursões pela parábola de Lucas sugerem alguma preocupação com os significados do texto, talvez com a volta para casa. O pintor faria novas representações do pródigo, uma delas de 1642, ano que coincide com o de falecimento de Saskia.



Figura 7 – *O filho pródigo entre os porcos*. Rembrandt Harmensz. van Rijn [Holanda, *circa* 1650]. Desenho, 159 x 235 mm. The British Museum, Londres, Inglaterra.
Fonte: <www.britishmuseum.org>



Figura 8 – *A volta do filho pródigo*. Rembrandt Harmensz. van Rijn [Holanda, 1636].
Gravura, 156 x 136 mm. Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda.
Fonte: <www.wga.hu>



Figura 9 – *A volta do filho pródigo*. Rembrandt Harmensz. van Rijn [Holanda, 1642].
Desenho, 191 x 227 mm. Teylers, Haarlem, Holanda.
Fonte: <www.teylersmuseum.eu>

Para Hauser (1998), a decadência de Rembrandt coincide com o período em que suas ligações com a burguesia rica se afrouxam e começam a diminuir, ainda que lentamente, suas encomendas de trabalho. O declínio econômico e social de Rembrandt, de qualquer forma, parece não ter impactado negativamente a sua obra. Pelo contrário, é possível que, em certo sentido, tenha inclusive feito com que se tornasse mais densa e interiorizada. Apesar dos graves problemas²⁰, a reputação adquirida lhe assegurava trabalho suficiente para garantir ao menos a subsistência, permitindo também que desse prosseguimento a outros projetos, dentre os quais *A volta do filho pródigo*, que viria a se tornar uma de suas pinturas mais populares e importantes. O artista encerra os seus dias de forma melancólica, deixando para trás

²⁰ Com renda insuficiente para honrar todas as dívidas, acaba perdendo seus bens mais valiosos: a residência, adquirida décadas antes, a mobília, muitas de suas próprias obras e várias coleções importantes de arte. É privado também, no último ano de vida, da companhia de seu filho Titus, que morre ainda jovem (era o único sobrevivente dos quatro que tivera com Saskia). Cornelia, fruto do relacionamento de Rembrandt com Hendrickje Stoffels (falecida em 1663), sobrevive ao pintor.

apenas roupas, equipamento de pintura e alguns quadros e desejando, possivelmente, mais do que nunca, voltar para casa.

1.2.1.2 Voltando para casa

O impacto da pintura de Rembrandt sobre Nouwen se amplifica com a experiência de ir até São Petersburgo e, com a ajuda do quadro, buscar respostas para as inquietações que o atormentam. Embora aponte a evidente ambiguidade que há nos sentimentos do pródigo ao decidir voltar, Nouwen toma a parábola em seu sentido mais imediato. Convencido do arrependimento do filho pelos passos dados longe de casa, deixa-se impregnar pelas tintas do mestre holandês com a mesma intensidade com que abre os ouvidos à mensagem cristã de misericórdia e reconciliação. Chega inclusive a afirmar que a proximidade com a obra lhe possibilita abordar o mistério da volta ao lar de uma maneira até então desconhecida para ele. O comentário parece colocar de lado, por um momento, o vínculo com a Igreja e o metafísico, tornados secundários diante da importância atribuída à pintura e dada a intimidade da reflexão e do vigor de um testemunho que soa substancialmente humano, terreno.

Três anos haviam se passado desde o primeiro contato com a pintura e os encontros demorados e repetidos com Rembrandt no Hermitage abrandam a relação de Nouwen com o tempo. Longe da correria dos antigos compromissos, pode se dar ao luxo de encarar sem pressa os personagens no quadro, pelos ângulos que desejar. Observa os diferentes efeitos causados pela luminosidade que invade o salão nas várias horas do dia e também toma nota do que ouve de turistas e guias que visitam a cena sem lhe dar muita atenção.

As longas horas passadas diante da tela (de certa forma dentro dela) nos lembra da importância do tempo, elemento-chave. É nele que, afinal, existimos. É o tempo de que falam os antigos textos mediterrâneos e que está no discurso do patriarca em *Lavoura arcaica: bem mais valioso de que dispõe o homem, que o alimenta sem, contudo, se deixar consumir*. Tempo que estende os braços sobre tudo e todos. “Só do tempo eu não posso me livrar”, diz a música de Milton Nascimento e Fernando Brant (*Outubro*, 1967). O tempo, como reforça Jorge Luis

Borges (2006), é uma questão essencial: não se prescinde dele, pois se trata de nossa própria consciência, que passa continuamente de um estado a outro. É o tempo de que fala Santo Agostinho nas suas *Confissões*, tempo que precede o homem e a ele sobrevive, que não conhece a imutabilidade, que se mantém inexplicável na sua inteligibilidade, que manifesta a sua existência nas palavras, embora não se deixe definir por elas, que se mostra simultaneamente familiar e desconhecido, que se torna visível na sua invisibilidade (ou invisível na sua visibilidade). Como pensar o tempo se ele se esvai a cada segundo?

O que a mirada repentina no pôster de Rembrandt pode ter despertado em Nouwen é justamente a percepção da passagem dos anos e do caráter fugidio das coisas e dos seres. O óbvio que se torna quase imperceptível pelo jogo de *ocultação* (talvez inconsciente) que o homem promove no seu dia a dia. A transitoriedade, porém, pode se converter em permanência. Uma tela do século XVII reconta uma história do século I para um homem do século XX e todas as pontas parecem se juntar.

Voltar para casa, bem sabe Nouwen, é voltar para outro lugar. Que lugar será esse? Para ele, um religioso, certamente é Deus, origem e destino de tudo. É o abraço supremo e confortador de um pai celestial que ele espera receber. Contudo, existe também, para Nouwen, uma outra casa, terrena, esperando para ser habitada. Ao optar pelo desvio que o conduz a Toronto para trabalhar com deficientes mentais, ele escolhe trilhar uma via de mão dupla. Quer ser recebido com um abraço caloroso, mas quer também personificar o pai, oferecer abrigo. Sente que já o fizera na vida acadêmica, mas de modo diferente e incompleto, restando ainda uma dívida com os ensinamentos cristãos que ajudou a disseminar. Percebe-se, a rigor, como o pródigo que, valendo-se do direito à liberdade, deixa o lar com os bolsos cheios, mas acaba voltando de mãos vazias. Noutra sentido, surge ainda uma terceira via: se identifica também com a atitude dos personagens secundários do quadro de Rembrandt, que ficam escondidos na sombra e não se envolvem.

Estar longe do lar, para Nouwen, é abraçar a soberba e negar a sua própria realidade espiritual, uma visão de mundo que o restringe à fugacidade do terreno e que despreza o que haveria de duradouro na existência humana. É deixar de ouvir a voz que o mantém no eixo, na trilha certa. Tornar-se surdo a essa voz é, para ele, muito arriscado. Pode fazer com que vá cada vez para mais longe, destituindo-se, enfim, de tudo o que trouxera de casa.

É também, de outro modo, já não se sentir desconfortável diante daquilo que o tempo passado do lado de fora tornou familiar, conhecido. Seu conflito maior talvez seja o de se saber capaz de habitar outros lugares, de se ver plenamente adaptado a eles, e já não se questionar a respeito dessa adaptação, não se perguntar se deve ou não fixar residência nesses novos espaços. A ruptura entendida sem dor tende a ser esquecida, convertendo-se na etapa inicial de uma viagem que prossegue em outras direções, sempre em frente.

A questão central talvez seja a proposta por Gaston Bachelard (2008), para quem a casa fornece ao mesmo tempo imagens isoladas e desarrumadas e imagens que se agrupam nuclearmente. Será possível isolar uma espécie de intimidade comum a todas essas imagens, que relacionamos ao abrigo do lar? São, sem dúvida, muitas as nuances e muitos os valores que compõem o sujeito e os lugares, mas, para o filósofo, a imaginação parte basicamente do fato de que habitar o espaço traz logo à tona a noção da casa protetora, “o não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 2008, p. 24). Mais ainda, talvez seja o próprio processo de conversão do *não-eu* em *eu*. A projeção da individualidade levanta muros e paredes, mas é a qualidade da construção o que vai efetivamente fornecer ao morador a sensação de conforto e bem-estar. Nessa arquitetura complexa, mais psicológica que material, está desenhada a problemática do sentir-se em casa. Estão aí imbricadas as memórias trazidas de longe e as que vão sendo edificadas na vivência no dia a dia. É somente com o passar do tempo que as estruturas poderão comprovar a sua estabilidade.

O incômodo do espaço tornado instável é o que coloca Nouwen diante da escolha: manter a moradia atual ou retornar à velha casa, positivamente percebida. Ressentido do abrigo deixado para trás, que habita a intimidade das suas lembranças, e temeroso da miséria e do desgoverno, decide regressar. Esse movimento, de certa forma, reproduz o original. Trata-se de um novo *desagasalhar*, de uma escolha pelo desconforto de levantar acampamento e de enfrentar a hostilidade do mundo exterior. A decisão pela estrada é sempre corajosa, tomada apenas quando a permanência se mostra ainda mais arriscada.

Nouwen não tem como saber, todavia, se será bem recebido. Nem mesmo se será capaz de achar o caminho de volta e nele se manter em segurança. Viaja arrependido da condição de mero observador, que lhe fora denunciada pelo quadro de Rembrandt, com a sensação de ter virado as costas para si mesmo e para os

outros. Viaja, contudo, resignado, pois não há outra escolha a ser feita. Sabe que se colocar de novo em movimento é a maneira que existe de não ser engolido pela penumbra que envolve os personagens secundários na tela. É na casa natal que estão os seres protetores, como diz Bachelard (2008), é lá que está o *calor* que alimenta a busca de Nouwen.

Paradoxalmente, busca sustentação se lançando em mar revolto. Sabe que ingressa em território obscuro e que não tem como conhecer os seus perigos. Na falta de experiência prévia e de códigos que regulamentem a travessia, aumenta a responsabilidade pela decisão tomada. A liberdade pode despertar zonas sombrias que julga adormecidas ou mesmo inexistentes. Entretanto, o desejo de se deslocar para a região mais iluminada do quadro de Rembrandt, a necessidade de calor e abrigo, parece prevalecer sobre seus medos.

Ao fim e ao cabo, o que Nouwen provavelmente descobrirá é que mais importante do que chegar ao campo de maior luminosidade do quadro é se lançar na jornada que conduz a ele. É possível, inclusive, que não alcance o ponto desejado, dada a impossibilidade de se esquivar completamente das sombras que se projetam sobre a estrada. Contudo, dependendo do ângulo escolhido, outras formas de luz podem ser derramadas sobre a sua escuridão.

Nesse embate interminável que acompanha homens e mulheres de todas as épocas, e que não reconhece vencedores ou perdedores, está a força motriz que os impulsiona nas mais diversas direções. Entre a razão materialista e as concepções metafísicas parece haver mais do que mera oposição ou divergência de crenças. É a própria condição humana, instável por excelência.

O que Rembrandt sopra nos ouvidos de Nouwen é que onde há desânimo, prepotência, conflito, pode haver também equilíbrio, gratidão, entendimento. E vice-versa. Não se enganara em suas buscas e convicções anteriores, mas o momento passa a exigir dele outra disposição, outra postura. Mais uma vez, o tempo.

Nesse trem em contínuo movimento, Nouwen se senta ao lado da janela para observar a paisagem que se move do lado de fora. Já não reconhece a vista. O que antes era nítido, agora se mostra turvo. Habitado a palestras e livros, sistematizações e análises, terá agora de desenvolver outras competências, outras formas de sensibilidade, que o filtro do conhecimento formal não é capaz de fornecer. A pintura do príncipe é o passaporte de que precisava para cruzar essa fronteira e visitar novos lugares. Curiosamente, parece ter nele um impacto mais

profundo do que o próprio texto de Lucas, que talvez tenha encontrado em Rembrandt um intérprete mais penetrante, mais contundente.

Na sua jornada material e espiritual de retorno para casa, Nouwen se surpreende ao se identificar também com a figura do primogênito, o que empurra suas reflexões para um terreno mais sombrio. A partir daí, passa a olhar com mais cuidado para si mesmo e também para o homem de pé que ocupa, em destaque, o lado direito da tela de Rembrandt. O manto vermelho, a barba, a luz no rosto, todos esses elementos mostram que há entre esse homem e o patriarca semelhanças externas importantes, mas as mãos entrelaçadas e o olhar severo apontam para uma característica fundamental do primogênito: o ressentimento. É essa característica que faz com que não admita o perdão ao pródigo e exija do pai o reconhecimento especial que alega nunca ter tido. Sente-se, na verdade, melhor do que irmão, superior a ele.

Se o ingresso na vida religiosa manteve Nouwen distante da licenciosidade, por outro lado parece ter alimentado algum rancor. Mesmo sem se lançar em aventuras fora do lar, é possível que também ele tenha se sentido confuso, desorientado, entendendo não receber do pai o tratamento justo por sua disciplina e dedicação. O desprendimento e as frequentes *saídas* dos irmãos mais novos, sempre recebidos carinhosamente de volta, o incomodavam.

A angústia que decorre dessa percepção, sobretudo pela autocrítica deficiente que denuncia, é capaz de desencadear uma crise profunda que desestabiliza certezas. Podem as críticas à vida devassa do pródigo indicar um desejo recalcado de seguir caminho semelhante? Pode a vida regrada e equilibrada do primogênito representar uma enorme frustração pela falta de coragem para buscar também a liberdade e os prazeres? Sua obediência ao rigor do trabalho pode significar também uma forma de escravidão, da qual nunca tentou escapar? Nesse sentido, estar em casa somente fará sentido se o morador efetivamente gostar do seu espaço, se puder dispor dele como bem entender, mudar os móveis de lugar, se desfazer do que não lhe agrada, escolher as tintas que irão para as paredes. O verdadeiro abrigo se configura unicamente se o morador puder aí interferir, escrever as leis que regulam o seu funcionamento, desfrutar do que ele oferece e que o faz ser reconhecido como lar.

Nouwen sugere que não apenas o pródigo precisa retornar e buscar o perdão do pai, mas também o primogênito, que se afunda em tristeza. Ficar em casa pode

se transformar em um encargo difícil de ser suportado. Assim como o mais novo opta por partir e buscar do lado de fora o que dentro não encontra, também o mais velho faz a sua escolha. Sua permanência, contudo, acaba invadida por queixas e rancores. O caçula vai embora hipnotizado pelas chamas que o animam e volta consumido, trazendo, contudo, na bagagem experiências que somente o mundo exterior poderia lhe oferecer. O primogênito, por sua vez, abraça responsabilidades de que não tenta se esquivar, mas apaga desde cedo o fogo de suas paixões. Passa a viver no escuro, com frio, o que faz dele próprio um espaço insalubre, lúgubre. Ambos, por vias diferentes, podem se encontrar no caminho que conduz ao lar. Ambos precisam do abrigo quente da casa.

É preciso, no entanto, que exista nos dois a disposição de trilhar esse caminho de volta. Na figura do caçula, ela parece evidente. No caso do primogênito, ficamos diante de um problema em aberto, mais ou menos como sugere Nouwen. O texto de Lucas nos apresenta a situação do filho mais novo, sua partida para uma terra distante e o retorno aos braços do pai. O filho mais velho, personagem que se mostra igualmente importante, em certo sentido até mais complexo, só no final da parábola revela sua face sombria, deixando, talvez, para o leitor ou ouvinte a tarefa de meditar sobre a sua significação na história.

A despeito da importância dos irmãos, na perspectiva cristã é o pai o centro da narrativa. E se Nouwen já se havia identificado com a rebeldia do pródigo e com a irritação e o ressentimento do primogênito (com este de forma hesitante, mas reveladora), em dado momento o caminho de volta viria a exigir dele, sem dúvida, a identificação com o patriarca. A filiação precede, afinal, a paternidade.

O significado pleno da pintura de Rembrandt, para Nouwen, reside na assunção do papel de um pai generoso que dialoga com as vozes que o desafiam sem sentir necessidade de fazer com que se cale. Uma paternidade que se empenha, afinal, em abrir portas, não em fechá-las. Para ele, ser esse pai indulgente e tolerante, despreocupado com as instâncias do poder e do controle, é o ponto fundamental do que entende que deve reger a sua prática. É, a rigor, uma busca por movimento, não acomodação, necessidade talvez de habitar diferentes moradas sem, no entanto, abrir mão da “maternidade da casa”, “calor inicial” (BACHELARD, 2008, p. 27).

Trata-se, a propósito, de uma paternidade mesclada a uma maternidade. A figura da mãe está, para Nouwen, embutida na do pai. De fato, onde, do ponto de

vista cultural, seria esperado do modelo paterno a mão pesada da disciplina e da repreensão, o que se vê é a aceitação inesperada de suas escolhas, que se confirma em definitivo com a acolhida incondicional na volta para casa. Concordando com a interpretação de alguns analistas, Nouwen vê nas pinceladas de Rembrandt a presença materna, marcada pela diferença existente entre as mãos do pai. A mão direita, feminina, se aproximaria da representação que faz o pintor no quadro *A noiva judia* (também conhecido como *Isaac e Rebecca*), produzida no mesmo período. Nesse sentido, a figura do pai seria uma mistura de masculino e feminino, o que, para Nouwen, encarna ainda com mais intensidade a inspiração divina, algo que ele próprio deseja incorporar à sua vida.

Mesmo que em alguns pontos o paralelismo entre a mensagem evangélica e a vida pessoal de Nouwen possa não ser tão estreito quanto sugere o autor, ainda que tenha por vezes um caráter mais funcional do que necessariamente confessional, o fato é que a interpretação que faz de Rembrandt e Lucas quer falar da insuficiência dos modelos de comportamento, da incapacidade de adesão incondicional a um único caminho ao longo da vida. Fala da propensão à arrogância que acompanha os papéis intelectuais e sociais que os indivíduos desempenham, da atitude predatória de fazer valer a sua voz pela desautorização de outros timbres. Fala de competição afetiva, egoísmo, ciúme, inveja, mas também de generosidade, crescimento, apuro crítico, amadurecimento. Fala, sobretudo, da necessidade de o leitor ou espectador se aproximar de todos os personagens da parábola, olhar para dentro de si e verificar em que medida cada um deles habita esse espaço. Talvez seja esse o principal argumento da sua narrativa, que, pela *humanidade* dos problemas apresentados, se destina a um público tão vasto quanto possível.

1.2.2 André Gide: o pródigo duplicado

Em 1912, André Gide lança pela editora Gallimard *A volta do filho pródigo*, precedido de cinco outros tratados (*Le retour de l'enfant prodigue, précédé de cinq autres traités*). Trata-se, na realidade, de uma coletânea que reúne seis pequenos textos de diferentes épocas, dentre eles o que relê a parábola de Lucas, publicado

originalmente em 1907 no periódico parisiense *Vers et Prose* e que o autor dedica a Arthur Fontaine²¹.

Gide estrutura *Le retour de l'enfant prodigue* em cinco capítulos distintos. O primeiro deles dialoga mais diretamente com o texto evangélico e chega mesmo a quase reproduzir alguns trechos da parábola. As privações, a lembrança de casa, a decisão pelo regresso, a exultação do pai diante do filho recuperado, a celebração do retorno com uma grande festa, o irritação do primogênito, tudo se assemelha. É, no entanto, ainda nessa introdução, que Gide insinua a sua *rebeldia* e dá a entender que vai ampliar os problemas apresentados em Lucas. As similaridades ficam limitadas à citação da narrativa original e terminam juntamente com o festim oferecido ao pródigo. Além dos personagens já conhecidos, passam a fazer parte da história a mãe e um irmão mais novo.

Paul Souday (1928) ressalta o individualismo do escritor, alavancado pela sua disposição avessa a limites, constrangimentos. Tal senso de liberdade se reflete em sua obra e já tinha se mostrado fundamental para o pensamento de alguns autores, com destaque talvez para Nietzsche, que enfatiza a oposição entre os espíritos *livres*, fortes, e os *cativos*, que vivem atados à tradição. Os espíritos livres buscam as suas verdades, não as recebem prontas. São predispostos ao risco, ao perigo, não se retraem diante de trilhas desconhecidas, duvidosas. Estão dispostos mesmo a falhar, fracassar.

A pergunta que Nietzsche faz é a seguinte: “De onde vem a energia, a força inflexível, a perseverança com que alguém, opondo-se à tradição, procura um conhecimento inteiramente individual do mundo?” (NIETZSCHE, 2005c, p. 147). Essa energia, diz o filósofo, é a mesma de um sujeito que, perdido numa floresta, se esforça para descobrir uma saída e pode acabar topando com um caminho que ninguém ainda conhece.

Podemos pensar talvez no intelectual ou no artista que decide explorar um problema conhecido com instrumentos diferentes ou que transforma em problema a ser pensado algo que até então se assentava confortavelmente em esquemas bem

²¹ Os outros textos são: *O tratado de Narciso ou Teoria do símbolo* (*Le traité du Narcisse - Théorie du symbole*, 1891), dedicado ao amigo Paul Valéry, *A tentativa amorosa ou O tratado do vão desejo* (*La tentative amoureuse ou Le traité du vain désir*, 1893), dedicado a Francis Jammes, *El Hadj ou o Tratado do falso profeta* (*El Hadj ou Le traité du faux prophète*, 1897), dedicado a Frédéric Rosenberg, *Filoctetes ou O tratado das três morais* (*Philoctète ou Le traité des trois morales*, 1898), dedicado a Marcel Drouin, e *Betsabé* (*Bethsabé*, 1909), dedicado a Lucie Delarue-Mardrus.

estabelecidos. Não sabe se vai chegar a algum lugar, se vai se arrepender de ter partido ou mesmo se sentirá vontade de retornar, mas não se retrai diante do movimento que se impõe e dá vazão aos seus ímpetos.

Para além do breve fragmento que Raduan Nassar extrai da literatura de Gide para usar em *Lavoura arcaica*, conforme aponta na nota que consta da primeira edição do romance²², a presença do francês se faz de forma ainda mais eloquente se trazemos *Le retour de l'enfant prodigue* para a discussão, seja pelas semelhanças mais evidentes ou por algumas diferenças fundamentais. Certas soluções adotadas por Gide, sobretudo a estrutura dialógica e o incremento no número de personagens, com a presença-chave de um novo filho caçula, foram aproveitadas por Raduan na construção da sua narrativa.

Noutro sentido, podemos nos perguntar se alguns elementos biográficos de Gide, juntamente com a remissão direta ao texto de Lucas, não teriam dado ensejo à escolha do nome do filho pródigo nassariano. Nascido e criado em ambiente familiar protestante, o autor de *Os moedeiros falsos* (*Les faux-monnayeurs*), agraciado com o Prêmio Nobel em 1947²³, começa cedo a enfrentar problemas com a moral vigente e os costumes austeros, que se chocam com a sua opção de viver livremente a sexualidade.

Recusando-se a opor obstáculos à materialização dos seus desejos, o que se dá por meio da masturbação²⁴ (que, conforme seus biógrafos, lhe trouxe problemas na infância e na adolescência) e de relacionamentos com parceiros e parceiras, Gide acaba por se desligar objetivamente da religião, mas não necessariamente da *religiosidade*. Algumas marcas se conservam, como os exames de consciência, que, segundo biógrafos como Marc Beigbeder (1971), acompanham o escritor até o fim

²² O fragmento está inserido no capítulo 18 (página 97 na edição de 1975): “o instante que passa, passa definitivamente”. Embora curto, o trecho se liga à questão do tempo, onipresente em *Lavoura arcaica*, e está “enxertado” (para usar o termo de Raduan) exatamente no capítulo em que se consuma o incesto entre André e Ana.

²³ Em seu discurso de agradecimento, Gide afirma que entende o prêmio mais como um elogio ao espírito livre que anima sua obra do que necessariamente à qualidade literária do seu trabalho. Menciona que a morte de Valéry dois anos antes seria o único impedimento para que o poeta, que encarnaria melhor ainda tal espírito de liberdade, tivesse sido premiado em seu lugar. A íntegra do discurso, que não foi lido diretamente por Gide devido ao seu estado de saúde precário, pode ser encontrada em www.nobelprize.org.

²⁴ É somente com a abordagem psicanalítica que alguns aspectos da sexualidade humana começam a perder a sua condição de tabu. Mesmo assim, Freud, escrevendo já em 1912, mostra como um tema como a masturbação ainda é capaz de provocar divergências entre os estudiosos, sendo, para alguns, considerado distúrbio ou mesmo doença. O próprio Freud crê que a atividade masturbatória pode ser nociva e a associa a determinadas neuroses.

de seus dias. A própria presença de temáticas bíblicas em sua obra parece indiciar alguma preocupação com o que está para além do sensível.

À questão da sexualidade se liga ainda uma paixão quase mística pela amplitude das zonas rurais, que frequenta desde criança. Encontra entusiasmo e excitação fora do ambiente urbano, no contato direto com a vida natural, que associa à liberdade. Essa perspectiva dupla da natureza, uma que habita o homem e outra que está no espaço ao seu redor, é um filtro decisivo para o entendimento da inclinação de Gide para o sensório, algo que busca incansavelmente ao longo da vida e que projeta nos seus escritos²⁵.

Considerados esses aspectos e guardadas, naturalmente, as devidas proporções, aproximar o escritor francês do André de *Lavoura arcaica* se torna um exercício interessante, sobretudo sob a ótica da liberdade instintiva e da rejeição a códigos rígidos de comportamento. Lembrando Nietzsche uma vez mais: “Quando um homem busca seriamente a liberação do espírito, também os seus desejos e paixões esperam secretamente obter vantagem disso” (NIETZSCHE, 2005c, p. 246).

A concepção do homem como aquele que atinge a virtude moral pela negação do erótico e pelo monitoramento da exposição ao prazer físico traduz, para Gide e para o personagem de Raduan, uma filosofia que escapa à própria realidade humana. O ideal ascético que frequenta os monoteísmos mediterrâneos constitui uma verdade absoluta na busca pela pureza e, em última instância, por Deus, mas para eles é um discurso bem elaborado, uma verdade entre outras, passível de confrontação.

Alguma proximidade com o *hedonismo*, entendido como sublimação do prazer dos sentidos, pode ser detectada em *Lavoura arcaica* e também no pensamento de Gide, que a transfere para seus textos. Por baixo do escudo da conformidade às regras e normas do ambiente social se escondem desejos capazes de emancipar o sujeito de sua personalidade forjada, desejos que transitam entre o bem o mal, entre o céu e o inferno. Estado de natureza que pressupõe liberdade, terreno fértil para lavrar a força vital do indivíduo, cuja exuberância se vislumbra somente com a ruptura dessa proteção, o abandono do disfarce, a negação da máscara, a não sujeição ao que não é cobiça, vontade, sede e fome.

²⁵ Um exemplo é o autobiográfico *O pombo-torcaz (Le ramier, 1907)*, em que Gide relata seu envolvimento com um jovem durante viagem à propriedade de um amigo no sul da França.

1.2.2.1 A casa, o pai e o filho mais velho

É em nome dessa força de vida soberana e insubmissa que o príncipe de Gide abandona a casa, que sente como prisão. Busca o prazer, o sensório, mas sobretudo a liberdade, assim como o personagem de Lucas. Compra com a parte da herança que lhe cabe a subversão do discurso da ordem, a transmutação do afeto puro e reconfortante na brasa do amor mundano que o consome como a uma vela. Diz ao pai: “Mudei vosso ouro em prazer, vossos preceitos em fantasias, minha castidade em poesia, e minha austeridade em desejos”²⁶ (GIDE, 1984, p. 152).

A fortuna dissipada se converte em lembranças que restam impregnadas na carne e na alma: “Que me importam os bens que não se podem carregar?”²⁷ (GIDE, 1984, p. 152). Embebe a sua fala no torpor poético do vinho que liberta os sentidos, mas que acaba por lhe esvaziar o corpo. Volta, por fim, exaurido, *a-pático*, desprovido da paixão que conheceu fora do abrigo paterno. Os motivos do retorno podem repousar no cansaço, na preguiça, na indolência²⁸. É o que declara ao pai quando este lhe pergunta sobre os motivos do regresso.

A casa representa, diz Souday (1928), conservadorismo e tradição. É disso também que quer fugir o príncipe, que busca a experiência do descompromisso que o mundo exterior lhe promete. Quer o perigo, o risco, o novo, o diferente. Sair da estrada principal e descobrir o que se esconde nas trilhas e nos caminhos alternativos normalmente evitados. Quer trocar o pequeno, o nuclear, pela vastidão de um mundo sem centro: “Sentia demais que a Casa não abarcava o universo inteiro. [...] imaginava outras culturas, outras terras, e caminhos a percorrer para chegar a elas — caminhos não traçados; imaginava em mim o novo ser que sentia lançar-se em direção a eles.”²⁹ (GIDE, 1984, p. 156).

Quer abandonar o cativo, trocar a condição de servidor pela de senhor. O brilho nos olhos o ajuda a enxergar a estrada que seduz e pede para ser trilhada. A

²⁶ “J’ai changé votre or en plaisirs, vos préceptes en fantaisie, ma chasteté en poésie, et mon austérité en désirs” (GIDE, 1907, p. 10).

²⁷ “Que m’importent les biens qu’on ne peut emporter avec soi?” (GIDE, 1907, p. 10).

²⁸ “Paresse”, no original. Pergunta o pai: “Alors qu’est-ce qui t’a fait revenir? Parle.” Responde o filho: “Je ne sais. Peut-être la paresse.” (GIDE, 1907, p. 11). O tradutor brasileiro opta por *indolência*, que nos leva, talvez, com mais facilidade, a noções como *falta de dor*, *indiferença*, *vazio*.

²⁹ “Je sentais trop que la Maison n’est pas tout l’univers. J’imaginai [...] d’autres cultures, d’autres terres, et des routes pour y courir, des routes non tracées; j’imaginai en moi l’être neuf que je sentais s’y élancer.” (GIDE, 1907, p. 14).

fome de conhecimento e a percepção de sua pequenez no âmbito do horizonte largo levam o pródigo a perseguir o lado escuro desse universo que sabe existir do lado de lá da fronteira. Quer torná-lo claro, brilhante, fazer parte dele. A casa, nesse contexto, não passa de barreira, atrofia, imobilismo, cegueira.

As leis que regem o espaço interno, contudo, não são impostas pelo pai, mas pelo irmão mais velho, que ao repreender o pródigo lhe censura o orgulho e as investidas pela vida mundana. Embora reconheça a impossibilidade de suprimir as *insubordinações da carne e do espírito*, o primogênito preconiza a disciplina e o autocontrole, a vitória da ordem sobre o caos: “Não aprendas às tuas custas: os elementos bem ordenados que te compõem esperam apenas uma aquiescência, uma fraqueza qualquer de tua parte para retornarem à anarquia...”³⁰ (GIDE, 1984, p. 157). É a mesma filosofia e o mesmo discurso que Raduan Nassar vai transportar para *Lavoura arcaica* e que aí será disseminado, não pelo irmão mais velho, mas pelo patriarca.

Em Gide, a reprimenda do patriarca ao pródigo é instruída pelo primogênito: “Pobre filho! [...] Talvez te tenha falado com dureza. Foi teu irmão que o quis; é ele quem dita a lei aqui. Foi ele que me intimou a dizer-te: ‘Fora da Casa; não há salvação para ti.’”³¹ (GIDE, 1984, p. 153). O amor do pai se mostra, porém, maior do que a casa (e o que ela representa). Sua cumplicidade e compreensão remetem de imediato à tópica da misericórdia a partir de uma ótica superior, criadora, autoral: “Fui eu que te formei; sei o que há em ti. Sei o que te impulsionava para os caminhos; eu te esperava ao fim. Se me chamasses... eu estaria lá”³² (GIDE, 1984, p. 153).

Alguns elementos e personagens têm conotação simbólica muito clara. A narrativa de Gide pode ser interpretada, *grosso modo*, como uma metáfora dos valores da religião cristã e da crença no divino. Reproduz, em alguma medida, a filosofia da parábola, mas deixa entrever certa amargura e desilusão. O abrigo conforta, mas também entristece.

Palavras como *casa* e *pai* são grafadas com inicial maiúscula e podem perfeitamente remeter a conceitos-chave como Igreja e Deus, a que se integra ainda

³⁰ “Ne l’apprends pas à tes dépens: les éléments bien ordonnés qui te composent n’attendent qu’un acquiescement, qu’un affaiblissement de ta part pour retourner à l’anarchie...” (GIDE, 1907, p. 14).

³¹ “Pauvre enfant! [...] je t’ai parlé peut-être durement. Ton frère l’a voulu; ici c’est lui qui fait la loi. C’est lui qui m’a sommé de te dire: ‘Hors la Maison, point de salut pour toi.’” (GIDE, 1907, p. 12).

a mãe. A figura do irmão mais velho pode apontar para a autoridade do próprio Cristo, zeloso de sua Igreja e que confia a si mesmo o papel de porta-voz do Pai na Terra. O filho pródigo e o caçula podem representar o homem em crise, o homem angustiado e insatisfeito que faz perguntas e que já não tem tanta certeza de que não há salvação para ele fora da casa.

A casa é caracterizada pelo pai, por influência do filho mais velho, como um lugar erguido para o conforto da alma, um abrigo pelo qual trabalharam muitas gerações e uma herança para todos os filhos, que dela não podem abrir mão. A casa não deve ser, contudo, tomada metonimicamente como sendo o próprio pai. Seu abandono pelo filho pródigo não representa, pois, o abandono do pai: “Ter-vos-ei de fato abandonado? Pai! Não estais em toda parte?”³³ (GIDE, 1984, p. 151). A onipresença divina fica aí marcada, com reforço ainda da afirmação do pai citada mais acima: “Se me chamasses... eu estaria lá.” Argumenta o pródigo: “A Casa não sois vós, meu Pai. [...] Vós, sim, haveis construído toda a terra, a Casa e tudo o que não é a Casa.”³⁴ (GIDE, 1984, p. 151). O comentário é significativo. A casa foi, na verdade, construída por terceiros em nome do pai, este que tudo criou e que em tudo está. A observação de que poderia encontrá-lo sem voltar para casa surpreende o pródigo. Pode o homem prescindir da Igreja para encontrar Deus? É longe de casa que, embora já sem forças e sem bens, o filho sente o coração se encher de amor. Não fica, em absoluto, longe do pai: “Pai, [...] jamais vos amei tanto quanto no deserto”³⁵ (GIDE, 1984, pp. 152-153).

Afirmar a presença forte do pai, ainda que em lugar distante, proclamar a possibilidade de amá-lo de formas diversas, declarar ouvi-lo e interpretá-lo de outros modos, nada disso é tolerado pelo irmão mais velho. Para este, o pai já não se exprime com clareza e se faz necessário um intermediário confiável, que assuma a responsabilidade pela elaboração do discurso e pela implementação da ordem: “Bem sei o que te disse o Pai. É vago. [...] Mas eu conheço bem seu pensamento. Dentre os servidores sou seu único intérprete e quem quiser compreender o Pai

³² “C’est moi qui t’ai formé; ce qui est en toi, je le sais. Je sais ce qui te poussait sur le routes; je t’attendais au bout. Tu m’aurais appelé... j’étais là.” (GIDE, 1907, p. 12).

³³ “Vous ai-je vraiment quitté? Père! n’êtes-vous pas partout?” (GIDE, 1907, p. 9).

³⁴ La Maison, ce n’est pas Vous, mon Père. [...] Vous, vous avez construit toute la terre, et la Maison et ce qui n’est pas la Maison.” (GIDE, 1907, p. 9).

³⁵ “Père, [...] je ne vous amais plus qu’au désert” (GIDE, 1907, p. 11).

deve escutar a mim.”³⁶ (GIDE, 1984, p. 156). O intertexto bíblico com o Evangelho de João é claro: “⁶Jesus lhe disse: ‘Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vai ao Pai a não ser por mim’” (Jo 14, 6). Parafraseando o mesmo evangelho, pode-se inferir que, embora o casa do Pai tenha várias moradas³⁷, embora haja espaço para todos, o ingresso será possível apenas com a decodificação correta da mensagem, transmitida obrigatoriamente por seu intérprete especial.

O esquema de vigilância montado em torno do homem parte do pressuposto de que o humano não se basta, de que seus sistemas de proteção não são totalmente confiáveis. Ou seja, passar para o lado de fora significa se expor aos riscos de si mesmo e de seus pares, virar as costas para as orientações que vêm do alto, as únicas capazes de garantir acesso pleno à salvação. O homem que recusa o abrigo da casa, o dissidente que deixa de confiar sua segurança a Deus, compra a própria danação e abraça uma vida falsa, defeituosa, uma liberdade em forma de miragem que leva unicamente ao desengano.

1.2.2.2 O retorno, a mãe e o caçula

O príncipe volta, enfim, triste, envergonhado, exausto, com fome. Volta, como diz o texto, “fatigado de sua fantasia e como desprendido de si mesmo”³⁸ (GIDE, 1984, p. 147), tendo encontrado fora pouca alegria e sem ter conseguido prolongar por muito tempo a embriaguez dos sentidos. Incompleto e insatisfeito se sentia já antes da partida, mas retorna com os mesmos sentimentos, ainda que apaziguados pela experiência e pelas lembranças da jornada. Regressa com a alma *mutitada*, tão esfarrapado e abatido que nem seu cão o reconhece, aqui num possível diálogo (invertido) com a *Odisseia* de Homero³⁹.

³⁶ “Je sais ce que t’a dit le Père. C’est vague. [...] Mais moi je connais bien sa pensée. Après des serveurs j’en reste l’unique interprète et qui veut comprendre le Père doit m’écouter.” (GIDE, 1907, p. 13).

³⁷ “²Na casa do meu Pai, há muitas moradas. Senão, porventura eu vos teria dito que ia preparar-vos o lugar onde ficareis?” (Jo 14, 2).

³⁸ “[...] fatigué de sa fantaisie et comme désépris de lui-même [...]” (GIDE, 1907, p. 5).

³⁹ Quando Odisseu (Ulisses) volta para casa, muito tempo depois de partir para Troia, é seu cão Argos o primeiro a reconhecê-lo, mesmo estando seu dono disfarçado e muito modificado pelo passar dos anos: “De carrapatos coberto ali estava aninhado o cão Argos. Ao perceber Odisseu, que passava, entretanto, ao pé dele, a cauda agita de leve, abaixando também as orelhas, sem que

É somente à mãe, personagem inexistente em Lucas e a quem o pródigo de Gide se liga de forma especial, que diz claramente o que procurava fora da casa: “Não era felicidade que eu buscava. [...] Buscava... quem eu era.”⁴⁰ (GIDE, 1984, p. 161). Cansado de se perceber dessemelhante dos irmãos, parte em busca de si mesmo. Contudo, em determinado momento acaba desistindo da procura e aceitando a submissão a um sistema em que não acredita. Quer tornar a fazer parte do rebanho de que um dia se desgarrara. Quer ser, também ele, uma ovelha que reconhece a voz do seu pastor e o segue. Volta derrotado, mas não de todo persuadido. De qualquer forma, a esta altura isso pouca diferença parece fazer.

É também apenas à mãe, a quem abre seu coração, que admite o retorno por falta de destino melhor: “Ah! servir por servir!... Revi em sonhos a casa; resolvi voltar.”⁴¹ (GIDE, 1984, p. 162). Assim como em Lucas, o retorno parece ser provocado, antes de tudo, pelas dificuldades que o pródigo encontra longe de casa, pelas condições pouco favoráveis em que passa a viver.

Buscou a liberdade em outras terras, mas descobriu que também elas possuíam seus senhores. Também nelas acabou vassalo. Descobriu no deserto que a força que julgava possuir não existia de fato. Seu vigor não era suficiente para mantê-lo longe de casa. A chama que antes o animava se apagou e ele se viu incapaz de lidar com o frio que varreu o interior vazio.

Toma conhecimento, enfim, de sua fraqueza, que o fez sucumbir aos seus impulsos e deixar a família, a casa e todos os preceitos que a constituíam para mais tarde descobrir que sua diferença em relação aos outros não era tão decisiva quanto supunha. Fracassa, enfim, por simplesmente largar a estrada, retornar ao ponto de partida. Incapaz de sustentar a escolha feita, busca abrigo no lugar de onde sempre quis fugir. Essa verdade lhe é lançada pelo irmão mais velho: “Fizeste mal em sair, já que quiseste regressar”⁴² (GIDE, 1984, p. 158).

Apesar de tudo, o retorno algo ambíguo do pródigo pode também significar um reencontro desejado com a casa, com seus códigos de comportamento e fórmulas de pensamento. Embora aparentemente sem muita convicção, torna a abraçar o que deixara para trás, regressa por não ter encontrado fora algo que o

possível fosse avançar ao encontro do dono. [...] Pelo destino da Morte sinistra foi Argos colhido, quando revira Odisseu, decorridos vinte anos de ausência.” (HOMERO, 2009, pp. 296-297).

⁴⁰ “Je ne cherchais pas le bonheur. [...] Je cherchais... qui j'étais.” (GIDE, 1907, p. 17).

⁴¹ “Ah! servir pour servir...! En rêve, j'ai revu la maison; je suis rentré.” (GIDE, 1907, p. 18).

⁴² “Tu t'es mal trouvé d'en sortir, puisque tu as voulu y rentrer” (GIDE, 1907, p. 15).

completasse satisfatoriamente. O grito de liberdade dado anos antes acaba sendo abafado pela concessão que faz ao conforto que vai (re)encontrar nesse lugar. Se, afinal, retorna, é porque sabe que aí encontrará amparo.

Existe também nesse retorno uma insinuação do movimento cíclico que leva o sujeito a oscilar entre a ordem e o caos, entre o prazer das novas descobertas e a segurança da repetição de modelos. Impulsos que podem ou não ser controlados e que talvez representem apenas diferentes fases da vida do indivíduo. Indício também de que tudo está sempre se transformando, se modificando. O príodigo se afasta do primogênito ao tomar a decisão de partir. Contudo, em ambos há a mesma *semente de desordem* de que fala o André de *Lavoura arcaica*. O primogênito a submete, o príodigo, não. É a mesma semente que foi, afinal, plantada pelo pai, a mesma que este sempre soube existir nos filhos.

A dessemelhança do príodigo em relação aos irmãos não é, contudo, tão profundo quanto ele imagina. É a mãe quem lhe diz: “[...] teu irmão caçula, que tinha apenas dez anos quando tu partiste, e que mal reconheceste ao voltar, [...] em quem no entanto tu te podias reconhecer, [...] ele se parece em tudo com o que eras ao partir.”⁴³ (GIDE, 1984, p. 163).

O caçula sobe nas árvores do pomar para vislumbrar os caminhos que levam para longe da casa, procura quando pode a companhia de viajantes, que lhe contam sobre a vida que há do outro lado. Rejeita a pureza, quer se deixar conspurcar pelo que existe para além do ambiente imunizado da casa. É o tratador de porcos quem mais lhe atrai: “Teu irmão segue-o até o chiqueiro todo dia, só pelo prazer de ouvi-lo; volta a casa à hora do jantar, sem apetite, com as roupas emporcalhadas.”⁴⁴ (GIDE, 1984, p. 164). Quer se sujar com a experiência, quer a *glória* dos trapos imundos que cobrem os corpos dos andarilhos.

Torna a semente a germinar, agora no irmão mais novo, que padece da mesma claustrofobia. Reinicia-se o ciclo. A mãe, todavia, reforça que a semelhança está com o que era o príodigo quando partiu. Estaria ele agora, regressado, mais próximo da figura do irmão mais velho?

⁴³ “[...] ton frère cadet, qui n’avait pas dix ans quand tu partis, que tu n’as reconnu qu’à peine, [...] En qui pourtant tu aurais pu te reconnaître, car il est tout pareil à ce que tu étais en partant.” (GIDE, 1907, p. 19).

⁴⁴ “Pour l’écouter, ton frère, chaque soir le suit dans l’étable des porcs; il ne revient que pour dîner, sans appétit, et les vêtements pleins d’odeur.” (GIDE, 1907, p. 20).

É instruído pela mãe que vai ter com o caçula. E os olhos do jovem rebelde e inquieto veem no interlocutor uma réplica do primogênito, a quem odeia por sua postura autoritária e paralisante. Hostiliza, em princípio, o pródigo porque vê nele a rota proibida que também quer trilhar e não aceita a sua volta travestida de derrota. Não aceita que tenha trocado os farrapos e a terra batida das estradas pelo manto imaculado e imponente que o pai lhe dera.

A alegação de que o retorno se dera por conta dos sofrimentos que a vida lhe impôs fora da casa não convence o caçula, que rechaça as noções de erro ou pecado. O diagnóstico é direto: “Ou seja, renunciou a ser como queria.”⁴⁵ (GIDE, 1984, p. 168). Está certo de que o irmão errou o caminho. Sabe que há mais do outro lado, sabe que a experiência do outro precisa ser conhecida, mas que não pode servir de limitação para a vivência dele próprio.

Uma mesma história nunca se repete, é sempre recontada com variações. Se o corpo do irmão não é mais do que sepultura para o desejo de conquista e liberdade que um dia o habitou, o dele, por sua vez, fervilha de vigor e entusiasmo. Sabe que a estrada lhe reserva surpresas e perigos, mas o *cadáver* que tem diante de si o encoraja a partir. Não quer o mesmo fim, o destino de velar a si próprio.

Não teme a rejeição de terras inóspitas ou a solidão das distâncias, mas a desesperança sem fim, a ausência total de perspectivas. Tampouco o assustam o deserto árido e a acidez quase insuportável da romã silvestre carregada de significados que o tratador de porcos lhe trouxera, indício, aliás, de fecundidade e da força das paixões. Fecundo é o caminho novo, que vai exigir do viajante coragem e desprendimento. Ou, antes, o caminho renovado pela energia do outro andarilho, que retoma a jornada interrompida pelo irmão com a certeza de que irá chegar a outros lugares.

Diante da determinação do caçula, que recusa todas as advertências, não resta ao pródigo outra opção senão a de conduzi-lo aos limites da casa e vê-lo partir secretamente logo nas primeiras horas da manhã seguinte. O que faz com íntima satisfação, pois deposita nele as expectativas do sucesso que não logrou conseguir: “[...] você leva todas as minhas esperanças. Tenha força: esqueça-nos, esqueça-me. Que você possa nunca mais voltar...”⁴⁶ (GIDE, 1984, p. 172). Não conseguindo

⁴⁵ “Enfin, tu as renoncé à être celui que tu voulais être.” (GIDE, 1907, p. 24).

⁴⁶ “[...] tu emportes tous mes espoirs. Sois fort; oublie-nous, oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir...” (GIDE, 1907, p. 28).

demover o irmão mais novo da ideia de ir embora, tarefa que a rigor não tem legitimidade para desempenhar, o que faz é terceirizar a busca por um caminho que não desemboque frustradamente no ponto de partida. Alimenta o auspício da bem-aventurança no plano terreno e humano como forma de quebrar a circularidade viciosa do retorno ao mesmo e de reescrever poeticamente a sua história.

A inserção desse terceiro irmão, que padece do mesmo desespero do irmão do meio e que há muito alimenta o desejo intenso de deixar a casa, cria no texto um efeito de duplicação, repetição. O procedimento de Gide deixa a porta aberta, não encerra a história. Propõe uma leitura circular da aflição que mobiliza os personagens e os impele a partir, circularidade manifesta já no comentário do pai, que afirma saber exatamente o que *impulsionava o príncipe para os caminhos*.

Em *O inquietante (Das Unheimliche)*, 1919), Sigmund Freud alude à temática do duplo, do retorno do mesmo, da reincidência de traços, caracteres, vicissitudes, atos. Citando Otto Rank e seu estudo sobre o assunto⁴⁷, Freud lembra que o duplo funcionava substancialmente como uma forma de combater a aniquilação do indivíduo, de lutar contra o esquecimento e a morte. A imagem da alma imortal teria sido a primeira duplicação do corpo, do ser, desdobramento que recusa o fim peremptório da vida, garantia de sobrevivência. Nesse sentido, contudo, podemos talvez pensar nas várias tradições morais e sociais que querem solidificar modos de pensar e agir, nos pais que replicam seus nomes nos dos filhos, nos governos monárquicos e dinásticos etc.

Freud direciona a questão do duplo para o *inquietante*, mas talvez possamos reter aqui apenas essa noção de continuidade. Trata-se de um duplo que não aterroriza, mas que quer combater o terror, o medo. Assim como a alma quer driblar a morte, também o desejo de liberdade do príncipe quer se livrar da repetição que imobiliza.

O retorno do filho rebelde não é o fim da história. Volta, sim, derrotado, enfraquecido, infeliz por não ter atingido plenamente seus objetivos, mas a insatisfação que o animava está duplicada na figura do caçula, um novo príncipe, a quem cabe agora a tarefa de continuar a jornada rumo ao fora.

⁴⁷ *Der Doppelgänger*, ensaio publicado em 1914.

1.2.3 Rudyard Kipling: a rebeldia convicta do pródigo

Se em alguns casos o intertexto com Lucas se inclina mais diretamente para reafirmar o arrependimento do pródigo e o perdão incondicional do pai, em outros é a experiência adquirida durante a busca por liberdade e satisfação pessoal que fica em primeiro plano. É o caso de *The prodigal son (western version)*, poema de Rudyard Kipling que nasce como epígrafe para um dos capítulos do romance *Kim* (1901) e que é mais tarde (em data incerta) desenvolvido pelo autor, que faz questão de destacar que se trata da “versão ocidental” da parábola.

Em Kipling, vemos um pródigo que se arrepende não da partida, mas da volta para casa: “Here come I to my own again, / [...] / The fatted calf is dressed for me, / But the husks have greater zest for me. / I think my pigs will be best for me, / So I’m off to the Yards afresh.” (KIPLING, 1940, p. 580). Não apenas se arrepende, como já planeja ir embora novamente, revitalizado pelo perdão recebido, pelas festas do retorno e pela fome saciada: “Fed, forgiven and known again, / Claimed by bone of my bone again / And cheered by flesh of my flesh.” (KIPLING, 1940, p. 580).

Uma imagem que no contexto judaico é utilizada para simbolizar a desonra e a humilhação, que é a vida como tratador de porcos (o animal é considerado impuro pelos judeus), em Kipling ganha ares de dignidade e libertação, não sem alguma ironia: “I never was very refined, you see, / (And it weighs on my brother’s mind, you see) / But there’s no reproach among swine, d’you see, / For being a bit of a swine.” (KIPLING, 1940, p. 580). Para o eu lírico, o lar está, na verdade, do lado de fora. O amor habita outras terras. O pródigo parte com pouco alimento, mas a alegria que o mundo exterior lhe reserva supera com folga a comida farta servida no ambiente pesado da mesa de jantar: “So I’m off with wallet and staff to eat / The bread that is three parts chaff to wheat, / But glory be! — there’s a laugh to it, / Which isn’t the case when we dine.” (KIPLING, 1940, p. 581).

O pródigo desenha um lar opressivo e sufocante, um lugar em que não pode permanecer. Quer deixar para trás a doutrinação da mãe, os conselhos do pai e o desprezo do primogênito. Recusa também a “devassidão moral” que lhe é imputada: “My father glooms and advises me, / My brother sulks and despises me, / And Mother catechises me / Till I want to go out and swear. / And, in spite of the butler’s

gravity, / I know that the servants have it / / Am a monster of moral depravity, / And I'm damned if I think it's fair!" (KIPLING, 1940, p. 581).

Na sua confissão poética, o pródigo reconhece o esgotamento que a vida desordenada lhe causou, sem deixar, porém, de perguntar o que leva seus críticos a julgar que com eles a situação seria diferente. Admite a falta que lhe fizeram os bens trazidos de casa e revela que lhe foram, na verdade, subtraídos: "They talk of the money I spent out there — / They hint at the pace that I went out there — / But they all forget I was sent out there / Alone as a rich man's son. / So I was a mark for plunder at once, / And lost my cash (can you wonder?) at once, [...]" (KIPLING, 1940, p. 581). O pródigo de Kipling sugere que não exatamente partiu, mas que foi "expulso", "colocado para fora". Teria sido *expelido* pela amargura do seu isolamento, da sua dessemelhança?

Sente-se injustiçado, incompreendido. Não sucumbiu na primeira vez e decide partir de novo, agora com a vantagem do conhecimento adquirido, da vivência que alega ter "para dar e vender": "[...] I have that knowledge to sell! / So back I go to my job again, / Not so easy to rob again, / Or quite so ready to sob again / On any neck that's around." (KIPLING, 1940, p. 581). As palavras de despedida são sarcásticas, sobretudo quando dirigidas ao primogênito: "I'm leaving, Pater. Good-bye to you! / God bless you, Mater! I'll write to you. . . . / I wouldn't be impolite to you, / But, Brother, you *are* a hound!" (KIPLING, 1940, p. 581). É, a propósito, o irmão mais velho, referido negativamente por três vezes no poema, a figura que mais parece incomodar o pródigo. É ele que, na sua retidão arrogante, edifica uma postura que o irmão mais novo considera desprezível e moralmente condenável.

Nesse sentido, a percepção de Kipling parece não se afastar muito de um dos aspectos da interpretação canônica da parábola, que usa a figura do primogênito para criticar a atitude condenatória que despreza o entendimento e a compreensão. Em muitos pontos, no entanto, a releitura que o poeta inglês faz da parábola se afasta radicalmente do texto original.

Sublinha a recusa obstinada do pródigo, convencido de sua total inadaptação à casa paterna. Não parte apenas uma vez, mas duas. Abandona o lar, retorna, é acolhido, mas decide ir embora de novo, em definitivo. É como se ainda não estivesse totalmente convencido na primeira ocasião. Ou talvez tenha se visto forçado a voltar diante dos problemas encontrados do lado de fora. O fato é que a conduta faz prevalecer o individual sobre o coletivo, aspecto muito caro à

modernidade e uma divergência importante em relação ao contexto original da parábola. É significativo também observar que o autor insere na história um terceiro personagem: a mãe. A figura feminina, contudo, não simboliza aí qualquer dissensão no que diz respeito à atmosfera doméstica. Representa, antes, o universo ao qual o pródigo quer renunciar.

1.2.4 Franz Kafka: o retorno não consumado

Já fora do universo da língua inglesa, é possível identificar num dos últimos escritos de Franz Kafka (1883-1924) certo paralelo com o texto de Lucas. Entretanto, assim como em Kipling, trata-se de um diálogo desviante, subversivo. Além disso, na curta narrativa de Kafka, publicada em português no volume *Narrativas do espólio* (1914-1924), a ligação com a parábola se dá de forma significativamente discreta, por vezes parecendo não ultrapassar o acontecimento da volta para casa do personagem.

O ponto fundamental em *Retorno ao lar* (*Heimkehr*, no original em alemão) é que o pródigo dessa história não chega a retornar de fato. O viajante que pisa a propriedade rural do pai depois de algum tempo longe é um sujeito hesitante, inseguro: reconhece aos poucos o espaço que um dia deixou para trás, avança lentamente pelo terreno, observa a ação do tempo sobre os objetos, vê a fumaça que sai da chaminé, sente o cheiro do café que vem da cozinha, se aproxima da porta de entrada, mas não tem coragem de vencer esse obstáculo. Não é capaz de cruzar essa fronteira. Está, na verdade, encurralado entre a memória, o passado, a infância, e o tempo presente de um adulto que retorna a um mundo sobre cuja realidade atual pouco sabe.

É possível que não lhe sirva de lar esse lugar agora frio, remoto, misterioso, cheio de segredos esquecidos ou até mesmo não conhecidos. Talvez não se sinta aí realmente em casa. Por outro lado, pode ser que sua volta tampouco seja desejável: “No que lhes posso ser útil, o que sou para eles, mesmo sendo o filho do pai, do velho agricultor? E não ousa bater à porta da cozinha, só ouço de longe, só ouço de

longe e em pé, de maneira a não ser surpreendido como quem está ali escutando.”⁴⁸ (KAFKA, 2002, p. 139). Sua insegurança é a mesma do pródigo de Lucas, que por não saber como será recebido, por não mais saber o que representa para o pai, pensa em pedir a ele que o trate ao menos como um de seus serviçais. É filho legítimo do proprietário das terras, mas vacila no momento de reivindicar a sua filiação. Tem medo de ser recusado.

Entretanto, diferentemente do personagem da parábola, o pródigo de Kafka se acovarda e abandona o projeto de retorno já na porta de casa. Ao optar por não levar adiante a intenção de reencontrar o pai, ao decidir unilateralmente pela própria rejeição, o filho toma a imagem da porta fechada como metáfora do seu afastamento em relação ao pai e ao resto da família.

Torna também mais patente a sua condição de *estrangeiro*: “Quanto mais a pessoa hesita diante da porta, tanto mais estranha se torna.”⁴⁹ (KAFKA, 2002, p. 140). A falta de intimidade do narrador com o lugar e as pessoas potencializa suas dúvidas e seus temores: “Como seria se alguém abrisse agora a porta e me perguntasse alguma coisa?”⁵⁰ (KAFKA, 2002, p. 140).

O profundo desconforto vivido pelo personagem, que permeia todo o texto, mostra um lar que, inversamente ao que se vê em Lucas, tem um caráter sombrio. Mais do que em Kipling, em Kafka o retorno para casa se torna uma experiência perturbadora. O que deveria ser familiar se torna absolutamente estranho, *inquietante*, no mesmo sentido, talvez, de que fala Freud em seu ensaio *Das Unheimliche*⁵¹: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.” (FREUD, 2010b, p. 331).

Num primeiro momento, Freud explica que o termo *unheimlich*, que se refere basicamente ao que é desconhecido, não familiar, pode, em certas circunstâncias, ser associado a algo ameaçador, aterrador. Investigando, porém, as acepções

⁴⁸ “Was kann ich ihnen nützen, was bin ich ihnen und sei ich auch des Vaters, des alten Landwirts Sohn. Und ich wage nicht, an der Küchentür zu klopfen, nur von der Ferne horche ich, nur von der Ferne horche ich stehend, nicht so, dass ich als Horcher überrascht werden könnte.“ Fonte: www.derweg.org.

⁴⁹ “Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man.“ Fonte: www.derweg.org.

⁵⁰ “Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte.“ Fonte: www.derweg.org.

⁵¹ Paulo César de Souza, que traduziu o texto diretamente do alemão para o português, destaca a dificuldade de encontrar em outras línguas um equivalente que dê conta do significado pleno do título do ensaio. Opta por *O inquietante* e cita soluções adotadas por tradutores para outros idiomas: *Lo siniestro*, *Lo ominoso*, *Il perturbante*, *L'inquiétante étrangeté* e *The uncanny*. Vale observar, porém, que o próprio Freud faz comentário semelhante: “De fato, adquirimos a impressão de que muitas

existentes em língua alemã para *heimlich* (familiar, conhecido), observa que uma delas apresenta nuances que aproximam o vocábulo ambigualmente do seu oposto (sem o prefixo *un-*). Além disso, chama sua atenção um apontamento que faz Schelling a respeito da mesma palavra, relacionando-a com algo que deveria ser secreto, oculto, mas que acaba se revelando.

Esse cruzamento de significados confere ao termo uma complexidade incomum: o *heimlich* se converte em *unheimlich*, pois que, como sustenta Freud, o inquietante é a rigor algo familiar à psique, dela afastada por meio de algum processo repressivo. Tal repressão, ademais, seria também responsável por manter escondido aquilo que, de acordo com Schelling, termina por se desvelar.

Em Kafka, o lar que deveria despertar no filho regressado sentimentos como confiança, amabilidade, conforto, conduz radicalmente ao polo inverso. A casa da infância e em que ainda reside ao menos o pai (o texto não menciona outros personagens) é descrita como fria, produzindo no pródigo uma paralisia que o afasta gradativamente da resolução primeira de nela tornar a habitar.

Parece haver aí um conflito essencial entre as expectativas alimentadas e a realidade que o interpela assim que chega à velha residência. O retorno provoca nele, com especial força e nitidez, uma sensação de terror que congela e detém qualquer movimento. O ambiente, pelo olhar do viajante, está em certo sentido desprovido de vida, sendo caracterizado com ares de abandono, com aparelhos velhos e imprestáveis que obstruem a passagem e um pano rasgado que dorme esquecido numa estaca.

Já não é possível saber se o sujeito que está fora deseja realmente passar ao lado de dentro, voltar a fazer parte dele. Na verdade, a revelação que acompanha essa volta para casa talvez seja, como diz Schelling, o desvelamento de algo que se encontrava oculto. Nesse sentido, a vontade de retorno do filho pode se mostrar algo forjado inconscientemente. O desafeto pela casa e/ou pelo pai, enfraquecido, talvez, pela ação do tempo e da distância, se converte afinal em angústia e produz o *inquietante* de que fala Freud em seu ensaio.

Diferentemente do que se vê em Kipling, o regresso em Kafka não precisa se consumir para que o não pertencimento do pródigo ao grupo original se fixe

línguas não têm uma palavra para essa particular nuance do que é assustador.” (FREUD, 2010b, p. 332).

definitivamente. Contudo, é o movimento desencadeado por essa ilusão de pertencimento que torna visível a dessemelhança.

1.2.5 Rainer Maria Rilke: o filho que não queria amar e ser amado

No final de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), de Rainer Maria Rilke, publicado originalmente em 1910, o protagonista relê a história do prídigo a partir dos filtros do amor e da liberdade. Fala, em certo sentido, de si mesmo, um dinamarquês que deixa o conforto do lar para descobrir os encantos e as seduções de Paris e que topa com as decepções do caminho. O diálogo com a parábola de Lucas finaliza o livro, considerado um dos marcos do romance moderno em língua alemã.

Antes, porém, de inserir a figura do prídigo em *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, e antes mesmo de realizar a tradução de *Le retour de l'enfant prodigue*, de Gide, para a língua alemã, Rilke já havia trabalhado a imagem do filho que passa a não mais reconhecer suas origens e que se lança no mundo em busca da própria identidade. Seu poema *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, escrito em 1906, insiste na representação de um passado que é ao mesmo tempo familiar e estranho. Nele a imagem do prídigo aparece distorcida, fragmentada, borrada, confusa. Seguir adiante, sair de casa, pode apagar a infância dolorosa, propiciar um esquecimento sadio, restaurar a visão plena, mas pode também significar uma existência desprovida de laços. Ou será que esses laços já não habitam a casa? O texto lança o problema: o que, afinal, motiva o viajante? Impaciência, instinto, alguma necessidade inconfessável, incompreensão? Mais ainda: se o que há no lugar de destino é incerteza e uma provável morte solitária, ainda assim a fuga poderia significar renascimento, começo de uma vida nova?

Alguns críticos tendem a relacionar a história do prídigo com aspectos biográficos do próprio Rilke. David Kleinbard (1993), por exemplo, informa que o poema foi escrito alguns meses após a morte do pai do escritor e apenas um mês depois de seu afastamento de Rodin, para ele uma espécie de segundo pai. O texto refletiria esses acontecimentos e o estado de espírito em que o poeta se encontrava naquele momento.

Em *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, as reflexões do narrador sobre o tema do pródigo se aprofundam. Para ele, é difícil acreditar que esse filho rebelde queira ser amado. Assim como em *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, a ideia de que o afeto familiar sufoca e oprime está presente. A criança que se habitua desde cedo ao ambiente terno e acolhedor da casa descobre apenas na adolescência que existe outro mundo do lado de fora, um mundo em que ele pode vagar ser vigiado, controlado. O amor visto como limitação, empecilho, precisa ser abandonado. Rejeitar esse amor é se esquivar dos olhares de expectativa e preocupação que se lançam sobre ele, é se livrar do fardo de invariavelmente alegrar ou magoar.

Quando caminha sozinho pelos campos, percebe que há uma vida ainda não vivida. Com a indiferença no coração, pode andar por outras trilhas sem ser notado e sem precisar notar. Não lhe interessam grandes projetos, intenções bem pensadas, objetivos predefinidos. Quer apenas seguir em frente, organicamente integrado ao mundo que o cerca, aos seres e às coisas: “Fez uma flauta, atirou uma pedra num pequeno animal de rapina, se inclinou e forçou um besouro a dar meia-volta: nada disso se tornou um destino, e os céus passavam como se fosse sobre a natureza.”⁵² (RILKE, 2010, p. 194). O passar dos dias mostra ao jovem que ele pode experimentar a liberdade. Há muita coisa a ser abandonada e esquecida.

Permanecer em casa é deixar que decidam por ele, deixar que o tomem pelo que já está lá, pronto e acabado. É, em última instância, negar a si mesmo a possibilidade de existir, de viver uma existência que só o homem livre pode ter. A família está plenamente conformada ao espaço, mas não ele. A mirada no espelho mostra que é um estranho, um indivíduo diferente dos demais. Resta então decidir que caminho tomar: “Será que vai ficar e repetir mentirosamente a vida aproximada que lhe atribuem e se assemelhar a todos eles com o seu rosto inteiro?”⁵³ (RILKE, 2010, p. 196). Sabe que deve partir. Não quer ser amado e está convencido de que não deve amar. Não quer impor a ninguém a opressão desse amor.

Apesar disso, a existência longe do lar o leva justamente a amar. E o faz de forma intensa, abundante. Essa *prodigalidade*, contudo, vai aos poucos se

⁵² “Er schälte sich eine Flöte, er schleuderte einen Stein nach einem kleinen Raubtier, er neigte sich vor und zwang einen Käfer umzukehren: dies alles wurde kein Schicksal, und die Himmel gingen wie über Natur.“ Fonte: www.rilke.de.

⁵³ “Wird er bleiben und das ungefähre Leben nachlügen, das sie ihm zuschreiben, und ihnen allen mit dem ganzen Gesicht ähnlich werden?“ Fonte: www.rilke.de.

convertendo numa outra forma de amar, que receia pela liberdade do outro e que quer atravessar esse outro sem consumi-lo. Por sua vez, passa também a ansiar por esse tipo de amor, mas ele não vem. O que faz é ir guardando junto a si apenas fragmentos, pedaços de amor que não são capazes de saciar a sua fome.

Sobrevém a pobreza, a miséria. A lembrança da escuridão da casa se mistura com a escuridão da vida que há fora dela. O que há são caminhos tortos e que parecem não levar a lugar algum. Se antes o viajante precisava ir embora para construir a sua história, agora se vê vivendo de restos. Acaba, enfim, ele mesmo, consumido. O pródigo deixa o lar paterno, o amor da família, oferece copiosamente o seu afeto e descobre que a indiferença que buscava era ela própria um projeto, com objetivos relativamente bem definidos. Um projeto, no entanto, que não pode ser realizado e ao qual renunciaria, se pudesse: “Ele daria todo dinheiro que acumulara e multiplicara para não continuar passando por isso.”⁵⁴ (RILKE, 2010, p. 197). Sem esperanças de encontrar uma amante que o atravessasse sem consumi-lo, se apavora com a solidão e experimenta uma tristeza profunda.

É do oposto, todavia, que tem mais medo. Compara, de certo modo, o amor que agora busca ao amor que tinha em casa. Ser correspondido pode fazer com que se sinta tão perdido quanto antes? Pode fazer com que volte a andar impacientemente de um lado para o outro, ansiando por algum risco, algum perigo, algum futuro? E são as memórias do passado angustioso que parecem fazer com que resista à dureza do presente: “Talvez o que tenha feito a sua vida durar em meio aos restos tenha sido a teimosia dessa lembrança ruim que, de retorno em retorno, queria conservar um lugar.”⁵⁵ (RILKE, 2010, p. 197). A existência larga que fazia brilhar os olhos ambiciosos do jovem viajante cede lugar a uma sensibilidade amansada, que parece exigir dele uma jornada reversa, de fora para dentro.

O narrador remete ao caminho de volta que o pródigo começa a trilhar. O amor que um dia oferecera com tanta intensidade se mostra agora sem importância: “Tinha descoberto a pedra filosofal e agora era obrigado a transmutar constantemente o ouro depressa fabricado de sua felicidade no chumbo grumoso da

⁵⁴ “Alles erworbene und vermehrte Geld gab er dafür hin, dies nicht noch zu erfahren.“ Fonte: www.rilke.de.

⁵⁵ “Vielleicht war es der Eigensinn dieser argen Erinnerung, die sich von Wiederkunft zu Wiederkunft eine Stelle erhalten wollte, was sein Leben unter den Abfällen wahren ließ.“ Fonte: www.rilke.de.

paciência.”⁵⁶ (RILKE, 2010, p. 199). As transformações impostas por esse novo existir propõem movimentos. Os acasos do destino já não lhe interessam e o que deseja realmente é retornar. Quer o controle daquilo que habita dentro dele. Não quer deixar lacunas, negligenciar coisa alguma. A alegria que vê crescer a cada dia o empurra para trás e exige o refazimento do que ficou em suspenso. É na infância irrealizada que mais pensa: “[...] todas as recordações dela tinham em si a vagueza dos pressentimentos, e o fato de serem consideradas como algo do passado quase as transformava em uma coisa futura.”⁵⁷ (RILKE, 2010, p. 199).

Essa definição de retorno carrega uma sugestão interessante: a continuidade. A volta para casa não como um regresso a algo mantido estático ao longo do tempo, a volta ao mesmo, mas como retomada. Dar prosseguimento a algo iniciado em algum ponto do passado, algo que já era em si mesmo uma jornada, abandonada em detrimento de outras rotas. A estrada original, contudo, ainda existia. E é ela que faz o *estrangeiro* retornar. O passado não vivido faz o viajante mudar de rumo e se transforma em futuro, em caminho a ser trilhado. É preciso voltar para seguir em frente, sem que se esqueça, contudo, que foi antes necessário sair para que esse movimento pudesse agora acontecer. .

Se o príodigo de Kafka não consegue retornar, imobilizado pelo passado que se agiganta, aterrorizante, o príodigo de Rilke está ansioso para isso. É só agora que parece preparado para lidar com a casa e a família. Ou, pelo menos, para tomar uma decisão definitiva em relação a elas: “Não sabemos se ficou; apenas que retornou”⁵⁸ (RILKE, 2010, p. 200), adverte o narrador, que enfatiza a passagem do tempo e os rostos envelhecidos e semelhantes que se voltam na direção desse indivíduo, que terão de reconhecer e talvez perdoar.

Embora lance algumas sombras sobre a permanência do príodigo, o texto parece sugerir que essa casa de fato não pode mais abrigá-lo. O perdão acontece, mas sem a aura magnânima que adquire em Lucas. Pelo contrário, em Rilke a história, que é sugestivamente tratada como lenda (*Legende*)⁵⁹, enfatiza o gesto

⁵⁶ “Er hatte den Stein der Weisen gefunden, und nun zwang man ihn, das rasch gemachte Gold seines Glücks unaufhörlich zu verwandeln in das klumpige Blei der Geduld.“ Fonte: www.rilke.de.

⁵⁷ “[...] alle ihre Erinnerungen hatten das Vage von Ahnungen an sich, und daß sie als vergangen galten, machte sie nahezu zukünftig.“ Fonte: www.rilke.de.

⁵⁸ “Wir wissen nicht, ob er blieb; wir wissen nur, daß er wiederkam.“ Fonte: www.rilke.de.

⁵⁹ A utilização de *lenda*, que evoca noções como falsidade e mentira, talvez funcione aí como forma de enfraquecimento do caráter de verdade atrelado aos relatos cristãos. Karlheinz Stierle (2006) sustenta que a aparição do cristianismo implicou mudanças importantes no conceito de *ficção*. A exigência da verdade cristã teria estabelecido uma oposição radical entre o verdadeiro e o falso,

inaudito do filho de se colocar aos pés da família implorando para não ser amado. Sendo, pois, a parábola uma forma de exaltar a misericórdia do pai, a figura do pródigo parece continuar no escuro, arisca, se escondendo das luzes que não o procuram diretamente. Nesse sentido, é com satisfação que o *filho pecador* de Rilke percebe que todos o entenderam mal (continuam sem saber quem ele é), que o perdoaram pelos motivos errados e que o amor, o da família e o do mundo, não lhe diz respeito.

1.2.6 Dalton Trevisan: a farsa do poltrão

Em *A volta do filho pródigo*, conto inserido no volume *Morte na praça* (1964), o curitibano Dalton Trevisan (1925-) retoma a parábola de Lucas dialogando também com a versão de André Gide. A opção pelos diálogos é ainda radicalizada. Se em Gide há uma introdução que apresenta o retorno, os festejos e o anúncio das conversas que acontecerão entre o filho regressado e os membros da família, em Trevisan só o que há são as falas dos personagens, que se sucedem sem qualquer intervenção de um narrador.

O reencontro com o pai já deixa claro que o motor da partida do pródigo foi a individualidade a ser perseguida, o ímpeto de caminhar com as próprias pernas, a vontade de olhar com os próprios olhos, de pensar com as próprias ideias, de sentir com um modo particular de sentir que não pode ser herdado, mas desenvolvido. Não importam os perigos do mundo e o preço a ser pago, para o pródigo o conhecimento provém apenas da experiência, soberana e inelutável: “As palavras, por mais sábias, nada podem contra uma só estrada, única árvore, tão logo não sejam as tuas.” (TREVISAN, 2007, p. 115).

A perspectiva empírica desse viajante é o que dá sentido à sua vida. É a aversão a uma existência configurada *a priori* que o faz buscar o prazer dos sentidos, correr atrás das “doces delícias da estrada” (TREVISAN, 2007, p. 115). A

retirando a inocência da narrativa ficcional e a colocando no “banco dos réus”. Entre seus exemplos, cita as *Confissões* de Santo Agostinho, que “[...] enfatizam a exigência de retirar-se do mundo mentiroso das ficções e fazer-se consonante com a verdade, que se atualizou pelo testemunho da página escrita.” (STIERLE, 2006, p. 26). Se esse antagonismo chegou a se fixar realmente em dado

fome do pródigo só pode ser aplacada se ele mesmo buscar seu alimento, ainda que o pai julgue que a refeição oferecida em casa já contenha todos os nutrientes necessários, ainda que entenda já ter mostrado aos filhos tudo o que pode ser encontrado do lado de fora.

Um viver que se pauta pela subjetividade tende a ser repellido quando confrontado com a força e a necessidade de um existir orientado pela repetição. A tradição se fortalece pela exclusão do que é provisório, contingente, excepcional, pela imposição de um modelo capaz de se estabilizar. Nesse contexto, algumas experiências individuais não passariam de aberrações, movimentos indesejáveis, desnecessários, tentativas de esfacelamento da unidade de um saber tornado unívoco. São como tremores de terra que, dependendo da intensidade, podem vir a comprometer a solidez da construção.

Por um lado, o filho rebelde que parte e acaba voltando arrependido e submisso provocou um abalo apenas mediano. Sua força não pode ser ignorada, mas o poder de destruição dos movimentos parece já ter sido inteiramente avaliado. Seu retorno anuncia uma paisagem serena, expectativa de normalização. Por outro lado, a ocorrência registrada passa a sugerir cautela, atenção. É necessário desenvolver ferramentas capazes de prever novos episódios. Antecipar-se a eles, tomando providências que minimizem o seu impacto. Alguma coisa pode ter se modificado, os subterrâneos podem não ser mais os mesmos. Algo talvez tenha escapado aos equipamentos de medição.

O pai ordena ao pródigo: “Proíbo-te de mencionar tua viagem a qualquer de nós. [...] Nem uma palavra a teu irmão mais velho.” (TREVISAN, 2007, p. 116). Apesar disso, o retornado provoca o primogênito: “Meu bom irmão, eu sei de cada história!” (TREVISAN, 2007, P. 119). Os ouvidos do mais velho, contudo, estão selados. Também ele ordena o silêncio, proibindo que fale aos outros sobre a sua viagem: “Cuida de tua língua solta.” (TREVISAN, 2007, p. 118).

A despeito dos bens dissipados, do amor pela casa descoberto longe dela, do sofrimento que declara ter acumulado, ainda assim os relatos desse universo que se agiganta diante do horizonte bem delimitado do lar parecem capazes de seduzir e levar à rebelião forças que se encontram apaziguadas, adormecidas. O próprio pai deixa escapar um lamento diante do filho rebelde que, como em Gide, declara ter

convertido em prazer o dinheiro que levou consigo: “Ai de teu pai que não gozou na vida!” (TREVISAN, 2007, p. 115).

Ao primogênito, o pródigo diz não se interessar pela riqueza que lhe cabe com a volta pra casa. Só lhe importa a herança que pode ser gasta. Todos sabem que o retorno *forçado* não apenas não representa arrependimento genuíno como não desfaz a vida devassa vivida nos bordéis. Volta antes por cansaço do que por contrição, volta por já não ter como continuar entregue ao mundo largo e descompromissado das paixões imediatas, aproximando-se novamente do personagem de Gide. Declara mesmo a sua condição mundana: “Só pude com a tentação quando o pecado não me quis.” (TREVISAN, 2007, p. 118). Está disposto a respeitar as leis da casa, embora não creia nelas. É, aliás, a casa, a família, o que preocupa o primogênito. Mais do que o pai, o filho mais velho quer impor a sua autoridade, que não deve ser desafiada.

O pródigo dá um passo adiante ao transformar em realidade o que podia ser apenas um desejo reprimido, uma predisposição à chama que não vai além da fúria. Sua dessemelhança em relação ao ambiente, a exemplo do que acontece em Rilke e no mesmo Gide, é enfatizada também no texto de Trevisan: “Na casa eu definhava. Nela eu era o apelido do avô, o óculo da mãe, o bigode do pai.” (TREVISAN, 2007, p. 117). Na áspera conversa que tem com o primogênito, que acusa de ter todos os defeitos do pai e nenhuma de suas qualidades, reforça o seu isolamento. Ambos possuem a mesma origem, mas uma distinção profunda os coloca em lados opostos. Suas preces em nada se aparentam.

Trevisan introduz no texto menção à própria parábola, feita pelo pródigo ao irmão mais velho, que rejeita a ideia do amor irrestrito ao filho desviado: “É falsa. Ele não preferiu o perdido ao salvo. De que valia então estar a salvo?” (TREVISAN, 2007, p. 119). O escritor toca num ponto importante. A leitura canônica refuta desde sempre a competição entre os irmãos, baseada em preferências, mas é esse, de todo modo, um dos aspectos principais da narrativa. É a discussão desse tema que conduz ao ensinamento desejado pelo evangelista. A questão é ainda ampliada pela inserção de um novo personagem, o caçula, que de certa forma se deixa seduzir pelos festejos oferecidos ao pecador, pelo manto, pelas sandálias, pelo anel que ganha do pai ao voltar para casa, ainda que em Gide e em Trevisan a *missão* do menor seja obter o êxito não logrado pelo pródigo, que fracassa e retorna.

A base moral da parábola, a prática do perdão incondicional, da rejeição ao ressentimento e ao erro, fundamental na filosofia cristã, parece por vezes se mostrar um objetivo quase inalcançável. Ou, conforme mostra Nouwen, algo a ser buscado de forma incessante ao longo da vida, apesar dos fracassos recorrentes e inevitáveis. Em Trevisan, o problema é colocado de forma irônica, misturado ao que poderia ser visto como uma valorização do risco, da busca, da descoberta, representada na postura do pródigo, que segue provocando o primogênito: “Matou ele [o pai] acaso algum bezerro para te banquetear a ti, meu irmão?” (TREVISAN, 2007, p. 119).

O autor não deixa, porém, de repisar o que já está em Lucas, ainda que não verbalizado. A questão talvez seja: será a retidão do primogênito o modelo a ser buscado? Não poderia o pai ter acolhido o pecador de volta sem os festejos, reservando-lhe, pelo contrário, uma severa reprimenda pelos erros cometidos? Isso, contudo, não refletiria a conduta atualizadora apregoada nos evangelhos, que recusa o caráter punitivo e vingativo encontrados no judaísmo primitivo, nos livros do Antigo Testamento.

O pródigo, a despeito da atitude desafiadora e ambígua, insiste em declarar que deseja a paz, o que agora parece possível apenas na segurança do lar. Afirma que precisou sair para descobrir essa verdade, mas ao mesmo tempo diz à mãe que os pecados cometidos nas estradas foram aprendidos em casa, o que, em certo sentido, quer quebrar a radical oposição que parece existir entre o dentro e o fora. Já não está disposto a fazer valer a sua verdade, mas não hesita em desacreditar coisas que ouve, sobretudo quando se trata do primogênito, que a mãe considera um *santo*, mas que, para ele, está completamente perdido na disciplina e na obediência. Enquanto todos se preocupam com o caçula, que não cessa de desejar as promessas ensolaradas que habitam o exterior da casa, o pródigo se volta para o mais velho: “Por que o menor? O maior me parece bem precisado.” (TREVISAN, 2007, p. 121). A figura do primogênito, a exemplo do que se vê em Gide, traduz autoritarismo (e, talvez, ressentimento, como em Nouwen), contrastando mesmo com a presença do pai, mais interessado no perdão.

A volta para casa se dá num ambiente em que todos estão ocupados com a iminência da fuga do caçula. A mãe, como em Gide, incumbe o pródigo de falar ao menor sobre o mundo exterior, sobre o que o aguarda do outro lado. A diferença é que, se no texto do francês o regressado aparenta mais desânimo em relação às

aventuras vividas, se parece mais propenso à quietude do lar, em Trevisan o filho retornado já anuncia à mãe que não será fácil desestimular o irmão mais novo. Assim como não acredita nas leis da casa, não crê que haja qualquer benefício na recusa da partida, em proferir “palavras contra o azul”, “os pardais” (TREVISAN, 2007, p. 123). Mesmo sabendo que “o mundo é tão maior que Curitiba” (TREVISAN, 2007, p. 123), o pródigo consente com o desejo da mãe, que nada pode, no entanto, contra os movimentos em círculo que a vida lhe impõe. Um filho retorna e outro já parte, seguindo rota semelhante, desejoso, contudo, de esquecer definitivamente o caminho de volta. Os esquemas de contenção familiares, que já se haviam mostrado frágeis quando da fuga do pródigo, se revelam enfim totalmente ineficazes.

Tendo dito antes ao primogênito que já não o reconhecia como irmão, o pródigo é surpreendido ao ouvir do caçula a mesma frase, a mesma sentença: “Filhos do mesmo pai e da mesma mãe, irmãos é que não.” (TREVISAN, 2007, p. 124). O rosto já foi o mesmo, mas as similaridades se dissiparam. Como em Gide, o pródigo se descobre repentinamente mais próximo do mundo que uma vez recusara do que podia imaginar. Com a quebra do espelho, é ele agora o covarde, o fracassado, dessemelhante em relação ao irmão mais novo. Suas tentativas de desestimular a partida não podem ser convincentes e são ineficazes contra o vigor do jovem, que refuta cada argumento: “Não és dono da estrada. [...] depois da curva será de quem tiver pés ligeiros.” (TREVISAN, 2007, p. 125); “Nenhuma casa me fechará no seu pequeno pátio.” (TREVISAN, 2007, P. 126). Diferentemente do pródigo, o caçula viaja agora sem ter o que levar. O dinheiro que lhe caberia foi gasto inutilmente pelo irmão do meio, que acaba voltando para se descobrir igual. Viaja sem qualquer tipo de vínculo com o lar, sem lembretes que o façam olhar para trás, o que talvez facilite a jornada sempre em frente.

Em Gide, o pródigo, incapaz de demover o caçula, acaba por ajudá-lo a partir. Serve, na verdade, de inspiração para o mais novo, que carrega consigo as esperanças do sucesso que a fuga anterior não logrou conseguir. Percebe-se, talvez, em Gide um pouco mais de afetividade entre os personagens. Em Trevisan, as relações são mais ácidas, rígidas. O pródigo demonstra alguma afeição pela mãe, mas ainda assim lhe diz que todas as lágrimas vertidas na estrada diziam respeito apenas a ele próprio. Se o caçula de Gide abraça o irmão, pedindo que vá com ele, em Trevisan o regressado é comparado a um animal gordo e preguiçoso: “Olha a farsa do poltrão!” (TREVISAN, 2007, p.126). Sua fuga foi uma mentira e como voltou

arrependido e derrotado, identificado com os valores da casa, não há nele nenhum interesse que vá além dos possíveis relatos de viagem (que não faz). Inversamente ao que se vê em Gide, o pródigo de Trevisan é desprezado pelo caçula, deixado para trás com tudo o que agora passa a representar.

1.2.7 Lúcio Cardoso: a casa convertida em liberdade

A peça escrita por Lúcio Cardoso para o Teatro Experimental do Negro (TEN) dialoga com André Gide e amplia ainda mais a parábola encontrada em Lucas. A história, como em outros autores, se desenvolve por meio de episódios que problematizam a personalidade angustiada do protagonista e sua relação com o pai. Questões como liberdade e pertencimento vão surgindo naturalmente, mas a condução do drama, que termina de modo trágico e surpreendente, e as soluções empregadas pelo autor singularizam a narrativa. Se em Gide o texto do evangelista já aparece alargado pelo desvelamento da intimidade da casa e pela exposição das relações difíceis entre os membros da família, no drama do escritor mineiro as coisas se tornam ainda mais complexas.

Já de início, a estrutura dialógica abarca uma quantidade maior de personagens. O núcleo original da parábola, composto por pai e dois filhos, que em Gide aumenta com a presença da mãe e de outro filho que passa a ser o caçula, se modifica em Lúcio Cardoso. Desaparece a figura da mãe e entra em cena uma irmã menor, Selene, que se junta a Moab, apresentado também como irmão menor. Já não sabemos quem é o mais novo. Além do pai, não nomeado, de Manassés, o primogênito, e de Assur, o pródigo, o grupo se expande com a inserção de Aíla, mulher do filho mais velho, e de dois peregrinos, que ajudam a reforçar as tensões entre o dentro e o fora.

Soma-se ainda a isso a questão do negro. Na introdução de *Drama para negros e prólogo para brancos* (1961), livro que reúne alguns dos textos encenados pelo TEN, Abdias do Nascimento, que participa de *O filho pródigo* como ator e diretor, aponta a condição distinta do negro no mundo ocidental e procura justificar a importância de um olhar especial que se volte para essa diferença: “como a Negritude é afirmação particular de uma cor e de uma raça, constitui, e

principalmente, um gesto antirracista.” (NASCIMENTO, 1961, p. 19). Para ele, a *negritude* não é um fim, mas um meio afirmativo que deve ser utilizado até que outros níveis de relações se estabeleçam e tornem desnecessária a postura combativa.

Nascimento traça um breve histórico do teatro africano e da sua relação com outras culturas. Fala da presença de elementos africanos no desenvolvimento do Brasil e expõe o que seria o objetivo principal do Teatro Experimental do Negro naquele momento: “restaurar, valorizar e exaltar a contribuição dos africanos à formação brasileira” (NASCIMENTO, 1961, p. 19). A seu ver, os grupos dominantes formulam estéticas sempre impregnadas de conotações raciais, o que, no contexto colonialista nacional, se traduziu na humilhação reiterada do negro e de suas formas de expressão sociais, culturais e religiosas.

É nessa atmosfera de resistência cultural que *O filho pródigo* ganha vida. A peça de Lúcio Cardoso, contudo, mais do que discutir problemas raciais ou culturais, discute problemas existenciais, que adquirem amplitude já devido à universalidade do tema do pródigo, que trata das diferentes urgências que alimentam os movimentos de partir e retornar. O primeiro ato já anuncia a atmosfera tensa que vai predominar ao longo do texto, marcada por um espaço interior sob a constante ameaça de um mundo que lhe é estranho. A curiosidade em relação ao fora está em todos os personagens. Mesmo o primogênito se mostra intrigado pelos mistérios que parecem rondar os “lados do mar” (CARDOSO, 1961, p. 32). A imagem móvel e ondulante do oceano é usada de forma recorrente como contraposição à paisagem estática da propriedade do pai.

Embora dedicado à família e à casa, Manassés pensa em como deve ser a vida em outros lugares, chegando mesmo a considerar a hipótese de ir embora. É quando ouve do pai, em tom de profecia, uma verdade inquebrantável: “De todos os meus filhos, [você] é o único que nunca abandonará este campo.” (CARDOSO, 1961, p. 33). A ideia sedutora de afastar a terra natal e rejeitar as próprias origens é desaconselhada com vigor pelo pai: “Manassés, a lei é não abandonar a sua casa!” (CARDOSO, 1961, p. 33). O desejo deve ser combatido para que não se converta em ato. Para o patriarca, a sabedoria reside, antes de tudo, na percepção de que a diferença é uma ilusão. Todas as coisas são iguais.

Esse papel de guardião da casa, como em Lucas e, principalmente, em Gide, opõe o primogênito ao pródigo, ainda que em Lúcio Cardoso saibamos de início que

o mais velho compartilha, mesmo que discretamente, da curiosidade do filho do meio. Entretanto, para Moab, o irmão menor, esse desejo de conhecer se mostra mais intenso e perturbador: “[...] não consigo dormir: as noites me parecem enormes! [...] Meus olhos não veem apenas os nossos limites, mas tudo o que há para além [...]” (CARDOSO, 1961, p. 34). A descrição remete a Gide: “Está sempre trepado nas árvores mais altas do pomar, de onde se pode ver, como sabes, o campo aberto, para além dos muros da casa.”⁶⁰ (GIDE, 1984, p. 163). Em Dalton Trevisan, a atenção se volta igualmente para o lado de fora: “[...] ele vigia a estrada do alto da macieira. Inquieto como o pio dos pardais antes da chuva.” (TREVISAN, 2007, p. 123). A figura do insone é também aproveitada pelo contista curitibano para se referir ao mais novo: “Fui beijá-lo há pouco. De olho aberto no escuro. Bem como tu, antes de partires” (TREVISAN, 2007, p. 122).

Pouco interessado nas terras da família e no trabalho árduo que o arado e a lavoura lhe reservam, Assur tem a mente inundada por sensações que o transportam para longe, para o que ainda não conhece. Vê e ouve os peregrinos que trafegam diariamente na estrada em frente à casa e deseja seguir o mesmo caminho: “[...] daria [...] todo o sangue que tenho no corpo para viajar como um deles.” (CARDOSO, 1961, p. 35). Reafirmando a noção de que o sujeito precisa abandonar a segurança do mundo conhecido para descobrir as próprias verdades, associa os viajantes a um tipo de sabedoria aparentemente inalcançável para os que vivem confinados: “[...] eles sabem tudo, os peregrinos.” (CARDOSO, 1961, p. 35). O tédio que lhe provoca o imobilismo faz com que emane dos andarilhos sonhos de grandeza e liberdade. O mundo vasto e misterioso que deseja ter sob os pés é um mundo que lhe é negado pela temporalidade regular da terra áspera que não quer lavrar, pelo compromisso com uma coletividade que não deixa espaço para o que é individual, particular.

Para Assur, o desconforto predominante vem também da casa. É tão forte que parece brotar do solo: “[...] é como se viesse de sob a terra uma voz escura e torturada, uma queixa indizível, e aos poucos subisse pelo meu corpo e me abraçasse como um cipó ardente e traiçoeiro.” (CARDOSO, 1961, p. 36). O pródigo de Lúcio Cardoso não vê sentido na vida que leva e no lugar que habita. A falta de afinidade com o espaço denuncia a sua condição anômala: “Não nasci para coisa

⁶⁰ “Il est souvent juché sur le plus haut point du jardin, d’où l’on peut voir le pays, tu sais, par-dessus les murs.” (GIDE, 1907, p. 19).

alguma. Nada me explica.” (CARDOSO, 1961, p. 37). Não sabe ao certo quem é, mas não se sente capaz de pensar e agir como os outros em casa. Como em Rilke, a permanência causa dor e sofrimento, produz tédio e invisibilidade.

É o pequeno Moab, contudo, quem primeiro ousa se arriscar um pouco mais longe. Não chega a transpor os limites das vastas terras do pai, mas busca suas fronteiras mais distantes e lá permanece durante certo tempo, observando os que passam. A ausência do menor, que dura poucos dias, é debatida pela família na mesa das refeições. Assur, refletindo de certo modo o que está em Gide, espera que o afastamento tenha consistência: “Já que partiu, que se conserve longe.” (CARDOSO, 1961, p. 44). Para ele, chegará inevitavelmente o dia em que um dos filhos terá de dar esse passo, cruzar os limites da propriedade. A discussão do tema parece indicar que esse dia é iminente. O primogênito acusa Assur de “agitar [...] o coração alheio” (CARDOSO, 1961, p. 44). Refere-se não apenas ao irmão menor, mas também a Aíla, que parece ansiar cada vez mais por outros modos de viver. O pai, por sua vez, reafirma a lei suprema, mas antecipa que, no caso de algum dos filhos se perder, guardará o seu lugar à mesa. O esboço de fuga de Moab é, na realidade, uma espécie de mapeamento da propriedade da família, parcialmente desconhecida pelos herdeiros do pai. A narrativa do irmão menor dá conta de “montes e vales secos e sem alma” (CARDOSO, 1961, p. 46), paisagens melancólicas e um encontro misterioso com um estrangeiro de olhos brilhantes que o convida a partir.

A chegada de uma peregrina que pede abrigo para a noite traz alguns elementos interessantes ao texto. Trata-se de uma andarilha que não consegue interromper sua viagem. Está sempre em movimento. Conhecedora de muitos caminhos, de diferentes faces da vida e da morte, ela se sente atraída pelo que não tem nome e busca incansavelmente coisas novas. Caminha o máximo que pode e, quando já não tem mais forças, busca um lugar para repousar. Com isso, passa as noites sempre em lares diferentes. Todos, porém, se assemelham pelo vazio que carregam: “Todas as casas do mundo são mais ou menos assim...”. (CARDOSO, 1961, p. 50).

Essa existência esquiva em contínuo vagar lhe garante o sal que seus lábios procuram, um amargo que não lhe faz mal. O texto aqui dialoga diretamente com Gide. Em *Le retour de l'enfant prodigue*, o tratador de porcos entrega ao caçula uma romã silvestre, que acaba por descrever com precisão a sede desejada pelo pródigo,

uma sede que somente o fruto amargo pode abrandar. É o mais novo quem diz: “[...] é de uma acidez quase insuportável; sinto, no entanto, que a morderia, se estivesse com bastante sede.”⁶¹ (GIDE, 1984, p. 170). Simboliza o móvel da viagem, o avesso da conformidade, do repouso, do apaziguamento.

Essa imagem é também aproveitada por Dalton Trevisan, que transforma a sede em fome. Primeiramente na voz do pródigo, em diálogo com o pai: “Que sabes da fome só aplacada pelos frutos selvagens?” (TREVISAN, 2007, p. 114); depois, na fala do caçula ao mesmo pródigo: “O pai e o outro não sabem: há uma fome que não é de pão e sim do fruto selvagem.” (TREVISAN, 2007, p. 126). A mesma ânsia e a mesma sensação perpassam todos esses personagens, cujos paladares extasiados fazem converter na doçura do mel o amargor do fel. Transformam em prazer as dores dos caminhos. É a sede que, afinal, move os que desejam seguir sempre em frente, em busca de outras verdades.

Como uma espécie de explicação para os retornos que vemos em Lucas e em muitas das releituras do seu texto, fala a peregrina do desejo esvaziado, da chama que se apaga, do ímpeto que se detém subitamente em algum momento da jornada (ou antes mesmo que ela comece): “Você devia viajar, conhecer o mundo. [...] já, agora, enquanto a sede dura.” (CARDOSO, 1961, p. 53). Para ela, o fim dessa sede torna o mundo “pálido e sem sentido” (CARDOSO, 1961, p. 53). A peregrina de Lúcio Cardoso é, na verdade, uma dançarina branca de olhos azuis, tipo nunca antes visto pelos habitantes da casa. Sedutora, habituada ao mar e às distâncias, a viajante diz não se deter diante dos perigos das jornadas, que compensam os benefícios. Sua fala aviva ainda mais o desejo compartilhado por Aíla e Assur e começa a despertá-lo também em Selene, a irmã menor: “[...] aqui ficamos noite e dia, cavando sem descanso esta terra negra como a nossa pele. E em troca, que teremos?” (CARDOSO, 1961, p. 52).

Assur acaba partindo, mas não às escondidas. Parte diante do pai e de todos os membros da família. A narrativa não apenas coloca em discussão o abandono do lar antes que ele aconteça, como o patriarca já perdoa o pródigo, mantendo-lhe abertas as portas de casa. Anuncia, referindo diretamente a parábola cristã, que matará o novilho gordo e que haverá muita alegria quando do seu retorno. Essa ruptura às claras suprime qualquer eventual dúvida que possa ter o filho em caso de

⁶¹ “[...] elle est d'une âcreté presque affreuse; je sens pourtant que, si j'avais suffisamment soif, j'y mordrais.” (GIDE, 1907, p. 27).

arrependimento e decisão pelo caminho de volta; sabe que será bem recebido. Mais do que isso, parece refletir uma certeza perturbadora do pai quanto à debilidade do empreendimento.

Quando, enfim, o regresso acontece, mostra-se bastante diferente daquele que vemos na parábola e em outros textos. A proximidade com a história conhecida limita-se à rejeição do primogênito, algo que se manifesta logo que o pródigo reencontra a família. Assur retorna como homem rico, vestido com seda e ouro e acompanhado de três escravos, que carregam canastras contendo presentes trazidos de outros lugares. Enquanto os objetos são distribuídos e todos bebem vinho, Manassés expõe o seu ressentimento, a sua irritação: “Ele fugiu de casa, pai, divertiu-se e bebeu em todas as tavernas, perdeu tempo e deitou-se com todas as mulheres — no entanto, é com ele que está seu coração.” (CARDOSO, 1961, p. 62). Sente-se humilhado pelo sucesso do pródigo e pela euforia com que é recebido de volta. O amor demonstrado pela terra, a dedicação ao trabalho, o instinto de preservação, tudo parece se dissipar na presença do filho rebelde que reaparece vitorioso, coberto de glória e fortuna. Manassés não pode aceitar o irmão porque ele representa tudo aquilo a que se opõe sua conduta vigilante e contida. Para ele, há apenas um tipo de amor e ele não contempla um indivíduo que se comporta como Assur. A exemplo do que ocorre em Gide, o filho mais velho faz questão de ressaltar o seu papel de guardião da ordem e a sua fidelidade, que julga traída pelos festejos dedicados ao pecador.

O fato é que Manassés, mais do que ninguém, vive em isolamento. Moab e Selene, os irmãos menores, vão aos poucos se mostrando mais interessados em viajar e deixar a casa para trás. Aíla, que já havia deixado transparecer algum interesse por paisagens desconhecidas, correndo à cerca quando passam grupos de peregrinos, depois da partida de Assur inicia uma transformação mais profunda. O final do segundo ato já mostra a personagem declarando seu desespero pela ausência do pródigo e seu ódio pelo marido e por Deus, que lhe deixaram como que fincada à terra dura e negra, privada do conhecimento de que existem outros destinos, outros fins.

O desejo de partir e ver o mar, conhecer novos territórios, que já se esboçava nos mais novos e em Aíla, com o regresso do pródigo se manifesta com mais força, impondo movimentos decisivos à narrativa. O panorama se complica com a partida de Moab e Selene e, sobretudo, com a determinação sombria de Aíla, que planeja ir

embora de qualquer maneira, ainda que à custa da vida de Manassés. Ao mesmo tempo em que declara seu amor por um Assur assustado e aturdido, sugere que ele mate o irmão: “Trucida-o, é uma raiz, uma negra raiz da terra!” (CARDOSO, 1961, p. 66). Aíla traz junto ao corpo um punhal que lhe havia sido dado pela peregrina branca, principal agente de transformação na história. É com ele que o crime deve ser cometido. É com ele que pretende ganhar a liberdade, o passaporte que deverá lhe permitir ir para os *lados do mar*. Diante da hesitação de Assur, a própria Aíla comete o assassinato e ambos são expulsos pelo pai, que fica só, sem ter quem cuide das terras e da lavoura.

Convertido subitamente em desterrado, o pródigo que, num primeiro momento, volta vitorioso das viagens, segue agora contrariado, como um estrangeiro, levando os bens que havia adquirido. Desejava ainda partir, mas não com Aíla e com a culpa pelo acontecido, que lhe enverga as costas com um peso quase insuportável. Com a consciência oprimida pela morte do irmão, retorna à estrada, *amaldiçoado* pelo pai: “E pelo caminho do pecado que você abriu com a sua louca fantasia, caminharão juntos até que a morte os surpreenda.” (CARDOSO, 1961, p. 69). O arranjo proposto por Lúcio Cardoso imprime uma reviravolta à história e parece convergir para o sentido moral da parábola, ainda que por caminho diverso. Na primeira vez, as portas foram deixadas abertas. Assur partiu sabendo que poderia voltar quando assim desejasse. O lugar à mesa estava garantido. Agora, é preciso que se arrependa, que se livre definitivamente do desejo de estar fora e que abandone o *pecado*.

A mudança de perspectiva do texto se confirma com a sua segunda volta, já sem dinheiro, sandálias e roupas: “Abandonei tudo na estrada e voltei.” (CARDOSO, 1961, p. 71). Aíla segue viagem e Assur e se convence de que deve regressar em definitivo. Volta agora como o pródigo de Lucas, sem bens. Contudo, não os perde, deixa-os para trás. Tampouco retorna por força das circunstâncias, por não dispor de recursos ou por não ter aonde ir. Retorna por sentir o coração apaziguado, convencido de que a casa é o melhor lugar para estar: “Só agora sei que não adianta partir. A terra que perdemos, não é ela que estua e aquece o nosso coração? Sem ela, não era eu um triste ser exilado às bordas das praias estrangeiras?” (CARDOSO, 1961, p. 71). Como em Kipling, o pródigo regressa duas vezes, mas em Lúcio Cardoso esse regresso acaba se revelando definitivo.

O conhecimento do outro é o que permite ao indivíduo entender a sua própria realidade. É preciso que haja outras casas para que a sua própria adquira significado: “Que valeria a terra, se fosse única? Que valeria, se não pudéssemos sonhar com as outras?” (CARDOSO, 1961, p. 71). A terra natal surge como sinônimo de liberdade, reconhecimento. O mar se torna volúvel e o fruto amargo já não serve mais, pois a sede foi saciada. Num gesto radical, o primogênito é extirpado do texto com as suas convicções e o pródigo ocupa o seu lugar. Perdoado pelo pai, é ele agora o único a cuidar da propriedade, o único a lavrar os campos com o seu suor, a conservar as velhas tradições e a permanência.

2 A PARÁBOLA SEGUNDO RADUAN NASSAR

¹⁶Ninguém acende uma lâmpada para a cobrir com um recipiente, nem para colocá-la debaixo da cama; ao contrário, coloca-a num candelabro, para que aqueles que entram vejam a luz. ¹⁷Pois nada há de oculto que não se torne manifesto, e nada em segredo que não seja conhecido e venha à luz do dia. ¹⁸Cuidai, portanto, do modo como ouvis! Pois ao que tem, será dado; e ao que não tem, mesmo o que pensa ter, lhe será tirado.

Lc 8, 16-18

Quando declara, na primeira edição de *Lavoura arcaica*, que “partiu da remota parábola do filho pródigo” (NASSAR, 1975, p. 193), Raduan está fazendo questão de explicitar a sua fonte fundamental. Além de tornar clara essa ligação com o *Evangelho de Lucas*, o autor acrescenta ainda outro dado: a parábola está *invertida*. É uma informação, em princípio, de pouca importância, mas que aponta para algumas questões interessantes. Raduan pode estar aí se referindo a uma inversão meramente estrutural. Dividida em duas partes, a narrativa tem início e desenvolvimento enquanto André ainda está fora de casa. A história começa com o primogênito encontrando o pródigo em um quarto de pensão e, a partir daí, vai lentamente se voltando para dentro até a derradeira consumação do retorno. Três quartos do livro se passam nesse espaço *estrangeiro*, em tom retrospectivo e com reminiscências do narrador-personagem, que não parecem se organizar por meio de qualquer cronologia facilmente detectável.

Outra forma de entender essa inversão tem a ver com o desfecho trágico proposto pelo escritor. A *recuperação do filho perdido* não representa por si só o ápice dos acontecimentos, como acontece na parábola cristã. O retorno não é o fim da história, mas, inversamente, ponto de partida para outros acontecimentos, que dele decorrem. O perdão e o abraço amoroso do pai enfeixam um lado da questão, mas o fato é que a volta desse pródigo repercute de várias formas. Se a ausência tinha já a capacidade de lançar sombras e angústias sobre os demais membros da família, o regresso acaba reavivando dores profundas, que se encontravam de certa forma atenuadas pelo seu afastamento.

A primeira parte de *Lavoura arcaica* mergulha na personalidade de André, mescla de fatos passados e presentes, e produz uma espécie de *arqueologia* do personagem. Durante as escavações, o material que vai sendo coletado se mostra ao leitor um apanhado generoso de pensamentos e desejos. Essa primeira parte, denominada *A partida*, dá conta, naturalmente, dos eventos que o levaram a sair de casa, mas uma mirada *invertida* talvez permita que se pense no quarto de pensão, *inviolável*, como o verdadeiro lar de André. A recusa da palavra do pai transforma o espaço familiar em terreno hostil, muito embora esse pródigo, que se pauta pela ambiguidade, em vários momentos demonstre afeto pela casa e por todos os seus moradores, incluindo o pai.

Uma última inversão pode apontar, talvez, para o modo com que o texto se utiliza da parábola que lhe deu origem. A apropriação feita por Raduan arrasta a história original para um território distante. Ainda assim, a leitura do livro permite que alguns elementos-chave da narrativa de Lucas sejam localizados e identificados. A linha mestra, afinal, é a mesma: o personagem principal, insatisfeito, sai de casa e abandona a família em prol de uma vida livre e licenciosa. Retorna mais tarde, esgotado, sendo recebido com alegria pelo pai, que em comemoração lhe prepara uma grande festa.

O que vai, contudo, em torno desses movimentos de partida e retorno, abre um mundo de complexidades que fazem de *Lavoura arcaica* um livro incomum e profundamente rico. Um ponto de destaque é, sem dúvida, o diálogo hábil com as fontes, que formam uma espécie de emaranhado no qual se imiscuem as linhas do texto nassariano, que de tão trabalhadas acabam tornando quase imperceptíveis algumas dessas fontes. Os muitos intertextos lembram comentário feito por Umberto Eco a respeito de determinada passagem de *O nome da rosa*, nascida da conjunção de inúmeros escritos religiosos medievais: “[...] quando alguém me pergunta agora de quem são as citações e onde termina uma e começa outra, eu não estou mais em condições de dizê-lo.” (ECO, 1985, p. 38).

Por outro lado, há também referências que se evidenciam com força, fazendo questão de saltar aos olhos. É, a rigor, um jogo duplo de encobrimento e exposição que, com ritmo próprio, dita o andamento do romance. Especificamente em relação à parábola, o que faz Raduan, a exemplo de autores como Rilke, Gide e Lúcio Cardoso, é usá-la como base para o desenvolvimento da sua narrativa, que logo ganha independência e itinerário particular. Nem por isso o autor se furta a

indicações mais explícitas, como se vê, por exemplo, nas palavras do pai ao filho retornado: “Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.” (NASSAR, 1989, p. 156).

Os problemas que o texto de Lucas suscita tendem a ser explorados, em Raduan e em outros, pela via da introspecção, normalmente focalizando a figura do rebelde angustiado que precisa se afastar do grupo para descobrir a própria individualidade. Sabrina Sedlmayer (1997), partindo de Haroldo de Campos, sustenta que a “escrita bíblica” faz uso do silêncio sobre a interioridade dos personagens para se concentrar nas implicações éticas e morais propostas pelas narrativas. Essa linguagem, diz ela, elaborada de forma muito precisa, acaba oferecendo um campo vasto para a recriação ficcional. É como se o silêncio em parábolas como a do pródigo, mais do que o próprio texto, fosse oferecido à inventividade dos escritores, servindo de principal alimento para as releituras.

A observação é interessante, uma vez que as lacunas que frequentam qualquer narrativa efetivamente fazem parte da história que está sendo contada. Sua maior ou menor incidência pode inclusive caracterizar o estilo de determinado autor. Entretanto, assim como acontece no campo da música, em que os silêncios intercalados com os sons funcionam ajudando a estabelecer a rítmica das frases melódicas e dos discursos harmônicos, é importante ressaltar que na literatura eles também atuam se relacionando com os outros elementos do texto. Ou seja, o não dito só pode ter a sua relevância assinalada se o que está dito for primeiramente considerado e analisado. Mais do que isso, só é possível projetar o que não está expresso a partir do que se exprimiu. Sedlmayer parece, em alguns momentos, exagerar na ênfase dada ao papel fomentador dos vazios, enquanto o que se ouve em textos como *Lavoura arcaica* é uma música que nos soa familiar, apesar da instrumentação e dos arranjos, tão diferentes.

Como forma de reforçar que a obscuridade é um objetivo específico dos textos bíblicos, Sedlmayer recorre ao ensaio *A cicatriz de Ulisses*, escrito por Erich Auerbach. A clareza da escrita de Homero contrastaria com o “estilo enigmático bíblico”, servindo para ilustrar a diferença entre os dois processos literários: “[...] para os gregos, a forma de se contar uma história é completamente diferente daquela empregada pelos judeus.” (SEDLMAYER, 1997, p. 44). A pesquisadora acrescenta ainda que “o mundo das escrituras e suas profundezas morais [...] é lacônico e

impreciso” (SEDLMAYER, 1997, p. 44), razão pela qual se revelaria um campo fértil para o que chama de questionamentos da literatura. Poderíamos pensar aí em narrativas como as de Gide e de Raduan, que atenderiam a uma necessidade de explorar algo que permaneceu oculto, escondido.

Sem dúvida que uma narrativa que se vale de alegorias e mensagens indiretas, como é o caso da parábola, vai por caminhos que não privilegiam a clareza e a objetividade. Nem devem. Seu uso sugere que o autor busca intencionalmente produzir determinado efeito. Três dos evangelistas, a propósito, se ocuparam do fato de as pregações de Jesus acontecerem por parábolas. Em Lucas encontramos a seguinte observação, feita aos discípulos para justificar o discurso velado às multidões: “¹⁰Ele respondeu: ‘A vós foi dado conhecer os mistérios do Reino de Deus; aos outros, porém, em parábolas, a fim de que *vejam sem ver e ouçam sem entender.*” (Lc 8, 10). Passagens semelhantes estão também em Marcos e Mateus, sempre se voltando para a antiga tradição judaica, estabelecendo vínculos entre o passado remoto e o presente em que vivem. A atmosfera de forte simbolismo é mantida em todos os textos.

É curioso que Sedlmayer, mesmo aludindo a outros textos em sua pesquisa (e ressaltando suas características distintas), fale ainda em um “estilo enigmático bíblico” e em uma “escrita bíblica”, dando a entender que se trata de algo coeso, perfeitamente integrado. Parece colocar no mesmo balaio registros, épocas e objetivos bastante diferentes. Dá a mesma impressão ao dizer que *Lavoura arcaica* estabelece diálogo “com um dos mais antigos textos da humanidade: a Bíblia” (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

Ainda que se levem em conta eventuais parentescos e procedimentos unificadores imputados à Bíblia tal qual a conhecemos, essa abordagem desconsidera as muitas distinções que separam escritos que, por motivos diversos (não raro desconhecidos), acabaram sendo agrupados no cânon. Como exemplos, podemos citar *Jó*, um dos livros mais comentados do chamado movimento sapiencial, composto talvez por volta do século V a.C., o *Cântico dos cânticos*, poema de amor (ou coletânea de poemas de amor) com tonalidades eróticas, de possível origem persa, de época(s) incerta(s) e autoria desconhecida (foi durante muito tempo atribuído a Salomão), e a *Epístola aos romanos*, escrita no século I d.C. por Paulo de Tarso, preocupado naquele momento em organizar o cristianismo, que dava os seus primeiros passos.

A historicidade de todo esse material (incluído aí o poema de Homero) implica inevitavelmente múltiplas traduções, rasuras, reescrituras. A comparação com o autor da *Odisseia*, a propósito, é complicada. Usá-lo como representativo de uma *escrita grega* que se contrapõe a uma *escrita hebraica* é um expediente simplificador. Mesmo considerando que todos os textos que compõem a Bíblia tenham sido produzidos exclusivamente por judeus (não sabemos se foram), seria preciso lembrar a condição errante desse povo. Seu estabelecimento em localidades variadas sem dúvida fez com que se impregnasse de outras influências, o que pode rechaçar qualquer noção de pureza ou determinismo cultural. Alguns dos responsáveis por essa *escrita hebraica* eram, inclusive, de origem helênica, como Paulo e o próprio Lucas, e esse aspecto costuma ser destacado pelos especialistas que analisam seus estilos e ideias. Por fim, conforme já mencionado, os livros bíblicos (escritos originalmente em aramaico, hebraico ou grego) guardam entre si distâncias temporais gigantescas, o que complica o argumento.

Existe talvez nesses procedimentos um desejo de explicar o romance de Raduan como mera rejeição ao que há em Lucas e nos outros textos bíblicos utilizados pelo escritor. Não é possível, contudo, exigir das linhas de *Lavoura arcaica* qualquer alinhamento mais estável com uma atitude secular, apesar da presença marcante do mundano, do profano. Não se pode simplesmente ver em André um prídigo que despreza a palavra do pai e as leis da casa. O personagem é dúbio, característica que marca muitas de suas falas. Entra em conflito com a ordem estabelecida, desafia a sua validade e autoridade, exige que sua voz seja ouvida, mas em vários momentos parece querer uma integração mais sólida com o lar. Sai de casa, mas não encontra fora o que procurava, chegando mesmo a afirmar que sempre soube que assim seria. Ou, a exemplo do que se vê em Gide, encontra fora algo que se esgota rapidamente. Em Gide, o retorno se dá por iniciativa do prídigo; em Raduan, é necessária a presença do primogênito para levá-lo de volta. Se ele deseja ou não reencontrar a família, não se pode saber ao certo. Seu discurso aponta ao mesmo tempo para direções diversas. O que fica evidente é que já não é capaz de empreender qualquer movimento apenas com as próprias pernas.

Raduan não lança mão de fontes como o *Evangelho de Lucas* simplesmente para rejeitá-las. Pelo contrário, a força de *Lavoura arcaica* está em boa medida no conhecimento que o autor tem desses textos e na forma como os recupera, conservando a sua alteridade (e o seu valor) sem, no entanto, deixar de confrontá-

los com outras perspectivas. O diálogo estabelecido entre a antiga tradição mediterrânea e a mentalidade ocidental moderna cria tensões que, em meio aos muitos problemas desenvolvidos, acabam levando ao limite certas concepções do homem e do mundo. Não há aí, porém, uma tese sobre a necessidade de desautorizar determinado discurso para que outro possa tomar o seu lugar. A excelência do romance está em boa medida nesse convívio de vozes conflitantes, nessa estratégia antimaniqueísta que lança os personagens em mar revolto para que busquem suas próprias verdades sem fingir que o já dito não está igualmente incorporado aos seus discursos.

Raduan parte do evangelista e inevitavelmente também dos que já se ocuparam de retrabalhar a parábola do pródigo. A presença de Gide talvez seja a mais evidente, mas é possível também vislumbrar pontos de contato com outros textos. Se pudermos pensar numa espécie de linha evolutiva que se inicia com Lucas, o que talvez se depreenda seja um ímpeto inabalável de retomada e continuidade, que passa por muitos autores antes de chegar a Raduan. Pensando nos textos aqui utilizados, vemos que em Kipling, Kafka, Rilke, Gide, Trevisan e Lúcio Cardoso a história adquire novos contornos e implicações. Cada um elabora sua própria versão e a alimenta com elementos particulares. E, de todos, é sem dúvida Raduan o que vai mais longe.

2.1 Os rostos da família

Em *The prodigal son (western version)*, Kipling acrescenta ao grupo familiar a figura da mãe, inexistente em Lucas. Todavia, ela não representa para o filho rebelde qualquer dissonância em relação aos princípios e valores que governam a casa. Mãe e pai constituem um modelo homogêneo, que o pródigo não pretende reproduzir. A segunda partida do personagem funciona como uma ratificação do estilo de vida a ser rejeitado. Apesar disso, o poema não descreve os pais com cores sombrias. O tratamento rigoroso é dirigido apenas ao primogênito, que parece condensar a negatividade do lar.

Esse papel problemático do irmão mais velho, presente já no texto de Lucas, em que desempenha importante função dentro da lógica proposta pela parábola, se

repete em vários autores. Inexiste em Kafka e em Rilke, escritos fortemente intimistas, concentrados no pródigo, mas é fundamental em Gide. Em *Le retour de l'enfant prodigue*, o primogênito já praticamente assume o lugar antes ocupado pelo pai, ditando com severidade as leis da casa. Assim como em Kipling, condena a *fraqueza* do irmão que cede ao desejo de fugir de casa para experimentar os prazeres do mundo. Seu autocontrole faz com que se sinta superior a ele, não vendo com bons olhos a permanência do pródigo em casa.

Em Gide, além da mãe, que protagoniza um reencontro terno e amoroso com o filho que regressa, surge outra personagem inexistente em Lucas: o caçula. O pródigo deixa de ser o filho mais jovem. Esse novo membro da família se torna a preocupação de todos, sobretudo com a volta para casa do insurgente que um dia ousou abandonar o lar. Ocorre, no entanto, que o pequeno já traz em si a *semente da desordem* de que vai falar o André de *Lavoura arcaica*. Olha obstinadamente por cima dos muros da propriedade, obcecado com as curvas sinuosas e sedutoras das estradas. A criação desse terceiro irmão é fundamental para o sentido de continuidade proposto pelo texto. O retorno deixa de ser conclusivo, pois a interrupção da jornada por um serve de incentivo para o outro.

A narrativa de Gide é determinante para as versões de Dalton Trevisan, Lúcio Cardoso e Raduan Nassar. Em Trevisan, sua presença é mais sentida. No que toca à família, os integrantes são os mesmos: pai, mãe, primogênito, pródigo e caçula. A estrutura dialógica é também replicada. Não se trata, contudo, de um pastiche, ainda que o autor faça questão de deixar bem nítida a filiação ao texto do francês. A escolha pela manutenção dos diálogos é radicalizada com o apagamento da figura do narrador, a linguagem se torna mais concisa, ganha marcas de oralidade e um tom menos solene, a história é situada espacialmente (em Curitiba, como não podia deixar de ser) e as relações entre os personagens mudam sensivelmente, com ênfase no desprezo do caçula pelo pródigo, visto aí, mais do que nos outros autores, como um fracassado.

A versão de Raduan, por sua vez, em muitos sentidos se aproxima da de Lúcio Cardoso. O escritor mineiro desenvolve questões que decorrem do desejo de sair, da curiosidade por culturas e lugares diferentes, do dilema de abandonar a própria terra em nome da sedução exercida pelo desconhecido. A maioria dos personagens compartilha de alguma forma desse querer e o problema alimenta boa

parte dos diálogos da peça, fazendo com que o tema vire alvo de discussão antes de efetivamente se converter em ação.

A condição paradigmática do texto de Gide faz com que sua presença não possa ser suprimida, mas as intervenções de Lúcio Cardoso fazem de *O filho pródigo* uma obra fortemente autoral. No que diz respeito à constituição da família, o que se vê é a eliminação da figura materna e o acréscimo de novos membros, que desempenham papéis importantes. Além do pai, do pródigo e do filho mais velho, o grupo é composto ainda por dois irmãos menores (um menino e uma menina) e pela mulher do primogênito, que encabeça episódio trágico e determinante para os rumos da história. A inclusão de uma personagem feminina capaz de promover a desarticulação completa do mundo conhecido, obrigando-o a se reestruturar, é aproveitada por Raduan. Por fim, como acontece em Gide e Trevisan, em Lúcio Cardoso o filho mais velho é também o principal ponto de desequilíbrio na relação do pródigo com a casa e a ordem vigente.

Em *Lavoura arcaica*, no entanto, esse filho mais velho apresenta face um pouco diferente. O pródigo já não tem aversão por ele. É o primogênito quem o descobre no velho quarto de pensão e é ele quem o reconduz para casa. Ou, em outro sentido, é por ele que André se deixa reconduzir. Diferentemente das descrições de Kipling, Gide, Trevisan e Lúcio Cardoso, o primogênito em Raduan não olha o irmão de cima para baixo, não se entende superior a ele. Julga, sim, ser capaz de ajudá-lo a se levantar, pois entende que está caído, abandonado à solidão e à própria sorte (e não está de todo enganado). Servir-lhe de amparo significa, nesse sentido, reintegrá-lo à família e reaproximá-lo do pai e de sua palavra. Não vai aí, contudo, arrogância, mas uma convicção voltada para o bem-estar coletivo. Apesar disso, as circunstâncias fazem com que o primogênito se converta em um dos agentes responsáveis pela desintegração do grupo. Atenta à condição instável e contraditória do humano, a escrita de Raduan pressupões, a exemplo de Nouwen, que um mesmo indivíduo pode ocupar lugares muitas vezes entendidos como opostos e incompatíveis.

A família em *Lavoura arcaica* se amplia ainda mais. Ao grupo composto pela mãe, pelo pai, pelo primogênito, pelo pródigo e pelo caçula, reproduzindo a formação de Gide, o autor acrescenta quatro irmãs, tornando o universo feminino predominante. A presença da mulher na história do pródigo, que em Kipling e Gide se restringe à figura materna e em Lúcio Cardoso se expande com a inserção de

duas novas personagens (a despeito da supressão da mãe), em Raduan se alarga significativamente. Mesmo que se pense nessa maior participação feminina como metáfora para o enfraquecimento do patriarcalismo ou simplesmente como reflexo da realidade do período em que a obra foi escrita, ainda assim será preciso dar conta de um *porém* que o autor faz questão de destacar: três dessas personagens endossam os princípios que orientam as relações familiares. Diferentemente da mãe e de Ana, que se aproximam *espiritualmente* de Lula e de André, as outras irmãs, Huda, Rosa e Zuleika, de participação muito discreta na história e se alinham com Pedro, não possuindo características capazes de desordenar ou tumultuar o ambiente. Ajudam na verdade a equilibrar a balança, que acaba, contudo, pendendo para o lado da desarmonia.

2.1.1 Pedro

Para Kenneth Bailey (1983), o silêncio do primogênito no começo da parábola do pródigo é problemático, pois indica que ele se esquivava da tarefa que lhe cabe como filho mais velho: mediar o conflito e buscar uma *reconciliação* entre o caçula e a casa para impedir a ruptura na família. Não apenas não se esforça para isso, diz Bailey, como revela uma face mesquinha quando do retorno do irmão mais novo. Trancado na disciplina e no desejo de ordem, fica devastado com a atitude amorosa do pai. Esse traço da personalidade do primogênito reaparece com frequência nas apropriações do texto de Lucas, servindo como importante elemento para a leitura do espaço familiar, rejeitado pelo pródigo, e também como contraste em relação ao patriarca.

Em *Lavoura arcaica*, a figura do irmão mais velho está destituída dessa conhecida carga repressora. Se em Lucas a presença do personagem se mostra necessária por sua função opositiva, em Raduan a sua participação passa a ser determinante para que metade da história efetivamente aconteça. Não fosse a iniciativa de Pedro de sair em busca do irmão mais novo para levá-lo de volta para casa, os acontecimentos que precedem a fuga restariam apenas nas lembranças de André e de Ana. A relação incestuosa dos dois teria permanecido latente em seus corpos e almas, como uma taça cheia até a borda, esquecida num canto. O retorno

que acaba desembocando no fim trágico do livro só acontece por interferência de Pedro. É ele que inadvertidamente esbarra no cálice e faz o líquido *envenenado* escorrer pelo recipiente. É ele que, ao contrário do que se vê na parábola, não se furta à responsabilidade que tem como primogênito e abraça “a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (NASSAR, 1989, p. 16). O lar destruído deve ser reparado e Pedro toma para si o encargo de fazer com que isso se torne realidade.

A decisão de sair em busca de André surge como forma de tentar amenizar o estado de miséria em que se encontrava o ambiente da fazenda desde a partida do irmão: “[...] você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família [...]” (NASSAR, 1989, pp. 22-23). A lacuna deixada por André é sentida de forma intensa já no dia da partida, embora nem todos soubessem ainda o que de fato acontecia. O significado mais profundo dessa partida é percebido por Pedro:

[...] naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entre os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa; não importava onde estivessem, elas já não seriam as mesmas nesse dia, enchendo como sempre a casa de alegria, elas haveriam de estar no abandono e desconforto que sentiam; era preciso que você estivesse lá, André, era preciso isso; e era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi pra varanda; ninguém viu o pai se recolher, ficou ali junto da balaustrada, de pé, olhando não se sabe o que na noite escura; só na hora de deitar, quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família [...]” (NASSAR, 1989, pp. 23-24).

Pedro quer recolocar as coisas em seus devidos lugares. Para ele, a laceração infligida à carne da família pode cicatrizar completamente com o retorno de André. Acredita que a volta do irmão será capaz de restaurar a integridade do grupo, reorganizando o que foi desarticulado, assegurando a volta ao idêntico, ao conhecido. E é apenas à mãe que revela a empresa a que resolve se lançar: “Quando contei que vinha pra te buscar de volta, ela ficou parada, os olhos cheios d’água, era medo nos olhos dela, que é isso, mãe, eu disse [...] a senhora vai ver

como as coisas vão voltar a ser o que eram, tudo vai ser de novo como era antes” (NASSAR, 1989, pp. 35-36).

O irmão rancoroso, que na parábola deixa o pródigo ir embora e fica inconformado quando este regressa e é recebido com entusiasmo pelo pai, em *Lavoura arcaica* só toma ciência da partida depois que ela ocorre, nada podendo contra esse movimento. Não há parte na herança ou bens a serem repartidos, tampouco diálogo prévio a respeito do mundo exterior, apesar da desconfiança da mãe: “Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida.” (NASSAR, 1989, p. 64).

André sai às escondidas, sem ser visto, e sua ausência vai se impondo lentamente aos membros da família. A angústia na mesa das refeições, a cadeira vazia, o silêncio do pai, os gemidos da mãe, os olhos baixos dos irmãos, a preocupação com o futuro da família, tudo isso faz com que Pedro deseje o retorno do irmão. É o seu afastamento que, inversamente, o deixa inconformado, perturbado.

Pedro não é melhor ou pior do que André, apenas reproduz o discurso do patriarca e se submete, manso e convicto, aos valores que governam a casa. É esse o seu lugar na narrativa. A aproximação do personagem com a moral da parábola se evidencia no próprio texto: “[...] meu irmão pôs um sopro quente na sua prece pra me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro [...]” (NASSAR, 1989, p. 22). Um desvio em relação a Lucas, contudo, se torna claro.

O alinhamento de Pedro com a filosofia do pai elimina o contraste que havia originalmente e que reaparece em Gide, Kipling, Trevisan e Lúcio Cardoso. Aquele sujeito melindrado, incapaz de sobrepor o afeto à competição e de acolher o irmão que retorna, desaparece em Raduan, que converte o personagem em espelho do patriarca. A transformação parece também torná-lo mais preparado para a sucessão, mais apto a assumir o lugar do pai. Amor e misericórdia, todavia, estão a serviço da coletividade e o comprometimento primeiro é com a família, instituição a que devem se curvar todos os desejos individuais.

Como a coroa desse reino não interessa a André, pelo menos não com esse programa de governo, a reação diante da fala e da postura de Pedro é ácida. Incomoda-lhe o posto que o irmão ocupa e também a sua carta de boas intenções: “[...] componha depressa este ritual de ternura, é isso o que te compete, a você,

Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura" (NASSAR, 1989, p. 108).

André o associa, naturalmente, ao patriarca. As semelhanças são tantas que o pródigo vê nele um prolongamento de Iohána, a própria sombra do pai. As palavras que saem da boca de Pedro durante o longo diálogo no quarto de pensão remetem ao universo do qual André fugiu, o da casa enquanto santuário, espaço imaculado: "[...] a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral." (NASSAR, 1989, p. 16).

As divergências com Pedro e com o que ele representa não chegam, contudo, a se converter em hostilidade. Não há ódio entre os irmãos. As descobertas e revelações que frequentam os tensos capítulos da primeira parte do livro, passada integralmente do lado de fora da casa, não colocam os dois em conflito direto.

As palavras conciliadoras de Pedro, no entanto, assumem para André um ar de repreensão: "[...] foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito 'não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda [...]" (NASSAR, 1989, p. 15). A ideia de censura ao pródigo foi introduzida por Gide, que descreve o reencontro com o pai e o irmão mais velho em *Le retour de l'enfant prodigue* por meio de reprimendas particulares. No texto do francês, a dureza inicial do pai logo se converte em terno acolhimento, ficando evidente a assinatura do primogênito por trás do discurso severo de atribuição de culpa.

Em *Lavoura arcaica*, uma vez mais o procedimento de Raduan aproxima Pedro do pai confortador de Lucas e Gide. Rigor e aspereza não compõem o seu caráter. A maleabilidade que André vê na atitude do irmão o distanciaria um pouco do patriarca, apesar da íntima ligação dos dois: "[...] ele disse misturando na sua reprimenda um certo e cada vez mais tenso sentimento de ternura, ele que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai) [...]" (NASSAR, 1989, p. 23). Em outro sentido, essa ternura pode ser vista também como uma pequena fenda na estrutura de contenção de Pedro, que apresenta os primeiros sinais de desgaste diante da ação corrosiva do verbo do irmão.

Com efeito, a condição de confidente faz do irmão mais velho portador de verdades que até então desconhecia. Embora reticente no começo, André vai aos poucos abrindo suas comportas e inundando o primogênito com as águas

turbulentas do seu ser desigual e perturbador. Fazendo valer a máxima *in vino veritas*, o vinho que bebe e oferece a Pedro o ajuda a deixar deslizar pelos lábios a relação problemática com a família, as discordâncias com o patriarca, as aventuras com prostitutas. A ordem de silêncio imposta pelo pai e pelo primogênito ao pródigo de Dalton Trevisan não tem valor em Raduan Nassar. A caixa com as lembranças insólitas da vida adolescente de André, suas memórias de viagem, tudo é oferecido ao olhar desorientado do irmão.

Também a relação incestuosa com Ana vem à tona, colocando à prova a solidez e o equilíbrio de Pedro, que sente cada vez mais o peso e a gravidade das coisas ditas por André. A responsabilidade de encontrar o irmão e levá-lo para casa, que já era grande, se reveste de capital importância diante de todas as revelações. Mais do que nunca, está em suas mãos o desenrolar da história. A opção por seguir adiante revela confiança na grandiosidade da missão e o desejo incontido de ver restaurada a saúde da família. Acaba se revelando, porém, uma opção falhada. Embora bem-sucedido no objetivo primeiro de recuperação do filho perdido, a escolha por reconduzir André à casa paterna coloca em movimento forças perigosas que se encontravam aquietadas. Pedro sabe disso e volta fechado em si, apreensivo, tenso.

Curiosamente, poderia parecer infeliz com a presença do pecador, aproximando-se do primogênito de Lucas. Foi ele, contudo, quem descobriu o pródigo e tomou a decisão de levá-lo de volta. Não sabe, porém, o que fazer com o segredo penoso e opressivo que traz guardado na alma. Não sabe sequer se agiu certo. Como um sacerdote, se vê angustiado diante do dilema: quebrar ou não o segredo de confissão.

Enquanto todos festejam na grande celebração preparada pelo pai, o primogênito vagueia como um fantasma: “[...] notei, além do pátio, um pouco adentrado no bosque escuro, o vulto de Pedro: andava cabisbaixo entre os troncos das árvores, o passo lento, parecia sombrio, taciturno.” (NASSAR, 1989, p. 170). Como forma, talvez, de realçar a impossibilidade de o homem controlar e prever todos os acontecimentos decorrentes de seus atos, Raduan transfere engenhosamente para o personagem parcela importante da tarefa de destruição da família.

2.1.2 Rosa, Zuleika e Huda

A configuração familiar que vemos em *Lavoura arcaica* aproveita basicamente o modelo usado por Gide. Todavia, a exemplo do que faz Lúcio Cardoso, Raduan abandona a ideia de uma descendência exclusivamente masculina e inclui em sua história, não uma, mas quatro filhas, que passam a compor, juntamente com os demais personagens, um painel consideravelmente mais largo. Das quatro filhas, no entanto, apenas Ana, a mais nova, desempenha papel desviante na narrativa. As outras estão perfeitamente integradas às tradições e aos costumes do grupo, levando suas vidas de modo linear, sem sobressaltos ou incidentes que as envolvam diretamente. Frequentam a narrativa de forma discreta e só na segunda parte do livro aparecem identificadas pelos nomes. Reproduzindo o modelo familiar tradicional, pertencem basicamente à esfera doméstica, sendo responsáveis pela organização interna enquanto os irmãos estão fora cuidando da lavoura, do plantio, dos animais.

Nas festas dominicais que acontecem no bosque atrás da casa, no entanto, todos se reúnem para celebrar a unidade desse organismo que é a família, em que cada um deve desempenhar a função que lhe cabe, de modo a garantir o bom funcionamento do todo. É um sistema complexo no qual todos se influenciam, um sistema que depende da interação harmoniosa dos seus componentes para executar os processos necessários à sua existência. Nesse espaço voltado para a coletividade, pouco ou nenhum sentido há no particular, no individual. Fechar os olhos aos interesses comuns significa aprovar o erro, a falha, colocar em risco a saúde desse corpo. A observação do primogênito é contundente: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 1989, p. 26). Rosa, Zuleika e Huda, assim como Pedro, trabalham em prol do coletivo e não se desviam dessa rota. Suas ações se pautam pela disciplina e visam à manutenção da ordem, ao equilíbrio perfeito entre as partes que devem compor o panorama estável e repetitório.

É, contudo, ainda nas festas de domingo, entre parentes e amigos da família, que as irmãs, acrescidas de Ana, se lançam ao andamento excitado do *dabke*. A alegria e a simplicidade na entrega ao transe rítmico da dança árabe, híbrido de contenção e liberdade, conferem a elas um “jeito de camponesas, nos

seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos [...]” (NASSAR, 1989, p. 26). Esses episódios de descontração, nutridos pelo vinho, pela comida farta e pela música hipnotizante, estabelecem um contraponto em relação à dura disciplina do trabalho na fazenda e também um espetáculo de profusão diante da atitude austera que rege os demais momentos. Os movimentos mais expansivos, porém regulados, de Rosa, Zuleika e Huda contrastam com a sensualidade de Ana, que se destaca do grupo com a sua exuberância e a sua impetuosidade, dominando a cena com seus *passos de cigana*.

A representação distante das três irmãs, restrita a certa composição da paisagem caseira e aos festejos dominicais, após o retorno de André se torna uma pouco mais próxima. A volta do pródigo tem, na verdade, enorme repercussão sobre elas, que o recebem calorosamente assim que pisa novamente em casa: “[...] minhas irmãs irromperam ruidosamente pela porta, se atirando ao meu encontro, se pendurando no meu pescoço, fazendo festas nos meus cabelos, me beijando muitas vezes o rosto, me alisando por cima da camisa o peito e as costas [...]” (NASSAR, 1989, p. 150). É com euforia que conduzem André ao banheiro para que se lave e prepare para o reencontro com a mãe.

Rosa, a mais velha, é a única personagem que se dirige ao irmão por seu apelido: *Andrula*. O nome é curioso, antes de tudo, pela óbvia indicação de que condensaria os nomes dos três irmãos *desviados*: ele próprio, Ana e Lula. A relação incestuosa com a irmã e o desejo de fuga replicado na figura do irmão mais novo são aspectos do romance que parecem confirmar esse relacionamento estreito. Indicação ainda mais radical, todavia, está no encontro ocorrido entre André e Lula após o regresso. O pródigo vê na atitude e no corpo do caçula a própria figura de Ana: “nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!” (NASSAR, 1989, p. 179). E o texto vai além, sugerindo, às vésperas dos festejos pelo retorno, uma aproximação incestuosa também entre André e Lula.

O amálgama que concentra os irmãos transgressores forma uma espécie de bloco opositivo à tríade formada por Rosa, Zuleika e Huda, cuja univocidade parece ainda reforçada na narrativa pelo fato de as personagens aparecem normalmente juntas. Depois do reencontro com André e da participação na grande festa que

celebra o seu regresso, é no assassinato de Ana pelo pai que as três irmãs reaparecem, expressando em unísono a desorientação diante do colapso familiar: “[...] de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado... Pai!... eram balidos estrangulados... Pai! Pai!... onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?” (NASSAR, 1989, p. 192).

2.1.3 Iohána

Para André, a figura do pai se liga emblematicamente ao verbo e à disciplina. São os sermões de Iohána que frequentam sua memória e é neles que o romance imprime muitos dos seus intertextos. As relações de amor, trabalho e união na família enfeixam, para o pródigo, uma espécie de pureza dura e severa que o perturba profundamente. Gostaria de colocar abaixo esse santuário e tudo o que ele contém. O que o pai enxerga como objeto de veneração é para ele um obstáculo, algo que interfere na satisfação dos seus desejos. O lugar santo de André é o corpo e sua oração não passa pela palavra, mas pelo que é tátil e sensório. Iohána guarda uma relação de ordem com a realidade que afeta mais diretamente a esse filho, para quem sua mensagem se revela inibidora.

A austeridade e o comedimento são, para o patriarca, o caminho que leva à vida equilibrada. E o comprometimento de todos com a família é o que a manterá saudável. Os laços sanguíneos devem ser venerados nesse templo da imunidade que é a casa. É preciso que a tentação seja mantida à distância, que os irmãos se defendam e amparem uns aos outros, que cada um cumpra as suas obrigações para com o grupo, que a lealdade e a dedicação sejam o alicerce, o fundamento. As grandes alegrias, para Iohána, decorrem dessa adesão incondicional, desse pertencimento a algo maior e mais importante.

É essa alegria que se revela nos festejos dominicais em que parentes e amigos se convertem em vestígios de antigas tradições, cuja permanência se anuncia em sons, cores, aromas, sabores, palavras, movimentos: “[...] as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança, e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos [...]” (NASSAR, 1989, p. 27).

O mesmo pai rigoroso e sóbrio que cuida da estrutura familiar e apregoa o comedimento, nesses momentos se deixa embriagar pelos prazeres da celebração farta e generosa. Entre goles de vinho e na marcha convicta do *dabke*, lohána abandona por instantes a postura solene e se entrega ao divertimento que atravessa o grupo atrás da casa.

Para André, contudo, o pai que prevalece e invade a existência de todos é o que está nas palavras rígidas dos sermões. É no seu verbo pedregoso que a família tropeça e se machuca. A verdade de lohána é, para o pródigo, uma grande farsa, uma mentira mórbida que acaba produzindo desvios no seu curso aparentemente íntegro e linear. Uma pregação inconsistente que estimula a produção de novos discursos, obsessão pelo autocontrole que alimenta o desequilíbrio, uma cerca levantada para proteger a propriedade mas que se revela cheia de fendas, luz e escuridão que se confundem formando uma matéria híbrida e complexa. O enigma do tempo, tão cautelosamente guardado pelas tradições, é redimensionado de modo contínuo, abrindo portas e janelas que sempre estiveram fechadas. Para André, alguns em casa vão ler e reinterpretar os valores contidos na sabedoria do patriarca, dela inevitavelmente se afastando.

A relação com o tempo perpassa grande parte da filosofia de lohána. O exercício pleno da paciência, qualidade suprema a ser buscada, só se torna possível quando o indivíduo compreende a importância de não se rebelar contra o seu fluxo, de não se debater em suas águas. O tempo habita as pessoas e as coisas, que devem se submeter com serenidade ao seu ritmo imponente e inelutável. Ação e inação existem ou inexistem unicamente em função desse tempo que a tudo e todos alcança: “[...] sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação, que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso [...]” (NASSAR, 1989, pp. 56-57).

É o mesmo tempo que Santo Agostinho tenta em vão decifrar, sabedor de que todo entendimento a esse respeito será sempre aproximado, incompleto. O que foi, o que é e o que será anunciam uma presença que é ao mesmo tempo ausência, algo que se procura medir e estimar ainda que se mostre cada vez imenso, infinito, incomensurável: “De fato, medimos o tempo; mas não o tempo que ainda não existe, nem o que já não existe, nem o que não tem duração alguma, nem o que está passando. Não é, portanto, nem o futuro, nem o passado, nem o presente [...]”

(AGOSTINHO, 2008, p. 279). É exatamente disso que fala Iohána: um tempo que alimenta sem se deixar consumir, que se oferece a todos sem poder ser repartido, que não se permite medir mas que para tudo é a principal medida.

O tempo e a paciência são, para o patriarca, os elementos que mantêm a família de pé. São eles que permitem que pais e filhos se apoiem uns nos outros, se entendam, se abracem. O socorro ao irmão ou rebento caído é um princípio fundamental e é em atendimento a esta lei que Iohána recebe André de volta. A atitude acolhedora para com o filho que regressa é, aliás, a mesma que encontramos em Lucas e em Gide. Essa ideia é também central em Raduan. Em *Lavoura arcaica*, o retorno do pródigo é, afinal, condição necessária para que a narrativa se desenvolva. É em torno desse movimento, que se inicia já com a chegada de Pedro ao velho quarto de pensão, que a história acontece. O longo diálogo entre os dois evolui para a volta efetiva, marcada pelo reencontro de André com o pai e pela morte trágica de Ana.

Consentindo com o reingresso do pródigo na casa, Iohána repete o modelo de Lucas. Depois de abraçar e beijar André, o patriarca declara: “Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria” (NASSAR, 1989, p. 149). E ainda: “[...] aquele que tinha se perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido” (NASSAR, 1989, pp. 148-149). Essas palavras são, na verdade, muito parecidas com as que se veem em *Le retour de l'enfant prodigue*: “Meu filho! bendito o dia em que voltaste para mim! [...] o filho que eu julgava morto reviveu. [...] o filho que chorávamos nos foi restituído.”⁶² (GIDE, 1984, p. 149). Também em Gide o que prevalece é o abrigo incondicional do pai, que ao fim de sua reprimenda deixa claro que o discurso rígido na família está a cargo do primogênito, nesse sentido se afastando do texto de Raduan.

Iohána e Pedro, personagens que representam a estabilidade e o equilíbrio, são justamente os que acabam por desamarrar todas as pontas que mantinham unidos os laços da família. Ao buscar André e levá-lo de volta, mesmo sabendo de tudo o que sucedera antes da partida, Pedro assume uma dupla responsabilidade e acaba reconduzindo ao lar aquele que havia iniciado o processo de destruição que se completa com a atitude irrefletida do patriarca. Pensando em curar a casa, Pedro leva para dentro dela a enfermidade que vai fazê-la sucumbir. Iohána, por sua vez,

⁶² “Mon fils! mon fils! que le jour où tu reviens à moi soit béni! [...] le fils que je disais mort est vivant. [...] le fils que nous pleurons nous est rendu.” (GIDE, 1907, p. 7).

acaba se convertendo em vetor nesse processo infeccioso que corrompe e destrói a organização existente.

Ao optar por essas soluções, ao conferir a personagens tão zelosos e conservadores a *missão* de dissolver o patrimônio que tentam defender, Raduan não está necessariamente zombando dos papéis que eles desempenham. Tampouco promove uma defesa enaltecida da desordem pela desordem ou da rebeldia pela rebeldia. Não há espaço em *Lavoura arcaica* para leituras maniqueístas. Não há no livro uma luta do bem contra o mal, um embate entre opressão e liberdade.

Iohána representa uma forma específica de articulação familiar e social que se vê desafiada a partir de outra ótica. O que desliza de modo mais sensível pelas linhas do texto é a fragilidade que permeia todo desejo de ordem, a instabilidade que habita tudo aquilo que se quer estável. Não se trata de desautorizar o discurso da autoridade, mas de apontar nele falhas inevitáveis. O rompante de Iohána, que põe abaixo o seu bem articulado discurso de autocontrole, quer mostrar que há sempre forças incontroláveis agindo nos subterrâneos das zonas de controle.

O contrário é também verdadeiro. Todo movimento de derrubada da ordem vigente pretende na verdade instaurar uma nova ordem. O poder de desafiar a autoridade, aliás, só existe naquele que é também capaz de impor a sua própria autoridade. De modo semelhante, todo discurso libertário carrega em si uma mensagem impositiva de dominação. A crítica à censura já é ela mesma uma forma de censura. Desarticular os elementos existentes pressupõe apenas o desejo de propor novos desenhos, novas estruturas, não exatamente melhores ou piores, mas de outro tipo. O que André quer com seus atos e pensamentos é fazer valer a sua visão de mundo. Quando reivindica voz própria e papel autoral, faz questão de caracterizar como nocivas e hipócritas as verdades que não lhe interessam.

Apesar disso, em vários momentos o pai é caracterizado como uma espécie de presença positiva que contrasta com a figura *enfermiça* do prídigo, o que reforça, de todo modo, o jogo oscilatório que perpassa toda a narrativa. O momento do reencontro deixa bem evidente a contraposição de André em relação ao pai, assim como a acolhida amorosa de Iohána: “[...] sofrendo a densidade da sua presença diante de mim, senti num momento suas mãos benignas sobre minha cabeça, correndo meus cabelos até a nuca, descendo vagarosas pelos meus ombros [...]” (NASSAR, 1989, p. 149). O contato físico não descrito em Lucas é intenso em Raduan, de certa forma reproduzindo o que está em Gide: “[...] logo seus braços

poderosos me apertavam o peito contra o seu peito, me tomando depois o rosto entre suas palmas para me beijar a testa [...]” (NASSAR, 1989, p. 149). Ao longo do diálogo que travam, os personagens evidenciam a precariedade dessa relação e reiteram a incomunicabilidade que insiste em prevalecer. O amor da família, que Iohána julga ter sido sempre suficiente para todos em casa, é para André (como em Rilke) algo obscuro, indefinido, um amor capaz de desunir e levar à ruína.

2.1.4 A mãe

A figura da mãe tem, para André, caráter diametralmente oposto ao de Iohána. Não parece haver entre os genitores qualquer ponto de convergência quando o assunto é afetividade. O amor do pai não é reconhecido pelo príncipe, que o vê esmagado por questões de ordem e disciplina. Já o da mãe é enaltecido e por vezes metaforizado sexualmente como forma de destacar ainda mais a sua condição *anômala* dentro da casa: “[...] se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição [...]” (NASSAR, 1989, p. 134).

A amorosidade da mãe é invariavelmente destacada por André e referida inclusive como motivo para a fuga: “[...] não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso é que parto [...]” (NASSAR, 1989, pp. 64-65). Teria a afetividade da mãe feito com que se tornasse mais e mais avesso ao pai e às leis da casa? Mais ainda: seria a fuga do lar uma fuga da própria mãe ou de algo que essa afetividade pode despertar nele?

Pensar numa possível relação edípica projetada poderia ajudar, ao menos parcialmente, no entendimento da hostilidade de André em relação ao pai. A obsessão por Ana levada adiante (um desvio, talvez, da obsessão pela mãe) e a experiência homossexual com Lula, sugerida no final do livro, poderiam também encontrar algum amparo na psicanálise. A ruptura derradeira, ato extremo de censura que se dá com o assassinato da filha incestuosa pelo patriarca, poderia ainda ser vista como crítica simbólica às incontáveis tentativas empreendidas ao

longo da história da humanidade de conter e reprimir a energia sexual. De qualquer forma, são apenas leituras possíveis entre outras.

O príodigo em *Lavoura arcaica* se pauta pela ambiguidade. Há uma alternância entre desejos de fuga declarados e afirmações de que nunca quis deixar o lar. André flutua em torno de sentimentos e condutas contraditórios. É por causa da mãe que ele se vê como um elemento de instabilidade no projeto familiar desenhado pelo patriarca. Por outro lado, usa também o discurso de fechamento de lohána a favor de suas intenções sexuais com Ana. Se a família é o mais importante e deve se concentrar em si mesma, ele entende que também seus desejos podem ser saciados no âmbito do grupo. O personagem parece de certa forma funcionar como um exercício de subversão da moral vigente. Sua filosofia *cínica*, que despreza pudores e convenções, se volta especificamente para o individualismo, a satisfação pessoal, refletindo um aspecto muito caro à modernidade.

A figura materna em Raduan, a exemplo do que acontece em Gide e em Trevisan, está muito próxima do príodigo. Em *Le retour de l'enfant prodigue*, é à mãe que ele abre seu coração. Reclinado aos pés dela, com o rosto apoiado em seus joelhos, o filho regressado repousa e recebe o afago das mãos carinhosas que o compreendem e acolhem de forma ainda mais completa. A ligação da mãe com a vontade de partir já está também em Gide: “Ó mãe! eu volto com humildade. [...] Só agora compreendo, perto de vós, por que abandonei a casa.”⁶³ (GIDE, 1984, pp. 160-161). A espera ininterrupta pelo retorno é outro ponto de aproximação. Em Gide, a mãe passa dias e noites pensando no filho que foi embora, rezando pela sua volta. Em Raduan, ela se transforma com a ausência de André: “[...] a mãe precisa de cuidados, ela não é a mesma desde que você partiu [...]” (NASSAR, 1989, p. 152).

Antes de Raduan, contudo, Dalton Trevisan já havia aproveitado a caracterização da personagem de Gide. A amargura com o afastamento do filho é a mesma: “Tanto sofri por ti. De manhã podia lavar o rosto nas lágrimas.” (TREVISAN, 2007, p. 120). O príodigo em Trevisan, contudo, não usa a mãe como justificativa para a partida, mas para o retorno: “Confesso-me a ti. Por teu perdão voltei. Teu amor, mãezinha, inventava o meu anjo da guarda.” (TREVISAN, 2007, p. 121).

A mão carinhosa da mãe é contraponto à “mão pesada do pai” (TREVISAN, 2007, p. 122), mas não deixa de se erguer quando se trata de defender a casa e a

⁶³ “O mère! je reviens à vous très humble. [...] A peine si je comprends, près de vous, pourquoi j'étais parti de la maison.” (GIDE, 1907, p. 17).

permanência de todos dentro de suas fronteiras. Trevisan se aproxima de Gide ao vincular a mãe e o pródigo à figura do caçula, cuja inclinação à fuga é notada apenas por ela: “A casa é mais que tudo. Não te esqueças de ensinar ao menor: o mundo é Curitiba. [...]” (TREVISAN, 2007, p. 123). Casa e cidade se misturam e fundem no conto do escritor paranaense, que utiliza uma imagem simples e corriqueira que não apenas situa espacialmente a história, o que não ocorre em nenhum dos outros textos, como lhe confere um caráter mais moderno, aspecto este realçado ainda por outros elementos.

A volta do pródigo para esta casa/cidade, assim como acontece em Raduan, é ambígua e o caráter *fingido* do personagem fica bastante destacado: toma do pai dinheiro emprestado com a promessa de devolução no dia seguinte, mas financia a sua fuga com ele; diz-se arrependido e cansado ao retornar, mas quando descobre que o caçula pretende partir, tenta se unir a ele para ir embora de novo, mesmo tendo prometido à mãe dissuadi-lo da ideia; afirma saber que a paz existe unicamente em casa, mas atribui ao próprio lar a existência da culpa e do pecado, dando a entender que no mundo exterior tais conceitos não se justificam: “Pequei os poucos pecados que aprendi em casa.” (TREVISAN, 2007, p. 121). O texto de Trevisan parece já querer apontar fendas nos valores morais que se pretendem maciços, incongruências nos esquemas de pensamento que se entendem lineares e coerentes, nesse sentido ajudando talvez a formar a mentalidade que viria a compor *Lavoura arcaica*.

Em Raduan, diferentemente do que se vê em Trevisan e em Gide, a mãe pressente a partida do pródigo, mas não a do caçula. As tentativas que faz de conhecer efetivamente as atribuições de André se revelam infrutíferas diante do fechamento e do silêncio a que este se impõe. Não quer dizer a ela do seu papel na fuga pretendida, não quer dizer a ela que, juntos, começaram a demolir a casa, não quer e não pode revelar nada do que acaba mais tarde narrando a Pedro. Ela própria não parece capaz de verbalizar seus pressentimentos e temores ao filho. Apesar de se ligarem intimamente, a comunicação entre eles, como que contrastando com a figura do pai, se dá com ênfase em gestos e olhares e economia rigorosa de palavras. O verbo ocupa pouco espaço nessa relação. A mãe, a propósito, é o único membro anônimo da família, o que reforça a sua condição distinta e especial, sobretudo aos olhos de André.

2.1.5 Ana, André e Lula

É nas festas dominicais, realizadas no bosque atrás da casa, que a “dançarina oriental” (NASSAR, 1989, p. 191) irrompe em meio aos outros participantes do *dabke* e rouba a cena com sua presença sensual e lasciva. Ana, com movimentos vigorosos e precisos, os pés descalços na terra, as mãos girando no ar em sintonia com a música hipnótica, faz tremer o solo aparentemente estável e incendeia a disposição morna dos presentes, que se deixam seduzir de imediato pelo baile explosivo dessa cigana com “corpo de campônia” (NASSAR, 1989, p. 29).

À distância, deitado à sombra das árvores, com os pés nus fincados na terra, André se deleita com o sopro de vida da irmã, que avança afetando tudo a seu redor: “[...] dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, [...]” (NASSAR, 1989, pp. 29-30). Deleita-se, sobretudo, com a imagem sedutora do seu objeto de desejo, inclinação obsessiva que o arrebatava: “[...] ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno [...] meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo [...]” (NASSAR, 1989, pp. 30-31-32).

A ligação forte entre os dois personagens é explicitada pelo próprio André, que faz questão de tingir esse elo com cores fortes: “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...]” (NASSAR, 1989, p. 29). A conexão, filtrada pela sexualidade e pela propensão ao desvio, parece atingir a sua plenitude com a *fusão* simbólica representada pelo incesto. Embora a narrativa apresente Ana erotizada e igualmente curiosa em relação ao irmão, a fantasia projetada e depois convertida em realidade tem para ela consequências nefastas, que culminam com o seu assassinato pelo pai.

Depois de se entregar a André, Ana fica transtornada. Invasa por sentimentos de compunção, adota um comportamento errático e se refugia a maior parte do tempo na capela existente na propriedade da família. Tenta, no espaço do *sagrado*, entre preces, velas e santos, amenizar o peso do seu ato *profano*. Encurralada entre esses dois mundos, não parece capaz de lidar com a deturpação dos valores ensinados pelo pai. Sacia seu desejo, mas se vê lançada às forças dilacerantes da culpa e da desolação.

A descrição de Pedro, ainda no quarto de pensão, dá conta de uma irmã silenciosa, sombria, que cobre a cabeça com uma mantilha e que passa os dias vagando pela fazenda, recolhendo-se a lugares em que não pode ser vista. Na tentativa, talvez, de se resolver quanto ao ocorrido, frequenta não apenas a capela, mas também a casa velha, antiga residência da família, refúgio de André e local em que a relação incestuosa é levada a cabo. Evita a casa e a presença dos pais e dos irmãos, configurando um processo de ruptura, processo este que se mostra circunstancial, uma vez que não parece haver na personagem, ao contrário de André, qualquer intenção deliberada de afastamento dos demais.

Ana se sente culpada também pelo fato de o irmão ter abandonado o lar. E, conseqüentemente, pelos danos que isso causou à estrutura familiar. É depois da sua recusa em levar adiante o amor incestuoso que o pródigo sai de casa. Existe em Ana a afeição e o querer físico, corporal, mas a coragem de materializar esse desejo se desfaz rapidamente diante da força do interdito, ainda que as batalhas entre as concessões à libido e a contenção do prazer continuem sendo travadas no seu íntimo. Ambigüamente cindida entre esses dois caminhos, Ana começa a trilhar uma estrada escura e repleta de acidentes.

André, por outro lado, vê no incesto uma opção mais do que legítima. E é disso que procura convencer a irmã, que se assusta e retrai logo depois de consumada a relação proibida. No discurso do pródigo, que busca continuamente naturalizar e *sacralizar o profano* para reestruturar o mundo conhecido, o argumento principal aponta, a rigor, para a manutenção da sua fonte primária de prazer e satisfação:

[...] foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante da alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa [...]" (NASSAR, 1989, pp. 118-119).

Para Nietzsche (2005a), a racionalização dos instintos é um procedimento constante e inerente à própria condição humana. O comportamento do homem oscila entre uma vertente *apolínea* e outra *dionisíaca*, que se interpenetram, o que fica evidente nas tentativas que o indivíduo faz para se ajustar às normas da coletividade. É o *instinto de rebanho* que faz com que o sujeito opte por se submeter às leis vigentes. Em nome da conformidade e da aceitação, as verdades particulares são escondidas e a sociedade vai edificando uma ética repleta de pequenas fendas que, com o tempo, podem fragilizar a sua estrutura.

Nesse sentido, a vigilância em torno dessas fendas se torna fundamental para que não aumentem e venham a comprometer a construção. Saber a importância de se manter alerta é um dos princípios fundamentais elaborados no discurso de Iohána. Todos podem tropeçar, mas estender a mão para reerguer o familiar caído é dever de todos em casa. O mundo das paixões deve ser mantido à distância. É contra a sua força que se devem erguer as cercas de proteção. É preciso abaixar os olhos para não ver o que há do outro lado, evitar a sedução do prazer imediato para escapar ao castigo que se abate inevitavelmente sobre os que cruzam as fronteiras bem demarcadas que separam a virtude dos defeitos e dos vícios.

A filosofia de autocontrole pregada pelo pai é absorvida às avessas por André, que não aceita uma sabedoria de segunda mão. Para ele, o que vale é o seu grito, o seu juízo, a sua palavra, o seu próprio saber. Seu tratamento vem de outra medicina, seus remédios não valem para o patriarca e não se ajustam aos princípios curativos que ele conhece e dissemina. O príncipe representa no romance a voz moderna do individualismo, de modo que a *lavoura arcaica* do patriarca não lhe diz nada: “[...] fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...]” (NASSAR, 1989, p. 109). O que para Iohána é um mundo menor, sintoma de um mal a ser tratado, para André é o próprio mundo, sinal de saúde perfeita.

Realçando o contraste entre as leis da casa e a disposição transgressora que vai se manifestando em alguns de seus moradores, Raduan opta por repetir a solução de Gide e insere no fim da narrativa um irmão mais novo que se mostra ainda mais determinado do que o príncipe a deixar a casa. A revolta com a vida cerrada no âmbito da fazenda, o sentimento de estar vivendo em cativo, o trabalho indesejado, a vigilância do primogênito, tudo se assemelha numa existência entendida como derivada, secundária. Diante do irmão retornado, fragilizado pela

derrota, sobressai o ímpeto e a energia do menor, decidido a colocar em prática seu plano de fuga justamente com a volta do pródigo, como se o retrocesso ou a paralisia de um servisse de combustível para o movimento do outro.

Antes de Raduan, contudo, Lúcio Cardoso e Dalton Trevisan já haviam se utilizado de outros personagens para configurar a fragmentação da casa, estabelecendo a fuga do pródigo não como ato isolado, mas como um entre outros movimentos de dentro para fora. Uma espécie de marcha cíclica, realizada e repetida ininterruptamente e de modo sempre diverso.

Todos têm em comum a imagem ansiosa do mais novo olhando para fora, ávido de conhecer novas realidades. Em Lúcio Cardoso, Moab, o irmão menor, passa longas noites em claro, imaginando o que o mundo tem a oferecer para além das propriedades do pai. Em Gide, o caçula procura as árvores mais altas do pomar para apreciar o campo aberto, as terras que existem depois dos muros da casa. Em Trevisan, o irmão mais novo, igualmente insone, está sempre vigiando a estrada do alto de uma macieira. Em Raduan, Lula adota postura semelhante, conforme conta ao irmão: “Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia, era só na tua aventura que eu pensava [...]” (NASSAR, 1989, p. 178). O caçula de *Lavoura arcaica* quer a vida de um andarilho que vaga sem rumo, quer correr o mundo, conhecer novas cidades. Quer também os lugares proibidos, quer se aproximar daquilo que a ordem exclui, segrega. Quer a companhia de ladrões, prostitutas, mendigos.

Como em Gide e Trevisan, o retorno do pródigo é para o mais novo uma decepção. Serve, contudo, de estímulo, assim como a própria fuga inicial: “[...] quero viver tudo isso, André, vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você [...]” (NASSAR, 1989, pp. 178-179). O caminho aberto originalmente continuará sendo usado. Poderá ser aumentado, suas rotas expandidas, conduzir a lugares mais distantes e ainda desconhecidos.

Os papéis de Ana, André e Lula estão entrelaçados na narrativa de Raduan. Assim como Pedro, Rosa, Zuleika e Huda se alinham a partir do ponto de vista de Iohána e do discurso da ordem, os outros irmãos se aproximam pela carga transgressora e, sobretudo, pelo forte componente sexual. Esse é, aliás, um dos motivadores do caçula: “[...] quero fazer coisas diferentes, ser generoso com meu próprio corpo, ter emoções que nunca tive [...]” (NASSAR, 1989, p. 178).

Amalgamados como uma espécie de impulso energético, explosão incontrolável, os três, que se condensam no apelido *Andrula*, se unem pela via da conjunção física, corporal. Além da relação entre Ana e André, o final do encontro do príncipe com Lula após o retorno se dá com a indicação de que algo acontece entre eles, indicação confirmada ironicamente pelo comentário de André, segundo o qual também o caçula terá que percorrer o caminho que leva da casa à capela.

2.2 O espaço do profano; o dentro e o fora

“Nenhum espaço existe se não for fecundado” (NASSAR, 1989, p. 87), diz André. Disposto a continuar pertencendo ao núcleo familiar, desde que do seu modo, propõe a Ana que vivam um amor clandestino. E é no espaço fechado e abandonado da casa velha que institui a sua igreja livre de culto ao corpo e à sexualidade: “[...] me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, [...] tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura” (NASSAR, 1989, p. 91). É lá que elabora a sua própria ética, a ser vivida longe dos olhos atentos da filosofia paterna.

A casa velha se converte numa espécie de lugar mágico, distante do mundo que existe fora dele, um esconderijo para viver plenamente a fantasia com Ana. É como se André fincasse nas sobras da antiga residência suas raízes e, entre ratos e teias de aranha, descobrisse o terreno perfeito para fazê-las crescer infinitamente. Nos escombros das antigas lembranças da família, ele constrói o seu palacete, um palacete com paredes rachadas, janelas quebradas e pisos de madeira apodrecidos. Projetando sua personalidade no terreno adormecido, o príncipe se esconde nas sombras da construção e faz as suas orações: “[...] ia enchendo os cômodos em abandono com minhas preces, iluminando com meu fogo e minha fé as sombras esotéricas que fizeram a fama assustada da casa velha [...]” (NASSAR, 1989, p. 91).

A casa velha é o espaço do profano, onde André quer viver a plenitude da sua sexualidade, o que implica exatamente profanar o corpo sacro da família. Consciente das consequências dos seus atos, o personagem segue em frente de forma obstinada. A casa velha representa também a morte simbólica da família. É um ambiente residual, resquício de um tempo que morreu junto com o avô, um lugar que

subitamente se converte em terra fecunda, auspício de um futuro brilhante e grandioso, prenúncio, talvez, de uma nova era. Como um deus, André arquiteta e idealiza o seu mundo, fixando os elementos que dele farão parte e todas as regras que irão reger o seu funcionamento.

Se a casa velha representa já uma fenda na rocha da tradição familiar e uma possibilidade de exercício da liberdade para André, é no espaço externo que essa existência sem amarras pode se realizar plenamente, ainda mais quando Ana se recusa a fazer parte desse universo. Nesse sentido, estar fora dos limites da fazenda se torna uma necessidade premente.

Somente do lado de fora ele poderá *ser* plenamente, existir na sua individualidade, dar vazão à sua libido exacerbada. Estar nas estradas, em comunhão com os ventos, as árvores, a terra, é estar livre para fazer o que quer, para estabelecer, enfim, suas próprias regras. Para André, a casa, o templo da família, significa prisão, opressão, sofrimento, privação. É do lado de fora que está a vida, é no espaço aberto que pode ser dono de si.

O personagem, a quem não interessam as convenções e a quem acaba sendo vedada a intensidade de uma relação completa com Ana, busca por fim novos caminhos, longe da fazenda. Entra em confronto aberto com a família. Entusiasta de si mesmo, recusa o *arcaísmo* da coletividade e coloca em xeque o fechamento das proibições.

Vaga, porém, sem rumo, pois é obrigado a deixar para trás aquilo que mais lhe interessa: “[...] nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; [...] nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro” (NASSAR, 1989, p. 158).

Perguntado por Iohána sobre o que não lhe davam em casa, responde de forma objetiva, velando, porém, suas reais motivações: “Queria o meu lugar na mesa da família [...] tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras” (NASSAR, 1989, p. 159). O alimento que estava à mesa era para ele um alimento de sabor insuportável, que só fazia aumentar a sua fome. André sabia que não encontraria satisfação fora da fazenda e longe da família, mas optou por desbravar o mundo exterior.

Personagem sem lugar, sente-se mal em casa e fora dela. Chega a dizer que nunca quis sair porque sabia dos sofrimentos que o esperavam do lado de fora, mas ainda assim partiu. Estava em casa, mas se imaginava todo o tempo fora dela.

André, como os pródigos de Rilke e Gide, sofre com a própria dessemelhança. O movimento autoimposto como forma de exploração de si mesmo, viagem ao exterior que se revela jornada ao interior, acaba contrastando com a apatia e o abatimento que consentem com o retorno e a derrota de afirmar enfim sua própria incapacidade de continuar negando.

Ao sair de fato, no entanto, viu-se impregnado da família, do pai, da fazenda, de Ana, da mãe, e se sentiu inexoravelmente retornando a ela o tempo todo:

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” — não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, pp.33-34).

Ao pressentir desde sempre que não encontrará do lado de fora a felicidade, satisfação integral e definitiva, André dá a entender que o regime ético presidido pelo pai talvez não esteja necessariamente na base do problema, ainda que o recuse genuína e frontalmente. Parte da questão a ser resolvida pode estar dentro dele próprio; ele, *o possuído, o convulso, a planta enferma*. Apesar de dispor de toda a liberdade depois da fuga, isso não é suficiente para aplacar a angústia de não pertencer a lugar nenhum.

A volta ao ponto de origem está, na maior parte das vezes, baseada numa imagem idealizada desse lugar, bem depositada na memória. E é essa imagem idealizada, convertida em imagem real, ainda que provisoriamente, que costuma alimentar os projetos de retorno. André parece algumas vezes não saber por que saiu nem por que regressou. Julga-se senhor do seu destino, mas se confessa conduzido por forças misteriosas. Levanta os olhos na direção do desconhecido, mas se sente impelido a procurar a estrada que o conduzirá de volta para casa. Não é capaz, no entanto, de promover a mudança de curso, tendo de ser reconduzido por Pedro, o primogênito. Diante da ideia de união da família, do espaço compartilhado, pensa apenas no seu nicho.

Para Iohána, o mundo caminha coletivamente: “[...] outros hão de colher o que semeamos hoje [...]” (NASSAR, 1989, P. 161). André, porém, somente enxerga a si mesmo:

Isso já não me encanta [...] os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram; deste legado, pai, não tive o meu bocado. Por que empurrar o mundo para frente? Se já tenho as mãos atadas, não vou por minha iniciativa atar meus pés também; por isso, pouco me importa o rumo que os ventos tomem, eu já não vejo diferença, tanto faz que as coisas andem para frente ou que elas andem para trás. [...] acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros [...] (NASSAR, 1989, pp. 161-162).

Diante da negação do corpo de Ana, decide dar as costas para o mundo: “de minha parte, a única coisa que sei é que todo meio é hostil, desde que negue direito à vida” (NASSAR, 1989, p. 165). Se a partida de André provocou fissuras nos alicerces da casa, seu retorno acaba levando à destruição completa do lugar. A família desmorona e não pode ser reconstruída com os mesmos moldes.

2.3 O retorno: júbilo e adversidade

O regresso ambíguo do pródigo, detectável também em Lucas, fica ainda mais evidente em *Lavoura arcaica*. Nada leva a crer que haja em André qualquer sinal autêntico de compunção pelo abandono da casa e da família. Não parte dele a iniciativa de retornar, muito embora no romance haja elementos que indicam haver também no personagem esse desejo. De todo modo, André e o filho anônimo da parábola bíblica regressam por força das circunstâncias. Em Raduan, é a presença de Pedro que faz com que o irmão seja reconduzido à família. Em *Lucas*, são os bens dilapidados e as privações infligidas por um *status* de vida precário que devolvem o filho pródigo à casa do pai.

André, ao entrar em casa depois da viagem que faz na companhia de Pedro, descreve a sua primeira sensação, indicativo de sua disposição no tocante à família e ao retorno: “[...] largado na beira da minha velha cama, a bagagem jogada entre meus pés, fui envolvido pelos cheiros caseiros que eu respirava, me despertando imagens torpes, mutiladas, me fazendo cair logo em confusos pensamentos [...]”

(NASSAR, 1989, p. 148). Os desdobramentos sombrios do retorno vão dissipando, pouco a pouco, o regozijo em torno de sua volta. Ele próprio não sabe, desde o início, por que regressou: “[...] eu tinha os olhos nessa direção, e me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno [...]” (NASSAR, 1989, p. 170).

Quando Pedro o encontra no quarto de pensão, está tão disperso, esgotado, apático, que não tem forças para manifestar seu desejo de ir ou não com ele. A despeito do diálogo longo e contundente que trava com o primogênito, André já não parece capaz de fazer escolhas. Deixa-se conduzir. Os “contornos suspeitos” do seu regresso sugerem certo fatalismo. É levado por Pedro, mas sobretudo pelo destino que lhe espera na casa do pai. Suspeita que algo vai acontecer e só lhe resta prosseguir e esperar.

Depois de receber toda a carga emotiva de André no quarto de pensão, Pedro se deixa abater, pois sabe que carrega o peso (culpa?) de reconduzir para casa um *convulso*, um *possesso*. Nas palavras do pródigo: “[...] me passava também pela cabeça o esforço de Pedro para esconder de todos a sua dor, disfarçada quem sabe pelo cansaço da viagem; ele não poderia deixar transparecer, ao anunciar a minha volta, que era um possuído que retornava com ele [...]” (NASSAR, 1989, p. 148). E complementa: “[...] ele precisaria dissimular muito para não estragar a alegria e o júbilo nos olhos de meu pai [...]” (NASSAR, 1989, pp. 148-149).

A exemplo do que acontece na parábola, o regresso enseja a realização de uma grande festa. É o próprio André quem narra: “... dali a pouco começariam de véspera os preparativos para celebrar a minha páscoa [...] aquela era pra família a maior graça já recebida, pois meu retorno à casa trazia de volta em dobro toda a alegria perdida” (NASSAR, 1989, pp. 150-151). Essa alegria pelo retorno, essa necessidade de *festejar a visão restaurada ao cego*, esbarra, contudo, no estado de espírito de André. Diferentemente do que se vê em Lucas, o personagem não experimenta qualquer alívio com a volta para casa. Nem chega a encenar verdadeiramente o papel de filho arrependido.

Se em *Lucas* a tentativa de ruptura acaba frustrada pelo regresso ao mesmo, em *Lavoura arcaica* o contexto da narrativa e as condições sob as quais o retorno acontece já prenunciam um desfecho bastante diferente. O pressentimento se confirma quando, de forma algo indireta, o processo de mudança iniciado por André acaba desembocando numa reorganização mais profunda que tem como agentes

justamente Iohana e Pedro, principais encarregados de conservar as coisas como estão e de garantir a continuidade das tradições.

O *espírito impuro* que retorna, do todo modo, traz de volta consigo a mesma inclinação para mudanças e transformações. Sua simples presença parece capaz de afetar o comportamento das pessoas e estimular movimentos que não aconteceriam se ele não estivesse por perto. Do ponto de vista teológico, a noção de impureza pode se aproximar da de tabu, entendido como algo a ser evitado, mantido à distância, em função do poder destrutivo que contém. Essa noção revelaria o desejo humano de viver seguindo regras estáveis, evitando o desconforto provocado pelo desconhecido. Nesse sentido, tudo aquilo que comporta um caráter estranho, insólito, tudo o que pode representar ruptura e transição de um estado a outro, aparece como risco, manifestação de um poder que despreza as regras conhecidas. Trata-se de um movimento contínuo de influxos contrários, do qual o homem, imbuído do sentido de autopreservação, sente necessidade de se proteger.

2.3.1 Sacrifício pascal

O uso do termo *páscoa* como referência aos festejos pelo retorno de André é sugestivo. Pode remeter não apenas ao conceito mais imediato de *ressurreição*, retomando as palavras ditas pelo pai ao primogênito no final da parábola (“...era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver...”), como também pode apontar para aspectos da tradição pascal judaica, distinta da que veio a se fixar no cristianismo⁶⁴.

A páscoa israelita é apresentada no *Êxodo*, um dos livros que compõem o *Pentateuco*⁶⁵. Embora costume ser diretamente relacionada ao contexto da saída

⁶⁴ Tanto a *Bíblia de Jerusalém* quanto a *Tradução Ecumênica* ressaltam a etimologia obscura da palavra *páscoa* (*pesah*, em língua hebraica). Apesar disso, tornou-se usual atribuir a ela o sentido de *passagem*, sugerido já na *Vulgata*, tradução latina dos textos bíblicos realizada por São Jerônimo (340-420). A *Bíblia de Jerusalém*, no entanto, ressalta que essa associação não encontra suporte na língua hebraica.

⁶⁵ Denominação greco-latina para a reunião dos cinco primeiros livros bíblicos: *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*. O conjunto é referido pelos judeus como *Torá* ou *Lei* e cada um dos relatos recebe em hebraico título distinto, baseado não na temática, mas nas primeiras palavras das narrativas.

dos judeus do Egito, é anterior a esse período⁶⁶. De todo modo, é nesse livro que a celebração adquire sentido específico no âmbito da cultura hebraica.

Considerados os golpes fatais desferidos por Iohána contra Ana nos festejos do retorno de André e a menção específica do termo *páscoa* no texto, é o sentido ritualístico o que mais interessa aqui. O assassinato da personagem acontece quando ela irrompe na festa preparada para o irmão com o corpo coberto por objetos trazidos das aventuras sexuais de André com prostitutas. Avisado por Pedro do que acontecia e também da relação incestuosa protagonizada pelos dois, Iohána é tomado por uma fúria incontrolável e, contrariando as pregações de toda uma vida, acaba matando Ana com um alfanje.

No texto bíblico, Iahweh⁶⁷ ordena que cada família passe a tomar um cordeiro do seu rebanho para entregá-lo em sacrifício, sempre no primeiro mês da primavera. A carne deveria ser assada e comida acompanhada de “pães ázimos e ervas amargas” (Ex 12, 8). Já o sangue, usado para manchar “os dois marcos e a travessa da porta, nas casas em que o comerem” (Ex 12, 7), servindo como proteção para os membros daquela família.

Se a relação incestuosa entre André e Ana representava uma ameaça, é por meio da morte desta que se buscará proteção para todo o grupo. É o *cordeiro imolado* que simboliza a salvação, a redenção. No contexto israelita, temos o animal fisicamente abatido e deglutido, imagem que na liturgia cristã vai se manifestar no ato da consagração, na transubstanciação do corpo do próprio Jesus, baseada justamente no relato da ceia pascal que precede a crucificação: “²²Enquanto comiam, ele tomou um pão, partiu-o e lhes deu, dizendo: ‘Tomai, isto é o meu corpo’.²³Depois, tomou um cálice, rendeu graças, deu a eles, e todos dele beberam.²⁴E

⁶⁶ De acordo com a *Bíblia de Jerusalém*, a Páscoa era uma festa realizada todo ano pelos pastores visando à proteção dos seus rebanhos. Seria, na verdade, uma tradição anterior aos israelitas e que, no contexto do *Êxodo*, ganha novas significações, pois que associada à fuga dos judeus do Egito e à ideia de libertação, salvação, marcando o início de um novo período na história desse povo: “¹Disse Iahweh a Moisés e a Aarão na terra do Egito: ²Este mês será para vós o princípio dos meses; será o primeiro mês do ano” (Ex 12, 1-2).

⁶⁷ O termo é utilizado nos livros do *Antigo Testamento* (ou *Bíblia Hebraica*) para remeter ao “Deus de Israel”. Referido primitivamente por meio do tetragrama YHWH (que simbolizaria seu caráter impronunciável), *Iahweh* é traduzido muitas vezes por *Javé* ou *Jeová*, mas também por *Senhor* ou simplesmente *Deus*, esmaecendo a sua conexão com o universo estritamente judaico e facilitando, neste sentido, a integração da *Antiga Aliança* com a *Nova Aliança* (o Evangelho de Cristo). Essa evolução de *Deus de um povo para Deus de todos os povos* é comentada ironicamente por Nietzsche: “[...] assim como seu povo, ele foi para o exílio, em peregrinação, e desde então nunca mais se fixou em lugar algum – até que, por fim, em toda parte se sentiu em casa, esse grande cosmopolita; até que passou a ter ao seu lado [...] a metade da Terra (NIETZSCHE, 2005a, p. 47).

disse-lhes: ‘Isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado em favor de muitos’ (Mc 14, 22-24).

Se no *Êxodo* o animal é incapaz de atinar com a significação e os desdobramentos da sua morte, no texto evangélico é o próprio *cordeiro* quem coordena as ações, oferecendo-se ele mesmo em sacrifício e instruindo os demais a respeito das consequências e dos significados do seu ato. Em *Lavoura arcaica*, não fica clara a disposição do *cordeiro* prestes a ser imolado. Não deixa de ser sugestivo, porém, que Ana não tenha participado da recepção a André juntamente com as outras irmãs (Rosa, Zuleika e Huda) no dia em que ele regressa. O isolamento anterior ao retorno continua e ela se mostra incapaz de encarar o irmão. Vai, no entanto, ao quarto dele para furtar às escondidas a caixa com as “quinhilarias mundanas” (NASSAR, 1989, p. 186) que ele trouxera da vida gozada na companhia de prostitutas.

É também sugestivo o abrigo por ela buscado: “Não tinha ainda visto Ana quando me recolhi (era fácil compreender que ela tivesse se refugiado na capela ao saber do meu retorno)” (NASSAR, 1989, p. 173). O comentário do personagem se deve ao fato de a irmã ter buscado refúgio na mesma capela depois de sair da casa velha, local em que haviam concretizado o incesto. Foi também lá que André tentou, sem sucesso, convencê-la a manter o relacionamento clandestino, usando, para isso, um discurso ambíguo que colocava sobre os ombros da irmã sentimentos de culpa e remorso. Ainda no quarto de pensão, antes do retorno, Pedro conta ao irmão que a capela foi o destino imediato de Ana após a sua partida: “[...] foi só você partir e ela se fechou em preces na capela” (NASSAR, 1989, p. 37). O espaço parece ter, para Ana, função higienizadora, além de levá-la a refletir sobre o discurso artificioso de André e as consequências do acontecido.

A personagem não consegue, contudo, solucionar o impasse ético e moral que lhe fora imputado pelo incesto e caminha sinistramente para encontrar seu fim trágico. O *sacrifício pascal*, conduzido com fúria insana e inconsciente pelo patriarca, sela o destino do grupo. Como diz o narrador, “era o próprio patriarca [...] era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada [...] tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa...” (NASSAR, 1989, p. 191). Nem a retidão e o autocontrole de Iohána foram suficientes para aplacar a ira que lhe tomou subitamente o coração e a mente diante da revelação de Pedro. Vai a primeiro plano a falibilidade humana, as

lacunas e fraquezas que permeiam o indivíduo e a certeza da incerteza como fio condutor. A cegueira momentânea acaba por causar a dissolução definitiva da família. André planta a semente da ruptura, que se desenvolve em Ana e acaba florescendo plenamente, de modo irônico e surpreendente, no primogênito e no pai. Aqueles que deveriam proteger a família do *mundo das paixões* e do *descontrole* acabam sendo responsáveis por precipitar a sua ruína.

2.4 Imigração e presença libanesa

Em ensaio que publica sobre a obra de Raduan, Leyla Perrone-Moisés (1996) diz que *Lavoura arcaica* é o “primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil”. Alceu Amoroso Lima, quando da premiação do romance na Academia Brasileira de Letras, em 1976, afirmou que o livro se aproximava do “fenômeno da miscigenação [...] pela imigração sírio-libanesa” (apud ZILLY, 2005, p.120), ainda que não tratando especialmente do tema.

Com efeito, não há elementos precisos na narrativa que indiquem a origem da família presidida por Iohána, de modo que a sugestão de que o texto apenas *roça* o tema parece mais razoável do que o entendimento de que se trata de uma obra *sobre* a imigração libanesa no país. O livro de Raduan oferece poucas pistas nesse sentido. O que há são referências e sugestões, mais ou menos diretas, que poderiam apontar para uma origem síria e/ou libanesa dos personagens. De todo modo, parte-se em geral do pressuposto de que se trata de um romance envolvendo imigrantes libaneses, seja pelo que já foi escrito a respeito da obra ou até mesmo pela biografia do escritor⁶⁸.

Um indicador importante é o *dabke*, considerado um dos símbolos da identidade nacional libanesa, mas que é praticado também na Síria, no Iraque, na Turquia e em outros países da região. Trata-se, na verdade, de uma dança típica comum a vários povos de origem árabe. As descrições podem ser encontradas nos capítulos 5 e 29, desenhadas praticamente com os mesmos traços (modificam-se apenas os tempos verbais e a pontuação), dando testemunho do caráter cíclico do

⁶⁸ Raduan é o sétimo filho de João Nassar e Chafika Cassis, casal libanês desembarcado no Brasil em 1920.

tempo e das coisas. A estratégia produz uma espécie de circularidade sobreposta, que se dá no plano narrativo, com o retorno do texto em sua estrutura fundamental, e também no plano da dança propriamente dito. Raduan se preocupa em descrever os movimentos com riqueza de detalhes:

[...] era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijos os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o ritmo [...] (NASSAR, 1989, pp. 27-28).

É significativo que o *surgimento* e o *desaparecimento* de Ana aconteçam durante a dança do *dabke*. Na primeira descrição, a personagem aparece já rodeada de simbolismo e pintada pelo narrador com cores que enfatizam a sua sensualidade:

[...] ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, [...] ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos úmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos [...] (NASSAR, 1989, p. 29).

Na segunda descrição, o poder de sedução da personagem é radicalizado com a utilização de objetos trazidos por André de suas andanças com prostitutas. A principal diferença entre as duas passagens é, naturalmente, a perda da inocência, resultante da experiência do incesto, e o tom autodestrutivo da aparição final. Desprovida de qualquer recato ou pudor, Ana impõe a sua figura incendiária e

promove uma espécie de celebração do obscuro. Transpõe a fronteira comum da dança coletiva, tradicional, e encarna o papel de uma mulher provocadora que quer expor a beleza particular do seu corpo aos olhos sedentos dos espectadores. Deixando a sutileza de lado, Ana se apresenta insinuante e ambígua, lembrando a postura de uma dançarina do ventre, que pode se dividir entre a exibição e o aluguel do seu corpo.

A gargantilha de veludo, a boca borrada de batom, os dedos forrados de anéis, as pulseiras nos braços, os aros nos tornozelos, todos os *souvenirs* da caixa de André repousam agora na carne da sua musa, que se contrai freneticamente em sua última dança:

[...] Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, [...] ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos [...] (NASSAR, 1989, pp. 186-187).

Em torno das cenas do *dabke*, outros elementos característicos e que dão vida ao texto de Raduan ajudam a sugerir a procedência estrangeira dessa comunidade. Pode ser a presença de um tio, *velho imigrante*, a menção à *castanhola*, instrumento de origem árabe presente em várias partes do Mediterrâneo, ou o som de uma *língua estranha*, mera alusão ao que vem de fora ou talvez um modo de referir um sistema linguístico muito diverso (língua semítica?).

O assassinato de Ana, a *dançarina oriental*, se dá com um golpe de *alfanje*⁶⁹, e é seguida pelo desespero da mãe: “[...] a mãe passou a carpir e sua própria língua,

⁶⁹ Raduan emprega o termo *alfanje* sem especificar exatamente o tipo de objeto usado por Iohána para matar a filha. De qualquer forma, é improvável que a o termo se refira ao sabre (ou à espada) de origem árabe que leva esse nome. O *alfanje* mencionado no texto é provavelmente o tipo de foice utilizado na agricultura para cortar feno ou ceifar cereais, tanto pelo contexto da narrativa e o ambiente da fazenda quanto pelo simbolismo que o instrumento carrega. É conhecida a representação da morte como entidade que aparece vestindo túnica e capuz pretos e empunhando a

puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto” (NASSAR, 1989, p. 192). Cal e sal são recursos abundantes tanto na Síria quanto no Líbano, países que igualmente possuem regiões desérticas.

Outras indicações podem ser o *alaúde* e o *cedro*. O primeiro, também conhecido como guitarra mourisca, é muito popular no Líbano. Já o cedro, símbolo maior da identidade libanesa, presente inclusive na bandeira do país, aparece na narrativa ladeada por outras árvores e/ou madeiras (pinho, peroba, ipê), sem qualquer tipo de destaque ou conotação simbólica específica. Mais do que simplesmente descrever, a narrativa de *Lavoura arcaica* produz uma atmosfera específica, particular, que envolve os personagens e os acontecimentos recusando o clichê e a representação banal.

Por fim, a presença marcante no romance de um pensamento que se alimenta ao mesmo tempo de fontes judaico-cristãs e corânicas é um indicativo que, uma vez mais, poderia apontar tanto para a cultura síria quanto para a libanesa. Ambos os países possuem expressiva representatividade de grupos cristãos e muçulmanos, que têm na religião um elemento que influencia enormemente suas vidas, passando por aspectos como a identidade dos indivíduos e a sua inserção social. E não se trata de pensar o assunto nos termos de uma oposição simples entre cristãos e muçulmanos, pois há também subdivisões nesses grupos (os cristãos podem ser católicos, protestantes, ortodoxos...; os muçulmanos podem ser xiitas, sunitas...), o que acrescenta ao tema novas complexidades. Ter uma religião nesse contexto, portanto, não é apenas uma escolha espiritual e individual, mas também uma questão de ordem prática, coletiva, organizativa.

Os sermões de Iohána privilegiam antes uma convergência cultural, valorizando o intertexto e ideias que frequentam as diferentes religiões. André faz inclusive menção aos “discernimentos promíscuos do pai — [...] enxertos de várias geografias” (NASSAR, 1989, p. 89). De qualquer forma, o cristianismo dialoga historicamente com a tradição judaica, assim como o islamismo recupera e utiliza elementos e ideias contidas nas duas doutrinas monoteístas que o precederam. Nesse sentido, a exceção é o judaísmo, certamente por sua condição primeva. Os procedimentos de Raduan na construção do romance tem o mérito de fazer com que

foice que usa para *ceifar* vidas. De todo modo, o escritor opta pela palavra árabe para aludir a essa imagem tão comum.

os textos utilizados se *desprendam* de conceitos ou limites preestabelecidos, valorizando o conteúdo e não a aplicação doutrinária.

Apesar das múltiplas referências, a referência mais direta no romance é o cristianismo, conforme mostram algumas passagens: “[...] eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa [...]” (NASSAR, 1989, p. 25); “[...] e poderia retirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede [...]” (NASSAR, 1989, p. 63). Além disso, a capela, refúgio de Ana e espaço simbolicamente fundamental na narrativa, já é um indicativo consistente. Nada disso impediu, no entanto, que Raduan usasse como epígrafe para a segunda parte do livro uma citação extraída do Alcorão.

2.4.1 Tradição, fechamento e identidade

O contexto imigratório aciona algumas questões interessantes, sobretudo no que diz respeito ao núcleo familiar e ao seu instinto de preservação. Para Renato Tardivo (2012), o discurso de Iohána é sufocante e *endogâmico*. Partindo de um dos sermões do pai, que prega a aliança permanente entre os membros da família, Tardivo sustenta que essa união interfere decisivamente na relação da comunidade com o mundo exterior. Nesse sentido, o incesto poderia representar um autoinvestimento, uma espécie de retroalimentação.

Não se deve esquecer, contudo, que André rejeita peremptoriamente a palavra do pai. Se recorre a ela em algum momento, o faz apenas para adequá-la aos seus próprios interesses. A relação com a irmã atende, antes de tudo, à urgência do seu desejo e nada tem a ver com a preservação do grupo. Pelo contrário, a atitude do personagem acaba apontando para fora, para o corte e não para a continuidade.

Georges Olivier (1993) explica que a união entre indivíduos de um mesmo grupo atende a exigências variadas, ligando-se historicamente ao sedentarismo e ao isolamento. Mais do que uma necessidade, no entanto, a ausência de mestiçagens

ou misturas entre grupos distintos pode também ir ao encontro de questões mais complicadas, que envolvem concepções religiosas, pureza de raças, superioridade física e intelectual, distinção de classes socioeconômicas e culturais. O matrimônio endogâmico é comum, por exemplo, no regime de castas indiano. Em alguns casos, mesmo a aproximação entre indivíduos que possuem laços consanguíneos pode acontecer.

O tabu do incesto se aplica normalmente a relações entre pais e filhos e entre irmãos. Já as relações entre primos com diferentes graus de parentesco podem ou não ser aceitas, dependendo do lugar e do contexto. Para Edward Hoebel e Everett Frost (2006), existem duas vertentes principais para justificar a aplicação do tabu. A primeira delas se fundamenta em princípios psicológicos e enfatiza o efeito potencialmente danoso das relações sexuais dentro da zona de parentesco. Já a segunda reforça a importância das alianças maritais entre grupos distintos como forma de ampliação das interações sociais. A aversão ao incesto, longe de ser fruto de uma sensibilidade moral inata aos indivíduos, se configuraria como um fenômeno artificial, cultural.

O principal defensor da primeira vertente, segundo Hoebel e Frost, foi Bronislaw Malinowski. De acordo com o antropólogo polonês, a afeição entre pais e filhos e entre irmãos, que alicerça os vínculos familiares e a solidariedade entre seus membros, se desenvolve antes da expansão do desejo sexual, elemento que pode ser tornar perigoso quando associado a distúrbios emocionais. O amadurecimento da sexualidade em condições livres pode fazer com que o sujeito direcione a sua força para os indivíduos que estejam mais próximos, buscando a satisfação dos instintos com pessoas pelas quais já desenvolveu algum afeto. Nesse contexto, diz Malinowski, as relações incestuosas acabam por inevitavelmente dissolver a união familiar. Uma casa dividida não é capaz de se manter de pé, razão pela qual a interdição se justificaria.

O argumento pode ser interessante para que se pense a relação de André com a família e, sobretudo, com a mãe, com Ana e mesmo com Lula. Durante o diálogo com Pedro no quarto de pensão, o pródigo explica o seu silêncio diante da mãe. Entre as coisas que pensa em dizer a ela (mas não diz) está um comentário que curiosamente se aproxima da metáfora da casa de Malinowski: “[...] eu e a senhora começamos a demolir a casa, seria agora o momento de [...] agitar os

alicerces, pôr em vibração as paredes nervosas, fazendo tombar com nosso vento as telhas [...]” (NASSAR, 1989, p. 66).

A inclinação endogâmica/incestuosa de André, contudo, não parece ter ligação direta com o discurso do patriarca, como sugere Renato Tardivo (2012). Não há nas palavras de Iohána elementos que endossem essa inclinação. A defesa que faz o pai da união familiar se concentra na valorização da coletividade, de uma origem comum a ser preservada e dos laços de sangue que os igualam, aspectos nada incomuns nas culturas orientais, ainda pouco interessadas no culto moderno à individualidade. De todo modo, o entendimento de que há em *Lavoura arcaica* uma crítica ao fechamento do grupo ao contato com o mundo externo tem a sua pertinência. Trata-se, na verdade, de fenômeno relativamente comum, mais ainda nas comunidades migradas.

Em suas pesquisas de campo, Samira Adel Osman (2006) reuniu depoimentos diversos que parecem confirmar esse fenômeno. A vida restrita ao mundo árabe, o convívio limitado aos membros da família e da comunidade, as restrições ao envolvimento com pessoas de fora do grupo, a vigilância dos pais, o controle sobre os relacionamentos pessoais e profissionais, todos esses aspectos são recorrentes, mais ainda quando se trata de mulheres⁷⁰.

O romance de Raduan não fornece elementos que nos permitam atestar aspectos como o caráter desejável do casamento entre indivíduos do mesmo grupo étnico e cultural, seja com o objetivo de conservar a linhagem e garantir a preservação da identidade, seja para impedir a dispersão dos bens familiares. Mesmo a noção de *sufocamento*, mencionada por Tardivo, precisa ser contextualizada. O termo talvez perca um pouco de sua força se lembrarmos, afinal, da importância que tem a instituição familiar no Oriente, reforçada ainda pelo afastamento da terra natal e da cultura de origem.

Houda Blum Bakour (2007) lembra que a família árabe no Oriente Médio, independentemente da filiação religiosa, representa a base da identidade social do indivíduo, cabendo a homens e mulheres desempenhar papéis específicos.

⁷⁰ Uma das informantes de Samira Adel Osman declara: “Minha vida no Brasil foi como a de qualquer filha de árabe, quer dizer, com um grande controle sobre a gente, amizades limitadas basicamente às pessoas da comunidade, pouco contato com os brasileiros, não podia sair sozinha, só acompanhada pelos meus pais ou irmãos. Era uma vida bastante limitada à minha família e à comunidade árabe [...]” (OSMAN, 2006, pp. 114-115).

Pertencer a uma tribo ou a um determinado grupo social é uma honra, algo moldado por condicionantes históricas: “Nas comunidades de origem da diáspora árabe, a existência fora da família era algo inconcebível para um indivíduo, que sendo homem deve permanecer em seu seio para proteger a sua honra, e sendo mulher, lá permanecerá até o seu casamento, num ato também de proteção da própria honra. (BAKOUR, 2007, p. 76).” Esta última observação pode inclusive nos remeter à *grave desonra* que a situação de Ana poderia representar para Iohána. A família teria sido duplamente aviltada, tanto pela relação fora do matrimônio legítimo como pela ligação vergonhosa e ilegal com o irmão.

Bakour lembra também a importância da figura do patriarca, tanto para cristãos como para muçulmanos:

A patrilinearidade e a obediência ao patriarca da família também é compartilhada por muçulmanos e cristãos. “Quando um sírio pergunta quem você é, ele pergunta, implícita ou explicitamente, a quem você pertence – ou seja – de quem você é filho ou filha (...) porque faz-se presente a inflexível convicção de que a honra de sua própria família é maior ou equivalente àquela de seu interlocutor” (TRUZZI, 1997, p. 27). [...] A reprodução deste modelo localmente, no contexto brasileiro, passou por várias transformações e tem apresentado diversas formas de articulação e influenciado na manutenção destas comunidades. O pertencimento religioso, alauíta, sunita, melquita e ortodoxo, articulado com a identidade árabe, tem se apresentado como o principal eixo em torno do qual diversas formas de se “construir” a família localmente passa a ser possível. As primeiras (primeira e segunda) gerações das quatro comunidades realizavam seus casamentos com membros da própria comunidade religiosa, tanto localmente quanto transnacionalmente. Importar mulheres das comunidades de origem é uma prática constante da imigração árabe em todo o mundo, inclusive aqueles que migram para outros países árabes [...] (BAKOUR, 2007, pp. 76-77).

Henri Daniel-Rops (1991), por sua vez, chama atenção para o fato de que na antiga Israel as famílias eram simultaneamente núcleos sociais e religiosos: “[...] A família não era apenas uma entidade social, mas também uma comunidade religiosa, com suas festas particulares, em que o pai era o celebrante enquanto os demais membros participavam.” (DANIEL-ROPS, 1991, p. 81). A observação de certa forma aproxima os três sistemas religiosos (judaísmo, cristianismo e islamismo), inevitavelmente irmanados por similaridades culturais, regionais e conceituais, ao mesmo tempo em que reforça o papel central desempenhado pela figura do pai no contexto mediterrânico.

A função de lohána em *Lavoura arcaica*, ao mesmo tempo terrena e *sublime*, se liga diretamente à preservação da família. Sua afetividade, endurecida pelo rigor do seu papel, acaba se afastando dos estereótipos ocidentais, lembrando, contudo, que é preciso situar as relações afetivas em seus modelos contextuais, culturalmente delineados. Se a afetividade da mãe se contrapõe a uma suposta rudeza do pai, isso pode se dever não apenas a características individuais, mas também aos papéis atribuídos ao homem e à mulher na cultura árabe. Se a ele cabe transitar pelos espaços externos para obter os recursos materiais necessários ao sustento da casa, a ela fica reservada uma existência intrinsecamente doméstica, circunscrito ao ambiente da casa. A mãe está, nesse sentido, muito mais próxima dos filhos, afetivamente falando, do que o pai.

Iohána julga conhecer a família em sua totalidade. Julga, aliás, que todos a conhecem: “[...] Todos nós sabemos como se comporta cada um em casa: eu e tua mãe vivemos sempre para vocês, o irmão para o irmão, nunca faltou, a quem necessitasse, o apoio da família” (NASSAR, 1989, p. 165). A previsibilidade da estrutura interior, contudo, escapa aos círculos da tradição, foge aos olhos incontidos de alguns de seus habitantes. O perigo, pressuposto no lado de fora, estava do lado de dentro. Os procedimentos de Raduan estabelecem estradas de mão dupla e bifurcações.

O círculo familiar fechado e conservador que vemos retratado em *Lavoura arcaica* talvez não se afaste muito da realidade extraliterária, muito embora esse tipo de comparação deva ser relativizado. Se emigrar significa de alguma forma colocar em risco a segurança de uma identidade preconfigurada, se descontextualiza a ordem estabelecida no lugar de origem, o retorno poderia recolocar as coisas nos eixos, restabelecer um mundo antigo exposto aos perigos da desorganização e da ruptura. Estar longe de casa pode significar não ser capaz de viver plenamente a cultura originária. Abrir as portas para novas referências pode minimizar a relevância das próprias raízes.

Daí o patrulhamento e o senso de preservação aguçado e potencializado. Nesse sentido, o regresso de André adquire ainda mais importância, pois para seu pai é apenas no âmbito familiar que seus membros podem alcançar a plenitude: “[...] só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência [...] é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas” (NASSAR, 1989, p. 146). Esse mesmo regresso, contudo, funciona

ironicamente no romance como elemento que vai desatar todos os laços, enfraquecer todos os elos, calar a tradição e fazer ressonar outras vozes.

2.5 O galho da esquerda

A ocupação dos espaços na mesa da família está descrita no capítulo 24 do livro:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida, eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia (NASSAR, 1989, pp. 154-155).

É o próprio André que, utilizando o esquema clássico da oposição entre o bem e o mal, explica a divisão do grupo familiar em duas vertentes: a sadia, *desenvolvimento espontâneo do tronco*, e a enferma, *protuberância mórbida*. De um lado, o equilíbrio, o autodomínio; do outro, a impulsividade, o *mundo das paixões*. O tronco direito, representado por Pedro, Rosa, Zuleika e Huda, é iluminado pela razão; o tronco esquerdo é defeituoso, escurecido pelos afetos, e a ele pertencem a mãe, André, Ana e Lula. No centro de tudo, a igual distância de uma e outra ramificação está Iohána, o patriarca.

O peso simbólico dessa separação está representado na literatura religiosa mediterrânea, sendo considerado nefasto, diabólico, aquilo (ou aquele) que está à esquerda. No *Evangelho de Mateus* encontramos a seguinte descrição: “⁴¹Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: ‘Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos [...]’” (Mt 25, 41). Vale lembrar também que Jesus está sentado à direita do Pai.

É no *Alcorão*, porém, que parece estar o paralelismo mais imediato com a organização descrita na narrativa:

7. Então, sereis divididos em três grupos.
 8. O do que estiverem à direita – E quem são os que estarão à direita?
 9. O dos que estiverem à esquerda – E quem são os que estarão à esquerda?
 10. E o dos primeiros (crédulos) – E que são os primeiros (crentes)?
 11. Estes serão os mais próximos de Allah,
 12. Nos jardins do prazer.
 - [...]
 27. E o (grupo) dos que estiverem à direita – E quem são os que estarão à direita?
 28. Passearão entre lotos (com frutos) sobrepostos,
 29. E pomares, com árvores frutíferas entrelaçadas,
 30. E extensa sombra,
 31. E água manante,
 32. E frutas abundantes,
 33. Inesgotáveis, que jamais (lhes) serão proibidas.
 34. E estarão sobre leitos elevados.
 - [...]
 41. E os que estiverem à esquerda – E quem são os que estarão à esquerda?
 42. Estarão no meio de ventos abrasadores e na água fervente.
 43. E nas trevas da negra fumaça,
 44. Sem nada para se refrescarem, nem para se aprazerem.
 45. Porque, antes disso, estavam na luxúria,
 46. E persistiram, em seu supremo pecado.
- (Alcorão, 56^a Surata)

A cabeceira representa o posto mais próximo, mais *íntimo* de Deus. Esse ocupante possui privilégios e é quem exerce a liderança. O grupo da direita, obediente à lei suprema, zelador da ordem, terá à disposição, por sua consistência e confiabilidade, sombra, água pura e alimento abundante. Já o grupo da esquerda, escravo do prazer e da lascívia, corrompido e entregue aos vícios mais torpes, está condenado a castigos austeros e ao poder de purificação do fogo.

As duas linhagens, precisamente confrontadas no desenho da mesa, parecem estar assim dispostas em obediência a desígnios maiores, indetectáveis. A anomalia representada pelo afeto, transformado em pecado, está no corpo sensual de Ana, conforme a descrição de André: “[...] essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo [...]” (NASSAR, 1989, p. 29). Está no discurso imberbe de Lula, impregnado da força inata que anima o lado canhoto da família: “Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância de Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos” (NASSAR, 1989, p. 177). E está na figura doce e

acolhedora da mãe, cuja presença na narrativa se faz sempre com a leveza de um afago.

A exemplo do irmão, Lula se diz disposto a descobrir os espaços que existem fora da fazenda: “[...] Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila, vou me transformar num andarilho [...]” (NASSAR, 1989, p. 178). Quer também o submundo e a sua cota de luxúria: “[...] vou ter a companhia de mulheres, quero ser conhecido nos bordéis e nos becos onde os mendigos dormem, quero fazer coisas diferentes, ser generoso com meu próprio corpo [...]” (NASSAR, 1989, p. 178).

São os carinhos da mãe que, segundo André, respondem por essa genealogia canhestra:

[...] só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos [...] (NASSAR, 1989, p. 25).

“Nenhum espaço existe se não for fecundado” (NASSAR, 1989, p. 87). Fiel a esse princípio, o personagem procura fertilizar os espaços, físicos e não físicos, que são importantes para os seus objetivos. E é por meio dessa sementeira que acaba plantando também a reorganização que acontecerá na mesa da família.

2.6 Dualidade homem-demônio

André é descrito, desde as primeiras páginas de *Lavoura arcaica*, como uma figura corrompida, doentia, sombria, tóxica, impura: “[...] amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma [...]” (NASSAR, 1989, p. 11); “[...] foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado [...]” (NASSAR, 1989, p. 15); “[...] ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilha nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas [...] ter

minha cabeça coroadada de borboletas, larvas gordas me saindo pelo umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha boca inerte beijando escaravelhos [...]” (NASSAR, 1989, p. 70); “[...] eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente [...]” (NASSAR, 1989, pp. 124-125). E é Iohána quem sentencia: “Você está enfermo, meu filho [...]” (NASSAR, 1989, p. 159).

Em algumas passagens, a descrição é ainda mais enfática: “[...] meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida pra receber o demo” (NASSAR, 1989, p. 114); “[...] eu disse erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio [...]” (NASSAR, 1989, p. 135); ou ainda: “[...] já eram as mãos remotas do assassino, [...] vasculhando os oratórios em busca da carne e do sangue, mergulhando a hóstia anêmica no cálice do meu vinho, [...] perseguindo [...] a lascívia dos santos [...]” (NASSAR, 1989, p. 135).

A representação do personagem como um ser *demoníaco* aparece com frequência ao longo da narrativa e é atravessada todo o tempo pela intertextualidade religiosa: “[...] fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo [...]” (NASSAR, 1989, p. 86). É patente aqui o paralelo, embora às avessas, com o início do *Evangelho de João*: “¹No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (Jo 1, 1).

O verbo colérico de André na capela, diante da recusa de Ana, dá conta da filiação invertida do personagem, que se acentua naquele momento, negativo da fotografia do pai:

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados com afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno [...] (NASSAR, 1989, p. 138).

Para André Comte-Sponville (2003), o demônio pode ser um “pequeno diabo” ou um “pequeno deus” (entre os gregos), associando-se usualmente a uma noção pluralista, em oposição à imagem una do Diabo ou de Satanás. O termo é usado de

formas distintas dependendo do contexto. O chamado “demônio de Sócrates”, por exemplo, ainda segundo Comte-Sponville, seria uma espécie de “bom demônio” ou “anjo da guarda”, sendo entendido por muitos, certamente em função de sua característica aconselhadora, como uma representação da consciência moral.

Podemos encontrar um exemplo do demônio socrático em *Fedro*: “— Caro amigo! Quando quis atravessar o regato despertou em mim o *daimónion* e manifestou-se o sinal costumeiro. Ele sempre me impede de fazer o que desejo” (PLATÃO, 2007, pp. 75-76). Em nota explicativa, o tradutor do diálogo elenca algumas das muitas interpretações já dadas à entidade, dentre elas a de Xenofonte, “o discípulo mais direto de Sócrates”, segundo a qual o *daimónion* seria uma espécie de gênero intermediário entre o homem e a divindade.

No âmbito da tradição judaico-cristã, contudo, a imagem recorrente é a do *espírito de natureza maléfica*, ser impuro que atua junto aos homens mentindo, confundindo, enganando, dividindo... Uma das muitas formas de representação desse demônio encontradas no Novo Testamento relaciona epilepsia e possessão, conforme passagem do *Evangelho de Marcos*: “¹⁷Alguém da multidão respondeu: ‘Mestre, eu te trouxe meu filho que tem um espírito mudo. ¹⁸Quando ele o toma, atira-o ao chão. E ele espuma, range os dentes e fica rígido. Pedi aos teus discípulos que o expulsassem, mas não conseguiram’” (Mc 9, 17-18). Essa imagem é aproveitada por Raduan em *Lavoura arcaica*:

[...] fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania [...] nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ [...] vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ [...] e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’” (NASSAR, 1989, pp. 39-40).

A epilepsia de André, no entanto, não parece ser física ou *espiritual*, mas um dispositivo metafórico para descrever as reações despertadas por sua atitude diante do mundo, seu modo de pensar e sentir, suas escolhas, o que no romance ressalta também a distinção entre o natural e o cultural. Fica caracterizada a sua condição mórbida, doentia, e realçadas as consequências do desprezo por convenções e regras preestabelecidas.

A figura de André, desafiadora e subversiva, encarna melhor do que ninguém o movimento da paixão, *pathos*; é sofrimento, agonia, dor, morte. Mesmo uma personalidade presumidamente coesa, firme e estável como a de Iohána pode apresentar fendas. A razão, tão pacientemente edificada e mantida, pode acabar cedendo, ainda que por um momento, à força irrefreável da paixão, o que, no romance, provoca a morte violenta de Ana. A força controladora representada pelo pai perde o ímpeto e sucumbe diante da fúria avassaladora daquilo que vinha tentando manter à distância. Na queda de braço entre Iohána e André, é o poder de devastação deste último que triunfa.

Os eventos de *Lavoura arcaica* mostram, por um lado, o processo de enfraquecimento de uma mentalidade pautada pela ideia de subordinação a desígnios e leis divinas. Nesse sentido, a atitude de André pode simbolizar a *prepotência* humana, que desbanca o Criador da sua posição de centralidade e passa a escrever, ela mesma, as linhas que regem os mecanismos do mundo. Por outro lado, o romance se utiliza fartamente de textos e símbolos que edificaram as antigas tradições religiosas mediterrâneas, insinuando talvez que o homem ainda não se basta e que pode não ter mudado tanto assim ao longo dos séculos, como aliás sugeriu certa vez o próprio Raduan.

2.6.1 A lei suprema do desejo

Em certo sentido, o primitivismo de André é mais contundente do que a realidade que combate na fazenda, a ética de preservação e autodomínio presidida pelo pai. Sua *lavoura arcaica* é a lavoura dos instintos mais básicos, a urgência das demandas corporais, que a seu ver existem apenas para serem atendidas. O prazer dos sentidos é o seu bem supremo. Quer viver em função do desejo, quer se

embrenhar na terra, misturar-se a ela com seu ímpeto fertilizante, manifestando uma espécie de ritualismo ancestral de integração com a natureza.

Nesse processo de incorporação dos corpos externos ao seu próprio corpo, não se preocupa em estabelecer limites. Nem poderia, uma vez que limitar o desejo representaria uma forma de fracasso, um modo de frustrar sua força e amplitude, o que transformaria esse desejo em outra coisa; numa carência, talvez. Para Comte-Sponville (2003), o apetite não se confunde com a fome e a potência não se deixa tomar pela falta, pela necessidade. O desejo explosivo e *enfermiço* de André é o seu motor, um apetite autoconsciente que condensa vontade, coragem, esperança, felicidade. É o seu próprio existir, descoberta e entrega, vigor e descentramento.

Quando age em prol do seu apetite, André não enxerga obstáculos. Disposto a fazer valer os seus interesses, usa toda a sua força sem pensar fora de si, até mesmo para medir o seu poderio, para saber até onde pode ir. Se, como quer Nietzsche (2005c), o amor não reconhece nenhum poder que não seja o dele próprio e não se submete, não é difícil entender por que, para André, o *medo-respeito* de que fala o filósofo é algo de total e absoluta insignificância. A satisfação dos instintos está em primeiro plano. Por que arcar com o desprazer que advém da conduta repressiva se os estímulos que podem conduzir ao gozo estão disponíveis para os que se mostram dispostos a buscá-los?

Para explorar amplamente todos os canais da sua sensibilidade, André se vale de muitos caminhos. É com Sudanesa (ou Schuda), uma cabra *farta*, que *dá os primeiros passos fora do seu recolhimento*: “[...] eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, [...]” (NASSAR, 1989, pp. 17-18).

A intimidade com o animal remete a *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso, muito embora não haja qualquer conotação sexual aparente na proximidade de Moab com a cabra Sara. De todo modo, a ligação é forte o suficiente para que o irmão menor a batize e a leve para dentro de casa, recusando inclusive a mesa para comer com ela no chão. A preferência pelo animal não passa despercebida pelos outros irmãos, que o questionam e ironizam: “É ridículo chamar a uma cabra de Sara... E prometer que comprará para ela argolas de ouro... [...] Em que esta cabra é diferente das outras?” (CARDOSO, 1961, pp. 46-47).

Não é impossível que a *relação* de Moab com Sara tenha inspirado Raduan a compor o capítulo que trata de André e Schuda. Moab fala em *argolas de ouro*, André em *colares de flores*. Em ambos os casos, os animais parecem cruzar uma fronteira que os torna especiais, de certo modo *humanizados*. Em *Lavoura arcaica*, no entanto, as coisas tendem a se revestir de uma sexualidade patente: “[...] era uma cabra de menino, um contorno de tetas intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudentas, toda sensível quando o pente corria o pelo gostoso e abaulado do corpo [...]” (NASSAR, 1989, p. 18). Também o lirismo que alimenta a escrita de Raduan em alguns momentos parece ceder a apelos mais explícitos e contundentes: “[...] Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo.” (NASSAR, 1989, p. 19).

A noite que precede os festejos do retorno reserva ainda um encontro significativo entre André e Lula. Para além do diálogo direto com o texto de Gide e da ideia de circularidade e recomeço, o pequeno episódio arrasta a sexualidade do pródigo para outro território. Por um lado, existe a união carnal e simbólica de André com os irmãos desviados; por outro, o personagem segue adiante com o seu *projeto* de veneração do prazer físico: “[...] ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente ‘dorme, menino’; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso [...]” (NASSAR, 1989, p. 179).

O desenvolvimento do texto se vale de certa ambiguidade, principalmente quando mistura as figuras de Lula e Ana. Ao mesmo tempo em que parece delirar, confundindo o caçula com a irmã, André se mostra consciente do seu movimento, projetando no irmão mais novo certa malícia que talvez ainda lhe escape: “[...] nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!” (NASSAR, 1989, p. 179). O *protesto dúbio* que o pródigo atribui a Lula pode se aplicar tanto à sua condição ainda impúbere, à sua fase formativa, quanto a uma possível inclinação para a homossexualidade⁷¹.

⁷¹ *Lavoura arcaica* escapou incólume à censura da época. E não são poucos os elementos polêmicos, encabeçados naturalmente pelo incesto (em várias direções) e pelo tratamento dado ao conteúdo religioso, bastante livre e subversivo nas falas de André. Não se deve também desconsiderar o homossexualismo, as alusões à prostituição e o fato de que Ana e Lula são os irmãos mais novos, presumivelmente menores de idade (e a narrativa não esconde os danos

A obsessão de André está, de todo modo, em Ana: “[...] era Ana a minha fome’ [...] ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (NASSAR, 1989, p. 107). E as fomes do personagem zombam das muitas proibições sexuais que podem ser encontradas nas normas de conduta que integram os monoteísmos mediterrâneos. Uma dessas proibições é pinçada por Raduan para ilustrar a segunda parte do romance: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs’ (Alcorão — Surata IV, 23)” (NASSAR, 1989, p. 143)⁷².

Se não há um senso moral inato, o problema do incesto talvez possa ser considerado nos termos de uma oposição natureza-cultura. Em que ponto exato, contudo, se daria a passagem do natural ao cultural? Haveria na recusa do incesto um aspecto distintivo do homem *culto* em relação ao *inculto*? De que culturas estaríamos especificamente tratando?

André é um indivíduo movido por sua natureza fortemente sexualizada, pelas leis que governam a sua fisiologia, não reconhecendo nas proibições sociais ou culturais valores que devam ser incorporados ao seu *modus vivendi*. Se o que importa é satisfazer a carne, o problema do incesto estaria, para ele, apenas na sua interdição⁷³.

causados aos dois). A sofisticação da linguagem e das imagens usadas pelo escritor deve, contudo, ter tido papel fundamental na *invisibilidade* da obra, fazendo com que certas sugestões e insinuações não pudessem ser notadas numa leitura mais rápida e superficial.

⁷² Outros exemplos podem ser encontrados no *Antigo Testamento (Bíblia Hebraica)*: “²²Não te deitarás com um homem como se deita com uma mulher. É uma abominação” (Lv 18, 22); “¹³O homem que se deita com outro homem como se fosse uma mulher, ambos cometeram uma abominação; deverão morrer [...]” (Lv 20, 13); “²³Não te deitarás com animal algum; tornar-te-ias impuro [...]” (Lv 18, 23); “¹⁵O homem que se deitar com um animal deverá morrer, e matareis o animal” (Lv 20, 15); “²¹Maldito seja aquele que se deita com um animal! [...]” (Dt 27, 21); “⁹Não descobrirás a nudez da tua irmã [...]” (Lv 18, 9); “¹⁷O homem que tomar por esposa sua irmã [...], e vir a nudez dela e ela vir a dele, comete uma ignomínia. Serão exterminados na presença dos membros do seu povo, pois descobriu a nudez de sua irmã, e levará o peso da sua falta” (Lv 20, 17); “²²Maldito seja aquele que se deita com sua irmã, filha de seu pai ou filha de sua mãe! [...]” (Dt, 27, 22).

⁷³ Há no *Gênesis* um relato de incesto, contextualizado na destruição de Sodoma, à qual sobreviveram apenas Ló e suas filhas. Diz o texto: “³⁰Ló subiu de Segor e se estabeleceu na montanha com suas duas filhas, porque não ousava continuar em Segor. Ele se instalou numa caverna, ele e suas duas filhas. ³¹A mais velha disse à mais nova: ‘Nosso pai é idoso e não há homem na terra que venha unir-se a nós, segundo o costume de todo o mundo. ³²Vem, façamos nosso pai beber vinho e deitemo-nos com ele; assim suscitaremos uma descendência de nosso pai.’ ³³Elas fizeram seu pai beber vinho, naquela noite, e a mais velha veio deitar-se junto de seu pai, que não percebeu nem quando ela se deitou, nem quando se levantou. ³⁴No dia seguinte, a mais velha disse à mais nova: ‘Na noite passada eu dormi com meu pai; façamo-lo beber vinho também nesta noite e vai deitar-te com ele; assim suscitaremos uma descendência de nosso pai’. ³⁵Elas fizeram seu pai beber vinho também naquela noite, e a menor deitou-se junto dele, que não percebeu nem quando ela se deitou, nem quando se levantou. ³⁶As duas filhas de Ló ficaram grávidas de seu pai. ³⁷A mais velha deu à luz um filho e o chamou Moab; é o antepassado dos moabitas de hoje. ³⁸A mais nova deu também à luz um filho e o chamou Ben-Ami; é o antepassado dos Benê-Amon de hoje” (Gn

Em *Fedro*, Sócrates elabora discurso sobre o amor, destacando, entre outras coisas, que os seres humanos são governados por dois princípios: o *desejo inato do prazer* e a *racionalização desse desejo*. Esses dois princípios, diz ele, algumas vezes estão em consonância; em outras, porém, entram em conflito: “Quando a tendência que se inspira na razão é a que vence, conduzindo-nos ao que é melhor, chama-se a isso temperança; quando, pelo contrário, o desejo nos arrasta sem deliberação para os prazeres, e é ele que predomina em nós, isso se chama intemperança” (PLATÃO, 2007, pp. 69-70). Diz ainda o filósofo:

Quando o desejo, que não é dirigido pela razão, esmaga em nossa alma o desejo do bem e se dirige exclusivamente para o prazer que a beleza promete, e quando ele se lança, com toda a força que os desejos intemperantes possuem, o seu poder é irresistível. Esta força todopoderosa, irresistível, chama-se Eros ou Amor. [...] Naturalmente, um homem governado pelo desejo e escravo da volúpia procurará [...] o máximo de prazer. [...] o apaixonado gosta de tudo o que não lhe opõe resistência e odeia tudo o que lhe é superior ou igual (PLATÃO, 2007, p. 70).

Embora seja objetivo quando expõe a naturalidade do desejo e reconheça o seu caráter por vezes *irresistível*, Sócrates deixa clara a necessidade de que ele seja refreado, atribuindo ao amor estritamente *carnal* um peso negativo (o *desejo* esmaga o *desejo de bem*). Na sua incoerência, André passa por cima de tudo e não se importa com eventuais danos ou sequelas. Não tolera qualquer obstáculo aos seus impulsos, à sua lascívia. Não aceita a normalização dos instintos e não se submete aos padrões tidos por civilizados.

Daí a sua rejeição à advertência do pai: “[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio [...]” (NASSAR, 1989, p. 54). Como despreza o abstrato, o *espiritual*, concentrando-se estritamente no que é sólido, no que é carne, são incompreensíveis para ele conceitos como paciência e moderação, uma vez que radicalmente contrários às suas urgências sensoriais. Sua personalidade telúrica (oposição ao que é celestial?) faz com que viva basicamente dos instintos.

Esse aspecto do pensamento socrático-platônico, esse conflito entre os impulsos e a razão, parece ter inspirado Paulo de Tarso, que na *Epístola aos Romanos* escreve:

19, 30-38). Em nota, a *Bíblia de Jerusalém* diz que “as filhas de Ló não são apresentadas como impudicas” porque “querem acima de tudo perpetuar a raça”.

¹⁴Sabemos que a Lei é espiritual; mas eu sou carnal, vendido como escravo ao pecado. ¹⁵Realmente não consigo entender o que faço; pois não pratico o que quero, mas faço o que detesto. ¹⁶Ora, se faço o que não quero, reconheço que a Lei é boa. ¹⁷Na realidade, não sou mais eu que pratico a ação, mas o pecado que habita em mim. ¹⁸Eu sei que o bem não mora em mim, isto é, na minha carne. Pois o querer bem está ao meu alcance, não porém o praticá-lo. ¹⁹Com efeito, não faço o bem que quero, mas pratico o mal que não quero. ²⁰Ora, se faço o que não quero, já não sou eu que ajo, e sim o pecado que habita em mim. ²¹Verifico, pois, esta lei: quando quero fazer o bem, é o mal que se me apresenta. ²²Comprazo-me na lei de Deus segundo o homem interior; ²³mas percebo outra lei em meus membros, que peleja contra a lei da minha razão e que me acorrenta à lei do pecado que existe em meus membros. ²⁴Infeliz de mim! Quem me libertará deste corpo de morte? ²⁵Graças sejam dadas a Deus, por Jesus Cristo Senhor nosso. Assim, pois, sou eu mesmo que pela razão sirvo à lei de Deus e pela carne à lei do pecado (Rm 7, 14-25).

Também Paulo reconhece a força (quase) irrefreável do desejo, associando os impulsos carnis ao pecado e à ideia de morte. Estabelece uma oposição entre a vida fisiológica, que toma por falsa, e a vida espiritual, que passa a ser a única estrada para a salvação verdadeira: “⁶[...] o desejo da carne é a morte, ao passo que o desejo do espírito é a vida e a paz, uma vez que o desejo da carne é inimigo de Deus” (Rm 8, 6). O discurso de contenção fixa a lei a ser observada: “¹²[...] deixemos as obras das trevas e vistamos a armadura da luz. ¹³[...] andemos decentemente; não em orgias e bebedeiras, nem em devassidão e libertinagem [...] ¹⁴[...] não procureis satisfazer os desejos da carne” (Rm 13, 12-14). Ficam ligadas as noções de *escuridão* e *pecado*.

A negação do corpo é, para André, a negação da própria vida. O discurso da contenção e do pecado, da recusa do prazer instintivo, é um discurso que não cabe em sua voz. Como Zaratustra, André acredita na lealdade e na pureza do corpo sadio, equilibrado: “[...] tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita [...]” (NASSAR, 1989, p. 87)⁷⁴.

Em oposição ao *nada celestial*, o príodigo oferece a sua concretude, ao *veneno do sangue redentor*, o seu sêmen, às *virtudes inalcançáveis do além-mundo*, a sua deformidade moral, aos *tempos obscuros do passado*, a clareza do presente vivido. É a terra que lhe interessa, não o céu. É olhando para baixo, com o pé da estrada lhe tomando a vista, que enxerga melhor.

2.6.2 Entre a luz e a penumbra

O texto de Raduan dá especial atenção ao contraste claro-escuro, que deixa bem marcada a oposição clássica entre o bem e o mal, sem, no entanto, resvalar para o maniqueísmo. André faz diversas alusões à própria escuridão, sobretudo quando a sexualidade está de alguma forma implicada: “[...] eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos [...]” (NASSAR, 1989, p. 14). Quando Pedro lhe diz, ainda no quarto de pensão, que Ana preocupa a todos com seu comportamento estranho, um negrume toma o ambiente e faz turvar a vista de André. Trata-se de uma escuridão que só ele conhece, algo que mistura os seus medos, o seu desejo e as suas tristezas.

A menção do nome da irmã desencadeia uma vertigem incontável. No seu passo torto, ensaiado com a embriaguez do vinho, está também a lembrança da rejeição de Ana. O corte definitivo da sua fantasia é ilustrado na narrativa por meio do contraste claro-escuro: “[...] avancei três passos me pondo diante dela, me encostando na parede do oratório, meu rosto ficou nas sombras, o seu iluminado pela luz das velas” (NASSAR, 1989, p. 130).

Essa dualidade constitui uma imagem recorrente no romance e espelha um aspecto do diálogo com a tradição religiosa mediterrânea:

[...] E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido [...] (NASSAR, 1989, p. 13).

A trecho remonta a uma ideia muito antiga, que está, por exemplo, nos evangelhos de Mateus e Lucas. Os versículos são similares:

²²A lâmpada do corpo é o olho. Portanto, se teu olho estiver são, todo teu corpo ficará iluminado; ²³mas se teu olho estiver doente, todo teu corpo ficará escuro. Pois se a luz que há em ti são trevas, quão grandes serão as trevas! (Mt 6, 22-23).

⁷⁴ Conforme a nota do autor inserida na primeira edição de *Lavoura arcaica*, a frase foi tomada de empréstimo do poeta e ensaísta americano Walt Whitman.

³⁴A lâmpada do corpo é o teu olho. Se teu olho estiver são, todo o teu corpo ficará também iluminado; mas se ele for mau, teu corpo também ficará escuro. ³⁵Por isso, vê bem se a luz que há em ti não é treva. ³⁶Portanto, se todo o teu corpo está iluminado, sem parte alguma tenebrosa, estará todo iluminado como a lâmpada, quando te ilumina com seu fulgor (Lc 11, 34-36).

Essa oposição entre luz e trevas está marcada também em *João*: ¹²De novo Jesus lhes falava: “Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andarás nas trevas, mas terá a luz da vida” (Jo 8, 12). Outro exemplo vem de Paulo, que, na *Primeira Epístola aos Tessalonicenses*, diz à comunidade cristã local: ⁴“Vós, [...] meus irmãos, não andais nas trevas, [...] pois todos vós sois filhos da luz, filhos do dia. ⁵[...] Não somos da noite, nem das trevas. ⁶Portanto, não durmamos, a exemplo dos outros; mas vigiemos e sejamos sóbrios” (1Ts 5, 6).

Trata-se, a rigor, de uma separação essencial e extremamente eficaz dentro do campo teológico-filosófico. O tema da luz se desenvolve, nesse contexto, seguindo algumas tendências principais, em geral associando a Deus tudo aquilo que ilumina e sugere limpidez, clareza.

Se essa luz simboliza a própria vida e o que ela contém em termos de contentamento, alegria, o seu oposto se torna logo evidente: a escuridão só pode conduzir à morte, à melancolia, ao desencanto, ao abatimento. Luz e trevas acabam estabelecendo o dualismo essencial que caracteriza os sistemas religiosos: o contraste entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo. Por extensão, os homens se dividem entre os *filhos da luz* e os *filhos das trevas*, fazendo-se reconhecer por suas obras.

Jean Delumeau (2009) lembra que essa desconfiança em relação às trevas é comum a muitos lugares e épocas e se liga, com frequência, ao medo de uma noite eterna. O receio de ver o sol desaparecer já fazia parte, por exemplo, dos temores de algumas civilizações pré-colombianas. No outro lado do Atlântico, contudo, o mesmo medo se insinua historicamente, seja entre as elites cultas ou no meio da população mais humilde. Longe de ser algo esquecido no passado, a imagem das trevas se mantém no imaginário individual e coletivo como um símbolo poderoso, remetendo normalmente à morte e à destruição e ao que pode existir de ameaçador no desconhecido.

A importância dessa simbologia para caracterizar o espaço ocupado pelo divino e também aquilo que se opõe a ele aparece logo no início da *Primeira Epístola de São João*:

⁵Esta é a mensagem que ouvimos dele e vos anunciamos: Deus é Luz e nele não há treva alguma. ⁶Se dissermos que estamos em comunhão com ele e andamos nas trevas, mentimos e não praticamos a verdade. ⁷Mas se caminhamos na luz como ele está na luz, estamos em comunhão uns com os outros, e o sangue de Jesus, seu Filho, nos purifica de todo pecado (1Jo 1, 5-7).

É interessante observar a enigmática advertência que fazem Mateus e Lucas a respeito de uma luz que é, na verdade, escuridão. E essa *luz escura* pode ter um sentido mais objetivo. Se o texto acima avisa sobre os riscos do uso fraudulento da *verdade*, sobre uma suposta filiação a Deus que se traduz, em última instância, em obras *diabólicas*⁷⁵, podemos nos lembrar da figura emblemática de *Lúcifer*, o *príncipe dos demônios*, que traz embutido no próprio nome o paradoxo de ser *portador da luz*. Qual luz?

Não há em toda a Bíblia qualquer menção a Lúcifer, o dito *anjo caído*. O nome foi introduzido por São Jerônimo quando verteu as *Escrituras* para o latim e acabou se difundindo com o passar do tempo. A passagem que narraria a queda de Lúcifer se encontra em Isaías (em trecho que canta a morte de um rei babilônico) e está traduzido na *Bíblia de Jerusalém* da seguinte forma:

¹²Como caíste do céu, ó estrela d'alva, filho da aurora! Como foste atirado à terra, vencedor das nações! ¹³E, no entanto, dizias no teu coração: "Subirei até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei meu trono, estabelecerei-me-ei na montanha da Assembleia, nos confins do norte. ¹⁴Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo". ¹⁵E, contudo, foste precipitado ao Xeol, nas profundezas do abismo (Is 14, 12-15).

Em nota, a *Bíblia de Jerusalém* diz que os "Padres interpretaram a queda da estrela d'alva [...] como a do príncipe dos demônios". A *Tradução Ecumênica* explica que o nome do personagem interpelado (*Helel ben Sháhar*, no original em hebraico) significa "luminoso, brilhante" e que o autor do poema se refere a uma tradição mitológica. E complementa: "O mito dos seres celestes decaídos parece [...] ter sido

⁷⁵ O termo vem do grego *diabolos* e faz referência àquilo (ou àquele) que divide, dispersa, dilacera (LELOUP, 2007, p. 120).

amplamente conhecido no mundo mediterrâneo antigo, e a literatura judeu-helenística lhe dará novos desenvolvimentos”.

*Satanás*⁷⁶ é representado em alguns livros da Bíblia pela imagem da *Serpente* e/ou do *Dragão*. A *luz demoníaca* pode ser o fogo expelido por este último, fogo esse que aparece em algumas passagens do romance, em geral associado à tensão sexual de André: “[...] há uma frieza misteriosa nesse fogo, para onde estou sendo levado um dia? [...]” (NASSAR, 1989, p. 70); “[...] ia enchendo os cômodos em abandono com minhas preces, iluminando com meu fogo e minha fé as sombras esotéricas que fizeram a fama assustada da casa velha [...]” (NASSAR, 1989, p. 91); “[...] fui dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esse tijolos, essa argamassa, logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos” (NASSAR, 1989, p. 92).

O versículo 76 da 38ª surata corânica descreve episódio em que Satanás, ou Lúcifer⁷⁷, declara a Deus o motivo de sua altivez e do seu desprezo pelo homem, criação divina: “Sou superior a ele; a mim me criaste do fogo, e a ele, do barro”. Em determinado trecho de *Lavoura arcaica*, encontramos os dois elementos no discurso de André, parecendo remeter à ideia contida no trecho citado. É por meio do amor obsessivo que nutre por Ana, um amor voltado para a dimensão palpável das coisas, que declara o desejo de retornar à sua *condição humana*, afastando-se da chama *demoníaca* que o domina:

“[...] quero resgatar, querida irmã, o barro turvo desta máscara, eliminando dos olhos a faísca de demência que os incendeia, removendo as olheiras torpes do meu rosto adolescente, limpando para sempre a marca que trago na testa, essa cicatriz sombria que não existe mas que todos pressentem [...]” (NASSAR, 1989, p. 125).

A *cicatriz sombria* remete ao *Apocalipse*: “¹⁶Faz também com que todos, pequenos e grandes, ricos e pobres, livres e escravos recebam uma marca na mão direita ou na frente, ¹⁷para que ninguém possa comprar ou vender se não tiver a marca, o nome da Besta ou o número do seu nome” (Ap 13, 16-17). Ou ainda, em tom de anátema: “⁹[...] Se alguém adora a Besta e sua imagem, e recebe a marca na frente ou na mão, ¹⁰esse também beberá o vinho do furor de Deus, derramado sem

⁷⁶ A origem do vocábulo está no hebraico *shatan*, que significa “obstáculo” (LELOUP, 2007).

mistura na taça da sua ira; será atormentado com fogo e enxofre [...]” (Ap 14, 9-10). Menção à existência da cicatriz pode ser encontrada em trecho do romance no qual André diz a Ana que essa marca *sombria* poderia ser curada por intercessão de Iohána:

[...] ele tomará primeiro meus ombros entre suas mãos, me erguerá da cadeira como ele mesmo já se erguera, tomará em seguida minha cabeça entre suas palmas, olhará com firmeza sua antiga imagem, e antes que eu lhe peça de olhos baixos a bênção que eu sempre quis, vou sentir na testa a carne áspera do seu beijo austero, bem no lugar onde ficava a minha cicatriz; é assim que será, e mais tudo de bom que há de vir depois [...] (NASSAR, 199, p. 127).

Em outra passagem, André parece querer se livrar do seu tormento, da sua escuridão. Mais uma vez, a salvação passaria inevitavelmente por Ana:

[...] querida irmã, sou incapaz de dar um passo nessa escuridão, quero sair das minhas trevas, quero me livrar deste tormento, sempre ouvimos que o sol nasce para todos, quero pois o meu pedaço de luz, quero a minha porção deste calor, é tudo que necessito para te dar no mesmo instante minha alma lúcida, meu corpo luminoso e meus olhos cheios de um brilho novo [...] (NASSAR, 1989, p. 127).

O fogo pode ser também sinônimo de castigo ou ação divina. No *Antigo Testamento* encontramos a seguinte passagem: “²⁴Iahweh fez chover, sobre Sodoma e Gomorra, enxofre e fogo vindos de Iahweh, ²⁵e destruiu essas cidades e toda a Planície, com todos os habitantes da cidade e a vegetação do solo” (Gn 19, 24-25). A imagem permanece viva no *Novo Testamento*: “⁴¹O Filho do Homem enviará seus anjos e eles apanharão do seu Reino todos os escândalos e os que praticam a iniquidade ⁴²e os lançarão na fornalha ardente [...]” (Mt 13, 41-42). Também no Alcorão encontramos o fogo associado à punição: “[...] aqueles que perseguem os crentes e as crentes e não se arrependem sofrerão a pena do inferno, assim como o castigo do Fogo” (86ª surata, versículo 10).

A *luz demoníaca* pode se traduzir na falsa fé, na mentira, no logro de que fala São João na epístola citada mais acima. Já no *Evangelho de João*, encontramos passagem específica associando a figura do diabo à mentira, à calúnia: “⁴⁴Vós sois do diabo, vosso pai, e quereis realizar os desejos de vosso pai. Ele [...] não

⁷⁷ Também no Alcorão o uso de *Lúcifer* ocorre apenas em algumas edições. São aqui utilizadas duas versões do livro, uma com tradução de Samir El Hayek e outra com tradução de Mansour Challita

permaneceu na verdade, porque nele não há verdade: quando ele mente, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira” (Jo 8, 44). Não é de espantar que André, que maneja o seu verbo para conseguir o que deseja, se incomode com o desejo de verdade do pai:

[...] tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo [...] era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante (NASSAR, 1989, p. 41).

Quando vai à capela atrás de Ana, disposto a convencê-la da legitimidade do incesto, sabe que suas palavras precisarão seduzir também o *exército divino* a que a irmã recorreu em busca de proteção: “[...] era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela” (NASSAR, 1989, p. 118). É lá, com os seus *demônios*, que se vê aparentemente dividido entre a luz e as sombras. Sua escolha, contudo, já estava feita desde sempre:

Caí numa vertigem passageira, mas logo me encontrava dentro da capela que longe estava de ser a mesma dos tempos claros da nossa infância; eu tinha entrado numa câmara de bronze, apertada, onde se comprimiam, a postos, simulados nas muitas sombras, todos os meus demônios, que encenações as do destino usando o tempo (confundia-se com ele!), revestindo-o de cálculo e de indústria, não ia direto ao desfecho: antes de puxar a linha, acendia velas, punha Ana de joelhos, e, generoso e liberal lá na capela, deixou à minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo (NASSAR, 1989, pp. 116-117).

Empenhado no seu objetivo, André promove um discurso recheado de *advertências*, procurando incutir na irmã algum sentimento de culpa e cumplicidade por atitudes que ele venha a tomar e que possam causar danos a ele próprio ou à família:

[...] tenha pena de mim, Ana, tenha pena de mim enquanto é tempo [...] é a minha advertência, vai no meu apelo, eu te asseguro, a clarividência de um presságio escuro: na quebra desta paixão, não serei piedoso, não tenho a tua fé, não reconheço os teus santos na adversidade [...] Ana, ainda é tempo, não me libere com a tua recusa, não deixe tanto à minha escolha, não quero ser tão livre, não me obrigue a me perder na dimensão amarga deste espaço imenso, não me empurre, não me conduza, não me abandone

na entrada franca desta senda larga, já disse e repito ainda uma vez: estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família! estou implorando, Ana, e te lembro que a família pode ser poupada; neste mundo de imperfeições, tão precário, onde a melhor verdade não consegue transpor os limites da confusão, contentemo-nos com as ferramentas espontâneas que podem ser usadas para forjar nossa união: o segredo contumaz, mesclado pela mentira sorrateira e pelos laivos de um sutil cinismo” (NASSAR, 1989, pp. 130-132).

O *Diabo* quer um espaço especial para si, acima do lugar ocupado por *Deus*. No diálogo tenso que trava com o pai depois de ser levado de volta para casa por Pedro, André reafirma o mesmo desejo: “Queria o meu lugar na mesa da família” (NASSAR, 1989, p. 159). O lugar na mesa já existe, mas não está à altura das suas ambições. André quer fazer valer a *saliva corrosiva do seu verbo*, quer legislar. Presença *profana* no ambiente da *sagrada família*, quer que todos rezem as suas orações, quer difundir os seus preceitos. Quer, afinal, fundar a própria igreja:

[...] sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti [...] profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra [...] (NASSAR, 1989, pp. 87-88).

É na capela que, diante da recusa silenciosa de Ana, André derrama o seu discurso colérico, declarando a sua condição *invertida* e a *descendência de Caim*. Incapaz de lidar com a rejeição, declara a permanência do ódio e a impassibilidade diante dos infortúnios que porventura se voltarem contra a casa: “[...] não reprimirei os cantos dos lábios se a peste dizimar nossos rebanhos, e nem se as pragas devorarem as plantações, [...] vou dar de ombros se um dia a casa tomba [...]” (NASSAR, 1989, p. 137).

Contrariando as pregações do pai, decide cruzar os braços, ignorar os que vierem em busca de socorro, desativar os sentidos para nada ver, nada ouvir, nada perceber. O seu sopro de sedução quer liquefazer a solidez do discurso da ordem. Esse legislador *diabólico*, “propulsor das mudanças” (NASSAR, 1989, p. 138), escreve a história com suas próprias palavras e não poupa o verbo abundante para desafiar o seu oponente: “[...] já me sobe uma nova onda, já me queima uma nova chama, já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo! [...]” (NASSAR, 1989, pp. 137-139). O deus

bondoso de Ana é para André um deus “discriminador, piolhento e vingativo” (NASSAR, 1989, p. 139). O que resta é manchar de sombras essa luz que insiste em ofuscar seus olhos. A escuridão que André lança sobre a família, contudo, vem da sua ausência. Com o lar tornado hostil, a solução é sair. A rejeição de Ana acaba por condenar André ao movimento.

2.7 Liberdade e existência

Da *mesa dos sermões* vem a ideia de que a angústia causada pelo peso das aflições pode ser enfraquecida com o compartilhamento dos problemas. Embora um pressuposto básico do equilíbrio pessoal no âmbito da vida coletiva, o discurso de Iohána traz também a visão de que a individualidade é um *mundo menor*, que deve se submeter à *unidade maior* representada pela família:

[...] e quanto mais engrossam a casca, mais se torturam com o peso da carapaça, pensam que estão em segurança mas se consomem de medo, escondem-se dos outros sem saber que atrofiam os próprios olhos, fazem-se prisioneiros de si mesmos e nem sequer suspeitam, trazem na mão a chave mas se esquecem que ela abre, e, obsessivos, afligem-se com seus problemas pessoais sem chegar à cura, pois recusam o remédio; a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também [...] (NASSAR, 1989, pp. 145-146).

Fica o tensionamento entre a adequação a um mundo pronto e a busca de novos caminhos. Repetir a tradição ou desafiá-la? Decorar as falas que lhe cabe ou escrever o próprio texto? Separar ou reunir? Se a existência plena for pensada como dependente do pensamento individual, como já sugeria a filosofia de Descartes (autor de um *humanismo fechado*, segundo Jean-Paul Sartre), por que então deveria o indivíduo se preocupar em submeter suas ideias à aprovação do grupo? Por que abrir mão da própria *existência*, desistir das convicções pessoais em benefício de normas e códigos exteriores?

André diz a Ana que *não quer ser tão livre, que não quer tanto à sua disposição*. Sua liberdade, contudo, já vinha sendo exercida largamente dentro da fazenda, ainda que por meio de estratégias subversivas. A complexidade de *Lavoura arcaica* e o pensamento de André parecem mesmo obrigar o leitor a considerar o problema da liberdade, suas limitações e seu exercício.

Pode ser difícil por vezes detectar com precisão onde termina a ação individual e onde começam as interferências coletivas. Ou vice-versa. Difícil também estabelecer a legitimidade dos atos praticados pelo sujeito e das ideias que ele pode expressar, tarefa esta aparentemente facilitada pelas normas culturais e sociais que regem o grupo a que ele pertence. Para uma filosofia como a existencialista, por exemplo, a prática individual projeta uma imagem da coletividade; as escolhas de um homem representam, no final das contas, a própria humanidade. Ele é senhor de si, o único legislador, mas deve responder por suas ações.

Se a priorização das escolhas individuais pode, por um lado, ser vista como veículo para o enfraquecimento das tradições sociais, uma ruptura capaz de instaurar o caos multidirecionado, com cada um procurando agir no seu exclusivo interesse, por outro surgiria como alternativa e ampliação de possibilidades para o indivíduo que se supõe impedido de transpor os limites da normatividade coletiva. O fato é que as incompatibilidades que surgem naturalmente do confronto entre desejos individuais e coletivos têm ressonância em todas as esferas da vida social, frequentando com assiduidade o campo das artes.

A liberdade total pode se mostrar uma impossibilidade, ou, em outros termos, uma possibilidade apenas parcial e incompleta. Se o *livre arbítrio*, conceito tão caro ao cristianismo e tantas vezes interpretado e reinterpretado, esbarra sempre nas restrições que separam o indivíduo do mundo exterior, um código de existência baseado na liberdade irrestrita poderia consistir numa negação da realidade histórica da humanidade tal qual a conhecemos, baseada em limitadores coletivos. Uma contraposição do ideal ao real, uma negação do próprio humano enquanto ser social.

Em conferência proferida em Paris em outubro de 1945, Sartre tenta defender o existencialismo das acusações de que se trataria de uma filosofia pessimista, cega ao que se poderia chamar de aspecto solidário e virtuoso da natureza humana, uma valorização da sombra em detrimento da luz, uma negação da positividade em prol da negatividade. Seus críticos a acusavam também de ser uma filosofia permissiva,

egoísta, gratuita, uma doutrina que negligencia a condição do homem como animal social, valorizando seu isolamento pelo exercício da individualidade. O sujeito não conseguiria sair efetivamente da escuridão de si mesmo para se integrar ao todo (SARTRE, 2010).

Tomada essa ideia em primeira leitura, fica a sugestão de que o homem deve, antes de tudo, se aperceber da sua condição solitária no mundo. Sugestão verdadeira, sem dúvida. O existencialismo *sartreano*, porém, entende que o ser humano também se projeta com frequência para fora de si e consegue, assim, se observar. A partir de seus atos, conscientiza-se da existência e toma posse de sua racionalidade.

Ao afirmar que *o existencialismo é um humanismo*, Sartre procura refutar essa ideia. Não se dispõe, no entanto, a rejeitar aquilo que no humano existe de grotesco, repugnante, violento, absurdo. O humanismo que se liga à doutrina existencialista compreende o indivíduo como uma construção contínua, inacabada, e recusa o culto à humanidade, que, nesse sentido, levaria de fato ao isolamento. O homem se realiza como humano buscando um fim fora de si.

O ponto fundamental do existencialismo é o pressuposto de que a existência precede a essência. Essa perspectiva contraria a visão idealista de Platão, muito importante no âmbito da filosofia mediterrânea e com profundas ressonâncias no pensamento ocidental.

O platonismo sustenta que o mundo material é fruto de reminiscências humanas que buscam copiar uma realidade que foi conhecida anteriormente no mundo das essências, imaterial. Assim, a produção de certo objeto, por exemplo, seria, a rigor, mera reprodução de um conceito existente no plano abstrato. Essa reprodução, por melhor que seja, será sempre imperfeita, defeituosa, incapaz de atingir a pureza que tal objeto possui no mundo suprassensível das ideias. Para Platão, o plano físico, corpóreo, inferioriza o ser; somente a alma é capaz de contemplar a beleza e a verdade absolutas. O cristianismo, aliás, parece ter assimilado em alguma medida esse aspecto do pensamento platônico.

De acordo com esse ponto de vista, não há uma essência presente nos objetos e nos indivíduos, algo que os precede e iguala como elemento universal, comum a todos eles. A liberdade é condição indispensável para a concepção do ser e não é possível recorrer a elementos predeterminados para explicar coisa alguma. Nesse sentido, seria incorreta a ideia de que o sujeito, homem ou mulher, ainda que

possua características próprias e pessoais, pertença a uma *natureza humana*, aspecto este que prevaleceria sobre todos os outros. Tal noção de pertencimento, presente mesmo em filósofos ateus como Kant, Voltaire e Diderot, conserva, para Sartre, a convicção de que a essência se sobrepõe à existência histórica do sujeito (SUASSUNA, 2009).

Não por acaso, vem do mesmo século XVIII dos filósofos acima o argumento *rousseauiano* de que a natureza iguala os homens, tornados desiguais pela corrupção e pelos vícios, que nascem justamente nas sociedades materialmente mais desenvolvidas. O *estado de natureza*, preponderante entre os povos ditos primitivos, era para Rousseau o caminho capaz de reconduzir o europeu a uma existência equilibrada e saudável. As leis naturais deveriam suplantar as leis humanas para que o homem pudesse justamente se tornar mais humano, significando aí também mais livre. A plenitude e a liberdade que em Platão só poderiam existir fora da prisão do corpo, em Rousseau se materializariam justamente com o retorno a esse corpo, tão negligenciado pelos avanços tecnológicos e pelos esquemas reflexivos civilizatórios.

O *primitivismo* e o *naturalismo* de André parecem também se valer desse sentimento de valorização do homem pelos seus instintos. A via transgressora trilhada pelo personagem e a negação de uma ordem abstrata e metafísica que exerça função inibidora sobre o homem não deixa de ser uma crítica ao desenvolvimento das organizações sociais.

O existencialismo, disposto a colocar o sujeito em primeiro plano, nega Deus e, com isso, também uma natureza humana que abarque esse sujeito. Assim, não há retornos ou buscas de origem. O homem vem do nada, desenvolve-se sozinho, elabora seu pensamento, constrói regras, age segundo seus desejos e impulsos, reflete sobre si e sobre o mundo que o cerca. E assim vai vivendo. Feito à imagem e semelhança dele próprio, o homem *existe* e somente ele pode escrever a sua história. Não há nada antes e adiante só haverá aquilo que for projetado.

Subjetividade aí se liga diretamente ao processo de escolha, ao desejo de realização e também à ideia de responsabilidade. Único responsável por sua existência, o indivíduo faz escolhas e responde por elas. E essa responsabilidade, do ponto de vista do existencialismo, vale não apenas individualmente, mas também coletivamente. Decisões pessoais são um ato de vontade e têm consequências, ainda que indiretas, para toda a humanidade, diz Sartre. Assim, sentimentos como

angústia, ansiedade e desamparo se tornam recorrentes. Esses sentimentos, no entanto, acabam sendo combustíveis para a ação, reflexos inevitáveis da condição humana de agente do próprio destino. Se não há uma força divina, superior, por trás dos atos do indivíduo, se não há predestinação oculta condicionando tomadas de decisão e atitudes, esse indivíduo, sozinho, terá de prestar contas, não apenas à coletividade, mas também a si mesmo, à própria consciência.

A sensação de liberdade que pode advir da inexistência de cordéis invisíveis e sobrenaturais, ao passo em que abre portas e eleva ao infinito as possibilidades humanas, permitindo o estabelecimento de todo e qualquer tipo de verdade, impõe uma necessidade de maturação que muitas vezes não é observada. Uma opção feita pode não ter significação essencial, interna, que se permita ser transportada de um lado a outro como mero objeto. Tal opção pode se revelar impalpável, algo cuja forma e cujo alcance dependem em grande medida da destreza e da capacidade de julgamento do agente. Ainda assim, uma escolha aparentemente inócua pode esconder potencial devastador, de consequências imprevisíveis.

Escolhas danosas, seja pelo caráter eventualmente insondável dos seus processos ou pelo que elas podem ter de invulgar e de absurdo, são por vezes abordadas com interpretações que colocam sob suspeita a capacidade de discernimento dos seus agentes. A confiança, talvez excessiva, na razão parece capaz de levar o homem a duvidar de si mesmo e da própria ousadia. E também a descuidar da proporção que podem adquirir seus atos e suas decisões.

Caracterizar, por exemplo, um indivíduo que age com extrema violência e crueldade como sendo um tipo *monstruoso* ou *animalesco* é, em última instância, tentar obscurecer a sua condição humana. É estratégia comum entre advogados de defesa, sobretudo diante do corpo de jurados, cercar seus clientes de elementos que os reumanizem. O que esse expediente demonstra é que o senso comum acabou por cristalizar um conceito idealizado da figura do ser humano. Humanizar se tornou um verbete que remete imediatamente à positividade: gentileza, generosidade, tolerância, nobreza, afetividade... Ocorre, porém, que ao humano também se relacionam as noções de intolerância, inveja, devastação, preconceito, extermínio, destruição... Um homicida, que comete seus crimes por divertimento e prazer (e o faz muitas vezes de forma sistemática e com estética própria, como no caso dos assassinos em série), está fazendo na verdade um uso livre e sofisticado da razão e

da sua humanidade. O que é tido por desumano ou inumano é também obra do humano⁷⁸.

Não se pode ignorar que a incomensurável potencialidade humana para a construção terá sempre o seu correspondente em termos de destruição. A liberdade irrestrita, normalmente limitada ao plano da abstração, quando se manifesta no quadro mais efetivo da realidade humana costuma levar à estupefação e à incredulidade. Desequilíbrio, insânia, extremismo...

São muitas as formas de terceirizar a responsabilidade e de nomear os atos livres e o exercício da volição humana. Alguns desses nomes já se transformaram inclusive em ferramentas jurídicas de grande aplicabilidade. Na falta de verdades ocultas, sobrenaturais, são criados subterfúgios de cunho cientificizante, não raro obscuros, para justificar o que à primeira vista pode parecer injustificável. Esse expediente tende a ser utilizado por absoluta rejeição àquilo que não se quer ver ligado à figura humana. A desvinculação, contudo, não é possível.

Condenado à liberdade, o sujeito deve estar vigilante para cuidar das suas paixões. Se o homem livre é responsável por todos os seus atos, as explosões patológicas não podem se converter em justificação para que atos e ideias sejam caracterizados como irracionais. Sendo, pelo contrário, o homem um ser racional, tudo aquilo que produz ou destrói tem origem interna e passa invariavelmente pelo filtro do discernimento e da razão. Mesmo os mentalmente incapazes exercem de alguma forma a sua racionalidade, limitada em diferentes graus e medidas pelas patologias que os acometem.

A inexistência de Deus, segundo Sartre (2010), é um fato que deve ser levado às últimas consequências. São rejeitados, por isso, quaisquer códigos de conduta ancorados no estabelecimento prévio de valores, o que dissolve certos critérios de interpretação do real, como a distinção entre o bem e o mal. Como diz o filósofo francês, não é viável eliminar Deus com medo dos eventuais danos que isso possa vir a causar. Não é aceitável recusar os mandamentos cristãos e ao mesmo tempo supor que certas verdades, como a honestidade e a lealdade, ainda que desprovidas

⁷⁸ A história já se perguntou diversas vezes por que o regime nacional-socialista, pelo seu potencial agressivo e beligerante, surgiu e floresceu naquela que era (e continua sendo) uma das nações mais desenvolvidas do globo. A ciência, a tecnologia, a arte, a filosofia, tudo acabou em alguma medida alimentando o regime e o modo como ele se estruturou. Como monstros não existem e os animais parecem não dispor de tanta sofisticação, o nazismo, racionalista por excelência, se firma como um dos fenômenos mais impressionantes já elaborados e protagonizados pela raça humana.

de origem divina, devam ser pressupostas pelos homens. Nada existe até ser pensado e realizado pelo ser humano. Essa é a máxima do ser livre e pensante.

Desconsiderada a noção de *essência* e estabelecida a *existência* como condição prévia para a atribuição de juízo, o ato passa necessariamente a ter a primazia. Nada está dado. Para a prática da liberdade, não poderia haver, nesse sentido, normas predeterminadas. Ao indivíduo, tudo seria, pois, permitido. Não há sinais misteriosos que o orientem e nem a expectativa de um Juízo Final que o coloque no banco dos réus para ser condenado ou absolvido. É preciso que ele mesmo descubra o caminho a seguir e responda por suas escolhas. Seu julgamento, se ocorrer, será conduzido pelos próprios homens⁷⁹.

Se o bem e o mal não existem aprioristicamente (se o homem está *além do bem e do mal*, como sugeriu Nietzsche) e se não há uma inteligibilidade divina, cabe ao homem fazer livremente suas escolhas e também se responsabilizar por elas. Qual o ponto de corte para definir a legitimidade da violência e do assassinato? Se será ele estabelecido culturalmente, variando o seu entendimento conforme a época e o lugar, não poderá, então, vir a assumir ares de legitimidade em determinados

⁷⁹ Voltando ao exemplo nacional-socialista, chamou muito a atenção de Hannah Arendt (1999) o fato de Eichmann (e outros acusados de crimes contra a humanidade) alegar(em) estar apenas cumprindo ordens. Em outras palavras, não caberia ali a interferência da razão e o julgamento dos atos praticados por parte dos envolvidos, apenas a adesão obediente e irrestrita ao sistema de que fazia(m) parte, sob pena, inclusive, de ter(em) de responder legalmente pelo descumprimento deliberado de seus deveres e obrigações. Haveria, neste caso, um código em certo sentido livre definindo o que era certo e errado, código este determinado por condicionantes específicas, que iam da ideologia que inspirava o regime ao próprio estado de guerra. Esse aspecto está presente em *O leitor (Der Vorleser)*, romance do escritor e jurista alemão Bernhard Schlink adaptado para o cinema em 2008. A personagem Hanna Schmitz, ex-guarda da SS, é levada a julgamento anos depois da Segunda Guerra por conta de um incêndio em uma igreja que resultou na morte de várias prisioneiras. Após o início das chamas, com a histeria que se instala e o risco de fuga, a opção pela não abertura das portas pareceu a mais correta e razoável a fim de impedir que a situação saísse do controle. Hanna explica isso a seus interlocutores, sem entender o porquê do assombro estampado em seus rostos. Não há nela ódio pelas prisioneiras ou pelo que elas poderiam representar, apenas indiferença. Aquele era um trabalho como outro qualquer e Hanna, como boa funcionária, acreditava estar cumprindo as suas obrigações. Pressionada por seu interrogador, diz: “O que você faria no meu lugar?”. A questão conduz mais uma vez a Eichmann. Hannah Arendt (1999) se pergunta o que levou aquele homem bem-educado e que talvez nem fosse antisemita (tinha familiares judeus, por parte de mãe, e teria tido também uma amante judia) a aderir a um projeto que visava ao apagamento da presença hebraica na cultura europeia, apagamento este que ia ao extremo da eliminação física de seus representantes. Teria sido ele levado gradativamente a isso? Foi o curso natural de sua carreira como funcionário do alto escalão do Reich? Não poderia, se quisesse, simplesmente se desligar de suas funções para iniciar outra atividade? Ou não seria essa uma discussão pertinente? Com a prevalência da técnica e da burocracia na modernidade, e com o capital se tornando elemento indispensável, parece que muitos dos aspectos da vida do indivíduo deixaram de se pautar por convicções e crenças para se ajustar às circunstâncias e aos aspectos práticos da existência. Eichmann se declarava, enfim, inocente porque entendia que, dentro do sistema legal em que trabalhava, numa Alemanha soberana e que, portanto, tinha autonomia para decidir a própria legislação, não fazia nada de errado.

contextos? Como fica a questão do incesto ou do assassinato em nome da honra familiar? E em que medida interferem aí as convicções individuais?⁸⁰

Até que ponto as desejos individuais não estão fadados a se deixarem esmagar pelas decisões da coletividade? Não é a normalidade determinada pelo estabelecimento de paradigmas reconhecidos pelos grupos sociais como aceitáveis e seguros? Não são os próprios sistemas culturais moldes dos quais o indivíduo não consegue, a rigor, escapar? A liberdade individual pode mesmo ser vista como utopia, desejo irrealizável, uma vez que o sujeito estará sempre submetido a um conjunto de regras predefinidas, as quais não pode recusar, sob pena de punições severas. Por outro lado, se a liberdade nos autoriza a tudo, porque deveria o indivíduo ser submetido a penalidades e sanções quando toma parte em algo que considera benéfico?⁸¹

O que a concepção existencialista define é que, de qualquer forma, independentemente do contexto e das circunstâncias, a opção feita pelo homem é a que prevalece. Prevalece porque ele tem autonomia e discernimento para trocar uma escolha por outra. Se foi omissivo ou covarde, poderia não ter se escondido. Se foi desleal, poderia ter assumido uma postura reta e honesta. Se matou deliberadamente foi porque assim desejou, pois poderia ter buscado outra solução. Apesar da inevitável pressão das circunstâncias, não interessa a discussão sobre o caminho mais fácil ou difícil, certo ou errado, provável ou improvável, evidente ou

⁸⁰ Será que os escravos que trabalharam (e os que morreram) na construção das monumentais pirâmides egípcias estavam lá porque desejavam participar daquele processo e acreditavam na divindade atribuída aos faraós? Será que todos os homens dos grupos que desceram do norte da Europa para tomar dos romanos as terras que existiam mais ao sul estavam imbuídos das mesmas convicções? Poderia algum deles recusar o combate por julgar a ação desnecessária? Será que todos os europeus que partiram para a América acreditavam que a recusa dos habitantes locais à submissão deveria ser resolvida com o assassinato? Os fatores que açoitavam negros escravizados se deleitavam com as punições aplicadas ou estavam apenas seguindo ordens? Os militares chilenos, argentinos ou brasileiros que, durante as ditaduras instauradas nas décadas de 1960 e 1970, prendiam, torturavam e, algumas vezes, matavam os cidadãos de seus países o faziam por entender o comunismo como ameaça real ou as tarefas apenas faziam parte de suas atribuições? Os religiosos creem todos na existência de uma divindade ou pode se tratar, para alguns, apenas de um meio de vida, uma carreira? Podemos, aparentemente sem muita dificuldade, multiplicar perguntas dessa natureza.

⁸¹ Também a rejeição a um sistema não teria a mesma legitimidade da adesão a ele? Foi cobrada de Eichmann durante o seu julgamento a escolha por não conduzir aqueles processos que resultaram em incontáveis mortes. Foi cobrada da personagem Hanna a mesma atitude. Por que ela simplesmente não abriu as portas da Igreja? Lealdade? Falta de iniciativa? Mero distanciamento? O defensor de Eichmann perguntou a uma das testemunhas por que se submeteram os judeus tão pronta e facilmente às convicções nazistas. Por que motivo não se rebelaram, mesmo quando se encontravam milhares de prisioneiros diante de apenas algumas centenas de soldados, quis saber o advogado de defesa. Resignação? A mesma pergunta fez Hannah Arendt (1999), lembrando a

menos óbvio, mas apenas a possibilidade da escolha e a palavra final dada pelo julgamento, pela razão. Ou, inversamente, a impossibilidade de não escolher.

A recusa a uma escolha, diz Sartre (2010), é também uma forma de fazer uma escolha. O homem existe apenas por seus atos, diz ele. Sendo o único legislador, no nível individual e coletivo, e se deve assumir total responsabilidade por sua existência, também a figura jurídica do atenuante poderia ser olhada com desconfiança, uma vez que se transforma em estratégia de recusa ou obscurecimento da liberdade que ao homem é concedida no momento do seu nascimento; atenuar pode se converter em artifício capaz de embaçar o ato da escolha, fruto da liberdade individual.

Quando admite, no entanto, a legitimidade de se lançarem julgamentos acerca dos atos humanos, uma vez que tais atos implicam não apenas o indivíduo, mas toda a humanidade, Sartre parece propor uma espécie de código de conduta. O julgamento lógico, diferente do tradicional julgamento de valor, é capaz de distinguir as escolhas que se fundamentam no erro e as que se fundamentam na verdade, mas não seria esse um julgamento de cunho moral? Classificar os homens entre os de boa-fé e os de má-fé não seria proceder com ímpeto moralizante? Se assim for, voltamos de certa forma ao ponto de partida. E a liberalidade talvez não passe de um desejo de liberalidade ou mesmo de um exercício abstrato de algo que nunca poderá existir na prática.

Se o que prevalece são as restrições impostas por leis, a possibilidade de filtragem das ações do indivíduo, não parece fazer tanta diferença que esses normativos sejam de origem divina ou humana. Se a questão é propor limites, entendidos pela coletividade como necessários a uma convivência equilibrada entre seus indivíduos, o caráter precedente da existência pode também cair para segundo plano. Sartre (2010) afirma que se a presença de Deus no mundo pudesse ser comprovada, isso nada mudaria para os existencialistas, o que parece resumir bem a questão.

2.8 Uma película de sal e cal

A recriação cinematográfica de *Lavoura arcaica*, promovida por Luiz Fernando Carvalho, foi saudada com entusiasmo pela crítica especializada quando do seu lançamento, em 2001. O trabalho cuidadoso e quase reverencial com o texto e o sucesso obtido diante do desafio de transportar com eficiência para as telas a atmosfera do intrincado romance de Raduan garantiu ao longa um lugar de destaque na filmografia brasileira recente. Com circulação restrita nas salas de cinema, a obra participou de vários festivais e recebeu diversos prêmios⁸².

A arquitetura pouco convencional do livro exigiu do diretor uma atitude que deixasse um pouco de lado as praxes do cinema comercial. Foi, na verdade, um longo processo de maturação, que começou com o encontro de Luiz Fernando com Raduan, em princípio para discutir uma adaptação do conto *Menina a caminho*, mas que acabou evoluindo para o projeto de filmar *Lavoura arcaica*. E essa maturidade foi conquistada em duas etapas principais: a aproximação com a cultura libanesa pela experiência de uma viagem de pesquisa ao Mediterrâneo e, posteriormente, pelo isolamento radical na fazenda que serviu de locação para o filme, pautado pelo trabalho direto com a terra e pelo mergulho nas linhas do texto nassariano, com frequentes leituras em voz alta.

2.8.1 Líbano, 1997

O primeiro grande movimento na direção de materializar o desejo de transportar *Lavoura arcaica* para o cinema foi dado pela ida do diretor, acompanhado também por Raduan, ao Líbano. Os registros da viagem, realizada em 1997, deram origem ao documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, lançado no ano seguinte.

⁸² O filme foi vencedor em festivais realizados no Brasil e também no exterior: Itália (Trieste, 2002), Chile (Valdivia, 2002), Canadá (Montreal, 2001), Espanha (Lleida, 2002), Peru (Lima, 2002), Cuba (Havana, 2001), México (Guadalajara, 2002), França (Biarritz, 2001; Belfort, 2002), Macedônia (Bitola, 2002), Estados Unidos (Alabama, 2002), Colômbia (Cartagena, 2002) e Argentina (Buenos Aires, 2002). Recebeu ainda indicações na Índia (Kerala, 2002) e na Holanda (Rotterdam, 2002).

Era necessário capturar o visível para depois transformá-lo no que não pode ser visto, mas sentido. Culinária, religião, roupas, casas, utensílios, sons, tudo o que as câmeras puderam apreender precisariam ser convertidos em ar, uma aragem capaz de animar ou de fazer respirar a matéria fílmica erguida sobre o palimpsesto de Raduan. As descrições teriam de ser enfraquecidas, metaforizadas. Lembrando-se da afirmação feita por Alceu Amoroso Lima sobre o romance na época do seu lançamento, Luiz Fernando diz que também o filme deveria *conter um sopro da tradição clássica mediterrânica*: “Eu sabia que o filme era um filme brasileiro, [...] mas deveria promover também um encontro entre a alma brasileira e a mediterrânica [...] E eu precisava conhecer essa tradição clássica ao vivo” (CARVALHO, 2002, P. 77).

Do ponto de vista prático, o diretor explica que precisava prover direção de arte, figurinista e atores de dados que os ajudassem na composição daquele mundo. Era, pois, uma missão objetiva, com o propósito bem definido de absorver a etnicidade e a materialidade da vida libanesa: “[...] o meu sertão eu conheço, então eu precisava conhecer aquele outro” (CARVALHO, 2002, p. 77). O documentário, no entanto, está longe de se encaixar no conceito tradicional do gênero. Não descreve apenas, mas faz sentir. Tem sentido estético. É um redemoinho de pensamentos e sensações que podem desorientar, mas que a rigor promovem uma reorientação. É pelo estranhamento, pelo desvio do culturalmente familiar, que o espectador se dá conta de que embarcou de fato numa viagem. Sente-se inseguro no novo território, mas não consegue esconder a excitação de querer saber para onde está sendo levado.

Que teus olhos sejam atendidos talvez deva então ser mais apropriadamente chamado de *filme-embrião*. É, com efeito, um sofisticado prelúdio do longa que virá alguns anos depois. Embora ainda preso às amarras do seu estágio intrauterino, vemos já aí um organismo em formação. É a nascente de um rio caudaloso que vai despejar mais tarde suas águas barrentas nas telas de cinema. O cuidado na composição dos quadros, a fotografia, a trilha sonora, os textos do poeta e filósofo libanês Khalil Gibran (ditos em árabe), o islã, a aridez da paisagem, mas sobretudo a sensibilidade e a carga poética contida nos lugares e mesmo nas falas dos entrevistados promovem já um transporte para outro mundo, um universo desconhecido e, por isso, difícil de ser objetivamente retratado.

Palavras e imagens vão se juntando umas às outras, costurando desenhos que parecem às vezes remeter a projeções familiares, mas que ao mesmo tempo podem estar apontando para o traçado incerto das montanhas que compõem o cenário ou para os contornos hipnóticos e fascinantes de uma língua semítica que, ao passo em se nos afigura indecifrável, está gravada de forma indelével e paradoxal no corpo vocabular de idiomas como o português e do espanhol. O *filme-embrião* se encerra, não por acaso, na Andaluzia, expondo o lastro arábico presente na cultura daquela região, lembrando-nos do espaço fronteiro ocupado por países como Síria e Líbano em relação ao Ocidente.

Esta percepção, se por um lado sugere proximidade, por outro ressalta a distância que se estabeleceu historicamente entre os dois lados. Passado e presente se misturam e confrontam. Como enxergar a figura do libanês que, longe de facilidades tecnológicas tão acessíveis ao ocidental de hoje (no campo e na cidade), da orientação laica predominante e da crença de que a felicidade do homem moderno está no individualismo, vive numa das muitas aldeias remotas do seu país, conserva uma relação íntima e quase mística com a terra e os animais, tira do que planta o próprio alimento, cuida do rebanho com a devoção de quem sabe que dele depende, respeita antigas tradições sociais e religiosas e ainda acredita na associação familiar?

Que teus olhos sejam atendidos, contudo, não assume ares melancólicos quando envereda pelos caminhos da vida campesina no Líbano. Pelo contrário, o que emana dessa *cultura ancestral* é uma luz inaudita que surpreende o espectador com o seu brilho, sombra que se transforma em raio vívido, simplicidade que confunde com a sua complexidade, desordem que embaraça com uma ordenação muito própria, dureza capaz de revelar uma face terna, escassez que se converte na abundância fluida daquilo que não é matéria. A lua ilumina tão bem a escuridão que o insone se esquece por um momento de que ainda é noite.

O *filme-embrião* de Luiz Fernando Carvalho está subdividido em núcleos temáticos. São, na verdade, como pequenos *pórticos* que dão acesso a alguns aspectos do universo libanês, fundamentais para a busca de sentidos empreendida pelo diretor e férteis também para pensarmos o romance. Se o objetivo dele era partir do claramente dito para apenas mais tarde chegar ao sugerido, parece ter *falhado*. O tratamento dado aos temas escapa ao enfoque didático-informativo do documentário clássico e se inclina insistentemente para o poético.

Um poema de Gibran canta a angústia da partida, o embarque do emigrante no navio que o conduzirá ao longe, deixando para trás o país natal. A saída de casa é como o despir-se de uma vestimenta; mais que isso, é como o arrancar da própria pele. A águia, longe do ninho, voa na direção do sol. O eu lírico se declara um *estrangeiro* no mundo, em cuja vida o que há é solidão e isolamento. Pensa na pátria encantada que não conhece e na terra distante que nunca visitou. Enquanto isso, uma paisagem urbana vai sendo já ultrapassada rumo ao interior, num trajeto sublinhado pelo ritmo enérgico e hipnótico de uma composição árabe que grita em nossos ouvidos que estamos avançando em território estranho.

Os movimentos iniciais da narrativa apontam para o problema histórico da emigração e para a vasta comunidade de libaneses que vive no exterior (muitos deles no Brasil). Alguns saíram e não mais voltaram e boa parte dos que descendem desses viajantes originais nunca esteve na pátria de seus antecessores. Nesse sentido, é o próprio ar de *Lavoura arcaica* que respiramos. Trata-se de um aspecto que se entranha com força na alma libanesa. Ao mesmo tempo, no contexto mais específico das filmagens, o abandono do lar e o aventurar-se do lado de fora significa progredir mais e mais para dentro do mundo mediterrâneo oriental, deixar para trás a proteção e o conforto da casa que guarda a cultura conhecida para se deixar impregnar pelo pó que desprende do chão a cada passo dado.

O mapa nas mãos explica o caminho que será trilhado pela equipe nessa jornada de (re)conhecimento de costumes e tradições. O guia que acompanha o grupo obtém de um menino algumas coordenadas para chegar a Akroun, localidade onde ainda podem ser encontrados pastores. Também uma idosa, com as costas envergadas pelo peso do tempo, fazendo lembrar a paisagem montanhosa que os rodeia, é consultada e discorda da indicação anterior dada aos viajantes. Diante da insistência deles, porém, se resigna e enuncia o dito árabe que batiza o filme: “Que teus olhos sejam atendidos”. Prosseguem. Estradas sinuosas, um bucolismo remoto, montes que se elevam por toda parte, árvores desconfiadas que os espiam ao longe, o azul do céu, pedras e mais pedras e o desejo contido no olhar é enfim atendido com a visão de um grupo de animais que aparece cruzando a pista na companhia do seu pastor. Estamos no *primeiro pórtico*.

A prática do pastoreio remete a uma antiguidade que encontra ainda existência em lugares como Akroun. E remete também a uma prática passada adiante no interior dos grupos familiares. A trilha iniciada no passado se mantém

aberta e continua sendo utilizada pelas gerações seguintes. A prática de ordenha e vigília diária do rebanho reproduz um modelo milenar, mas é também o conduto que transporta a energia vital desses indivíduos para o mundo que habitam. É fonte de sustento e forma de perceber e interpretar as coisas ao redor, é o que dá sentido à vida. O olhar austero e diligente do pastor não esconde a doçura que escorre da boca quando fala de suas cabras. Estão aí o *amor pelo trabalho*, a *união da família*, o *legado entregue às gerações futuras*, fundamentos importantes do discurso de Iohána, presentes na ordem patriarcal de *Lavoura arcaica*.

O *segundo pórtico* introduz a questão do amor. É outro texto de Gibran que sublinha o tema: *como feixes de trigo, somos pelo amor apertados, debulhados, peneirados, moídos, amassados e levados ao fogo sagrado que nos transforma, enfim, no pão místico do banquete divino*. De modo semelhante ao que ocorre no fenômeno da transubstanciação, a carne se converte em pão sagrado. A chama viva se apaga, contudo é ainda capaz de iluminar. Pode ser o amor do homem comum também um amor sublime? O caminho que leva à sublimação não é indolor; há nele o *esmagar*, a *debulha*, o *peneirar*, o *moer*, o *amassar*... É somente no fim de tudo isso que se oferece o convite para o festim sagrado. É André que fala, já depois do retorno: “Meu pai sempre dizia que o sofrimento melhora o homem, desenvolvendo seu espírito e aprimorando sua sensibilidade” (NASSAR, 1989, p. 171).

Diferentes formas de amor são percebidas pelas lentes do diretor. Há o amor fraternal, diferente daquele que se manifesta entre homens e mulheres, o amor associado à inocência e à beleza, o amor como fonte de convivência e troca, o amor-alicerce que sustenta e abarca todos os aspectos da vida, o amor para constituir família, o amor pelo futuro, o amor que não se restringe ao desejo, amor como pureza, o amor que deve recusar o comércio para se manter *limpo* e vigoroso, o amor capaz de produzir sentidos infinitamente, o amor voltado para a criação da casa, da família e dos filhos que perpetuam o ser para além de si mesmo, o amor divino como condição primeira para tudo o que há, sem o qual não haveria *vestígios de mundo*, o amor, enfim, como força capaz de fazer com que a família e a terra continuem vivas. A percepção do tema é importante para Luiz Fernando Carvalho, que lhe dá especial destaque.

O *amor* de Ana e André, a um só tempo físico e imaterial, largo e estreito, “um milagre” (NASSAR, 1989, p. 118), como diz o personagem, coloca em xeque a separação essencial entre *amor fraterno* e *amor que há entre homens e mulheres*.

Para André, o amor nascido no seio da família não é inferior ou defeituoso e pode se desenvolver perfeitamente: “[...] o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante da alegria e nas horas de adversidade [...]” (NASSAR, 1989, p. 118). Seu ponto de vista sugere que valores tradicionalmente atribuídos ao amor podem ser subvertidos. Nesse sentido, a relação íntima entre os irmãos se torna legítima, uma vez que *pura* e unificadora: “[...] entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entende ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma [...]” (NASSAR, 1989, pp. 129-130).

Dotado de *significado diferente*, esse amor passa a ser visto por André como condição necessária à existência; sem ele não restam *vestígios de mundo*: “[...] Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor para mim é o princípio do mundo [...]” (NASSAR, 1989, p. 128). O amor por Ana pode fazer com que *a terra continue viva*: “[...] usando as sobras do bom esterco, revolverei com ele os canteiros do jardim, espalharei no mesmo sítio punhados de farelo, grãos de milho e tricas de quirera, e tudo isso fará aumentar as flores em volta da casa [...] e os frutos nos nossos pomares [...]” (NASSAR, 1989, p. 123). Também a *família* se beneficiaria da relação para *conservar a sua vitalidade*, ou, em outras palavras, para não ser afetada negativamente por ela: “[...] Ana, ainda é tempo, não me libere com a tua recusa [...] e te lembro que a família pode ser poupada [...]” (NASSAR, 1989, p. 131).

O amor seria o lugar de onde não se quer sair e para onde se quer sempre retornar. É também aquilo que, embora percebido e reconhecido, pode se mostrar esquivo à apreensão objetiva, como areia que escorre pelos dedos. É o sentir que se impõe, mas o verbo não cessa de querer exprimi-lo. Conforme o texto de Gibran: *o coração é conhecedor dos segredos dos dias e das noites, mas os ouvidos querem ouvi-los em palavras; é o corpo nu dos sonhos que se quer tocar com os dedos. Contudo, é bom que assim seja*, conclui o poema.

O *terceiro pórtico* se liga diretamente ao anterior, ainda que de modo diverso. É a história de uma cabra dada de presente por um pai à sua filha. Não recebe um nome, mas é alimentada e bem cuidada. Vem o verão e se faz necessário cavar um poço; a água é armazenada no inverno para irrigação da terra nos meses mais quentes. Num dos dias da época seca, a menina sai para dar água à pequena companheira, mas o animal se perde dela. Para então diante do poço e chama

diversas vezes até que a cabra aparece. Num movimento fortuito, porém, acaba caindo e se afogando nas águas que deveriam saciar a sua sede.

A breve narrativa reforça a relação especial que nasce dessa forma de amor específica que liga o indivíduo mais visceralmente à natureza, aí exemplificada pela relação mais próxima com a cabra. Em *Lavoura arcaica*, a intimidade com o animal é levada às últimas consequências. É com Schuda, *cabra de menino*, que o jovem André, então um *adolescente tímido*, dá os primeiros passos fora do seu recolhimento. É do corpo dela que passa a cuidar no entardecer. Os passos seguintes o levam a Ana. Em movimento inverso, o personagem quer sair do poço dele mesmo para saciar a sua sede, sede de amor: “[...] era a corda do meu poço que eu puxava, caroço por caroço, ‘te amo, Ana’ ‘te amo, Ana’ ‘te amo, Ana’ eu fui dizendo num incêndio alucinado” (NASSAR, 1989, p. 117).

As águas conduzem o espectador ao *quarto pórtico*. *Observar o correr das águas do rio do tempo e perceber que o ontem é a recordação do hoje e o amanhã, o sonho de hoje; a vida não escapa ao tempo e tudo o que nos habita está desde sempre fora de nós*. A poesia de Gibran parece dialogar com o discurso de Iohána: “[...] onipresente, o tempo está em tudo; [...] na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, [...] na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina [...]” (NASSAR, 1989, p. 52). E ainda: “[...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, [...] não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo [...]” (NASSAR, 1989, p. 52).

A importância da água é enunciada pela voz que anuncia o velho Bechara Alkhouairy, responsável há cerca de trinta anos pela distribuição do líquido para cerca de sessenta famílias na localidade em que vive. Diz uma voz: *a água representa a vida e a alma; sem ela nada vive. É o sangue da terra e o sangue do homem*. Recurso limitado, é dividida de forma criteriosa entre os que *a ela têm direito*. Para o sorridente Bechara, *a água serve para unir as pessoas, mais nada*.

Sem cheiro, sem gosto, sem cor, mas essencial à vida no planeta, a propósito composto majoritariamente desse elemento. Líquido amniótico que protege o feto. Água como origem e fundamento, principal composto do organismo humano. Solidificada pela ação do frio, se transforma em gelo; aquecida ao extremo, se converte em vapor. Dela se originam as nuvens, que a despejam sobre a terra em forma de chuva. Derramada, fecunda a terra, irriga lavouras. Sua escassez torna

inviável o existir, desertifica o ser e os espaços. Pode ser generosa como um rio tranquilo repleto de peixes ou devastadora como um dilúvio. Pode saciar a sede, mas também afogar. Água que torna possível a navegação. Dela o homem fez nascer, desde sempre, diversas divindades. Água que se converte miraculosamente em vinho. Água que purifica o corpo e a alma, higiene física e espiritual. Batismo, vida eterna, renascimento, benção.

“Não vem desta fonte a nossa água” (NASSAR, 1989, p. 167), diz Iohána a André, rejeitado o discurso sombrio do filho pródigo. “Era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) que jorrava daquela imaginação adolescente [...]” (NASSAR, 1989, p. 179), diz André do ímpeto libertário de Lula, do fluxo estancado do irmão mais novo. O abraço do primogênito Pedro no momento do reencontro no quarto de pensão é um abraço molhado, inundado de opressão: “[...] e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira [...]” (NASSAR, 1989, p. 9). As águas do rio do tempo fluem como sangue quente prestes a se incendiar: “O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso [...]” (NASSAR, 1989, p. 182). Iohána adverte sobre o risco de o indivíduo se colocar em seu caminho: “[...] ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas [...]” (NASSAR, 1989, p. 183). A água misturada ao sal purifica o discurso do avô: “[...] é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo [...]” (NASSAR, 1989, p. 58). Transbordamento. É o próprio texto de Raduan de uma fluidez contínua, um mar de palavras e ideias que circula incessantemente. Diz Luiz Fernando Carvalho: “uma linguagem aquosa, sem parágrafos...” (CARVALHO, 2002, p. 75).

Homens e plantas dependem de água. Sem ela, secam e morrem. Essa observação é feita pela mesma voz que anuncia o velho Bechara. Ivana Bentes observa que André se identifica o tempo todo com a folhagem, as árvores, ideia corroborada pelo diretor: “André é quase um musgo, um ser pré-cultural. Eu sempre o imaginei como uma planta” (CARVALHO, 2002, p. 33). O comentário é preciso, sem dúvida. As metáforas e sugestões nesse sentido são recorrentes no texto de Raduan. “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, já diz o texto de Jorge de Lima que serve de epígrafe à primeira parte do livro e que ressurgue mais adiante, enxertado na fala de André a Ana: “[...]”

que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama?” (NASSAR, 1989, p. 129).

Semente de desordem na ordem da família, André recebe a sua porção de água e evolui numa *planta enferma*: “[...] cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho [...]” (NASSAR, 1989, p. 11). No reencontro com Iohána, reitera a associação entre homens e plantas: “[...] não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra” (NASSAR, 1989, 160). Misturado ao tronco de uma árvore, como que dele fazendo parte, observa, afastado, os movimentos da sua própria festa: “[...] foi então que se recolheu a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu pude acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança [...]” (NASSAR, 1989, p.184).

É na casa de Bechara que atravessamos o *quinto pórtico*. O sol nascido bem em frente à habitação simples do *senhor das águas* joga um feixe de luz diretamente sobre um quadro que ele pendura no fundo de uma parede escura. Algumas crianças que chegam nesse momento lhe perguntam quem é a figura feminina na moldura. O velho retrato, no entanto, que traz o perfil de uma bela jovem japonesa, não é de ninguém que já tenha feito parte de sua existência. *A mulher da sua vida*, como diz, é na verdade uma projeção longínqua que contrasta com o isolamento da vida naquela montanha libanesa, uma insinuação de grande deslocamento onde há pouca mobilidade. É exemplar de um tipo sofisticado de beleza que se contrapõe à beleza rústica que há na sua vida campesina. Como uma planta fincada no alto da colina em meio a outras plantas, Bechara se aquece com os raios de sol que o alcançam e ao fundo de sua sala habituada à pouca luz, os mesmos raios que iluminam a terra distante da sua musa japonesa.

O *sexto pórtico* se abre ao trânsito pelo campo da religiosidade. “Não separamos: este é muçulmano, este é cristão, este é judeu”, diz o imã que conversa com o grupo, representante da crença majoritária no país, o islã. Podemos identificar nesse diálogo alguns dos princípios morais e éticos que compõem o discurso de Iohána, sobretudo aqueles que parecem figurar como elementos comuns a todos os sistemas religiosos: a busca da verdade, a retidão, a atitude justa.

O sacerdote, sob a ótica muçulmana, fala também do tempo, aspecto mais importante da vida. *Tempo como joia que, quanto mais tocada, mais polida*. Podemos lembrar o sermão de Iohána: “[...] o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a da espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é [...]” (NASSAR, 1989, p. 53). *A verdade é que tudo é difícil para o ser humano*, diz o imã. O tempo, se oferecido em abundância, dá ao homem a oportunidade de *devoção, fidelidade*, exercício do amor; também de abrigo dos perigos do mundo. Conforme diz o patriarca de *Lavoura arcaica*: “[...] ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma [...]” (NASSAR, 1989, p. 55).

É preciso *educar as crianças e guardar as meninas, mais do que os meninos*, pontua o sacerdote. A desonra da menina, diz, é uma *desonra para toda a família e para a sociedade*. Por esta razão, explica, as obrigações da menina começam mais cedo. Conclui manifestando sua adesão incondicional à tradição de que faz parte: trata-se de uma *lei de Deus* imposta aos homens.

É essa mesma aderência que coloca nas mãos de Iohána o alfanje que decepa o fruto ruim pendurado na árvore da família. É a lei divina entregue aos homens que precisa ser guardada, protegida, aplicada: “[...] fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental [...] era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava [...]” (NASSAR, 1989, p. 191). O corpo de Ana, de certa forma o *pão da vida* para André, é entregue em sacrifício e encerra tragicamente os festejos do retorno.

O pão, alimento físico e espiritual, introduz o *sétimo pórtico*. Elemento importante na simbologia religiosa mediterrânea e patrimônio da cultura árabe, pode significar recompensa e amor pelo trabalho dedicado e honesto. É emblemático da união familiar. Repartido à mesa, remete às noções de solidariedade, companheirismo, igualdade. Esses sentidos parecem estar contidos no pão que Iohána menciona quando fala a André: “O pão [...] sempre esteve à mesa, provendo igualmente a necessidade de cada boca, [...] era [...] o desejo de todos que você nunca estivesse ausente na hora de repartir o pão” (NASSAR, 1989, p. 159).

Para o filho recém-retornado, no entanto, interessado na cabeceira da mesa, a porção que lhe cabe apenas *alonga a sua fome*: “[...] tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abreviasse a vida” (NASSAR, 1989, p. 159). A resposta de André é recebida pelo pai como *blasfêmia*, uma vez que insulta a sacralidade encerrada no alimento e também na família. Nesse sentido, lembre-se que o cristianismo o associa, pela transubstanciação, à vida eterna: “⁵⁰O pão que desce do céu é de tal sorte que aquele que dele comer não morrerá. ⁵¹Eu sou o pão vivo que desce do céu. Quem comer deste pão viverá para a eternidade. E o pão que eu darei é a minha carne, dada para que o mundo tenha a vida’.” (Jo 6, 50-51).

Para Berthold Zilly, o pão é metáfora fundamental em *Lavoura arcaica*; nele *se encarna e se condensa o livro todo*. Tanto assim que o romance foi editado na Alemanha com o título de *Das Brot des Patriarchen (O pão do patriarca)*. “No intercâmbio cíclico entre terra e sociedade”, diz Zilly, “aquilo que ocupa o lugar do meio, o lugar central, é o pão” (ZILLY, 2005, p. 128). Ele se ligaria diretamente ao patriarcalismo por sua aproximação com o divino.

No *filme-embrião* de Luiz Fernando Carvalho, a feitura do pão é colocada em primeiro plano. Manipular a massa com habilidade e levá-la ao forno com rapidez e cálculo para evitar que mãos e braços se queimem nas chamas ardentes é ofício que se aprende ainda criança e é ele que dá origem ao *pão verdadeiro, saudável para o corpo e a mente*, nas palavras do padeiro que conversa com a equipe.

No livro de Raduan é ressaltada a obrigatoriedade de se fazer com as próprias mãos o pão que deve ser consumido pela família: “[...] e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade [...]” (NASSAR, 1989, p. 76). O pão verdadeiro, para Iohána, saudável para o corpo e a alma, é o que se faz acompanhar de forte senso de justiça, o que, no capítulo treze do romance, se exemplifica na *parábola do faminto, história mais contada pelo patriarca nos seus sermões*.

A dança apresenta o *oitavo pórtico*. O *dabke* de Baalbek está em todos os casamentos que acontecem nessa cidade histórica. Homens, mulheres e crianças cantam e dançam animadamente, conservando esse velho costume. O café servido a visitantes e convidados também faz parte desse costume e recusá-lo pode ser algo

extremamente ofensivo. Em meio ao som dos instrumentos, ao movimento dos corpos e às vozes que se embaralham no ar, o anfitrião vai de pessoa em pessoa oferecendo a bebida e a sua hospitalidade. O *dabke* se aprende no interior das famílias, passa de geração para geração. “Nesta casa, há um só coração”, diz uma mulher. Danças que animam festejos privados; danças que sucedem a guerra e a invasão. O *arjã*, dança da vitória, embalava as comemorações dos antigos árabes no deserto diante da queda do inimigo. Com as espadas em punho, ajustavam o ritmo dos corpos guerreiros à marcha do êxito e da música.

Numa tenda iluminada, sobre os fios do tapete colorido e entre homens e tambores que agitam uma variedade de diferentes ritmos, as moças descalças se revezam num bailado discreto que mistura o passado e o presente e segue alimentando a chama das velhas tradições. Em outro lugar, uma bela dançarina segue de carro para mais uma apresentação na noite libanesa. Nas festividades de ano novo, ela chega a circular por até cinco cidades diferentes. “Ela adora dançar. Quando está feliz, dança; quando está nervosa, dança”. De posse do próprio corpo, é o sentimento pleno da liberdade que ela experimenta. Com um sorriso nos lábios, diz que quando dança se sente como um *pássaro voando num bosque*, um bosque só dela. Ao mesmo tempo, gosta de ser observada, admirada, desejada.

É Edward Said (2003) quem chama atenção para a separação por vezes sutil que há entre a dançarina que apenas exhibe a sua arte e aquela que a oferece em aluguel. A propósito, diz Said, não é difícil verificar que o tratamento dispensado a prostitutas e dançarinas se assemelham em muitos sentidos. Os corpos flexíveis e bem torneados que se apresentam nos espetáculos de dança do ventre, por exemplo, combinam em doses diferentes elementos como erotismo, fantasia e tradição. O resultado é uma oferta variada, por vezes ambígua, que se faz notar de várias maneiras pelos olhos atentos da audiência.

A *dança molhada* de Ana, que embriaga os sentidos de André, está mergulhada numa sensação plena de liberdade. Também ela parece voar como um pássaro no bosque que fica atrás da casa: “[...] Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, [...] ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, [...] só tocando a terra na ponta dos pés descalços [...]” (NASSAR, 1989, pp. 28-29). As mãos graciosas, a intempestividade, a atração hipnótica exercida sobre todos, o serpentear do corpo... A presença distintiva de Ana exala independência e anuncia

desde cedo um choque com a tradição. Embora inserida nessa mesma tradição, a *dançarina oriental* se destaca das outras moças, sua voz não se mistura às das outras; ela, que, como André, “trazia a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 29). Seus pés mal tocam a terra, parecendo querer escapar ao ciclo que se inicia nesse elemento e que a ele retorna.

A poesia de Gibran que surge acompanhando a imagem do deserto vasto canta a interioridade banhada em *isolamento* e *solidão*, elementos que, contudo, conferem *identidade*, *voz*, permitindo ao indivíduo enxergar a si mesmo, e não ao outro, diante do espelho. A imagem do deserto fica para trás e os viajantes chegam ao *nono pórtico*.

A última etapa da viagem é, na realidade, a reentrada no Ocidente. O retorno em alta velocidade é arriscado. Com o ar se tornando menos rarefeito, adquirindo mais e mais densidade à medida que se avança no caminho de volta, pode a resistência da atmosfera provocar a queima e total desintegração dos corpos que regressam.

Entretanto, a reentrada é feita com cautela. O ângulo escolhido permite a evolução gradual do trajeto e os viajantes podem em princípio até duvidar da existência de uma fronteira rígida dividindo os dois mundos. Estamos na Andaluzia e a presença da cultura árabe é intensa. A herança dos vários séculos de ocupação muçulmana se impõe e está na arquitetura mourisca, nos arabescos deslumbrantes da arte islâmica. Está nos movimentos da dança flamenca, na rítmica que governa os seus *bailes*. Em certo sentido, o que foi registrado em território libanês parece de alguma forma estar entranhado na paisagem espanhola. Temos aí uma espécie de híbrido atmosférico, um sopro mestiço que corre tranquilo e imperturbado pelo sul da Europa.

Se Luiz Fernando Carvalho viajou para ver um Líbano cuja concretude deveria depois ser diluída no ambiente campesino brasileiro, miscigenado inclusive pela presença do imigrante libanês, a visão andaluz pode funcionar talvez como metáfora dessa intenção. O diretor dá, de todo modo, nesse *filme-embrião*, um largo passo para encontrar o eixo em torno do qual os elementos da sua *Lavoura arcaica* irão girar.

2.8.2 Cinema de imersão

No texto de abertura do seu livro *Fotografias de um filme — Lavoura arcaica* (2003), Walter Carvalho diz que um filme só pode ser realizado se vivido plenamente. “Fazer e viver são a mesma coisa”, afirma. No que diz respeito ao longa dirigido por Luiz Fernando Carvalho, o comentário está longe de ser mera frase de efeito. Sua realização só foi possível com a ênfase efetivamente dada ao *real* que compõe o prefixo do verbo *realizar*.

O vigor e o caráter autoral do livro de Raduan teriam de estar presentes, com semelhante vibração e autenticidade, em todos os elementos que viriam a fazer parte da recriação cinematográfica da obra. A pulsação dos personagens teria de se fazer sentir na pulsação dos atores. Era necessário estabelecer laços e vínculos, naturalizar posturas, tornar densa a experiência do convívio. Constituir, afinal, uma unidade, uma *família*. Era preciso colocar todo mundo na mesma sintonia para fugir do trabalho mecânico ou puramente técnico. Mais importante ainda era evitar a imitação, a terra seca em que a semente não cresce. Luiz Fernando queria dos atores um envolvimento profundo com as verdades do texto, com o enunciado das palavras que o compõem. Conforme lembra Walter Carvalho (2003), a ansiedade ao final de cada dia de trabalho, de cada *lavourada*, vinha da expectativa incontida de encontrar nas imagens registradas um *filme em carne viva*.

O cinema, se concordarmos com Andrei Tarkovski (1998), já é por si só uma resposta à necessidade humana de ampliar a sua ascendência sobre o mundo real. Haveria na sua genética elementos que o tornariam mais apto a refletir sobre os problemas e as angústias que assediam o indivíduo no seu dia a dia. Nascida de uma novidade tecnológica específica, a linguagem cinematográfica, moderna por excelência, teria vindo preencher, de modo mais eficiente, lacunas que as outras artes já não eram capazes de preencher: “A esfera de ação de qualquer forma de arte restringe-se a um aspecto da nossa descoberta espiritual e emocional da realidade circundante” (TARKOVSKI, 1998, p. 96). Sem desprezar os demais fazeres artísticos, o cineasta atribui ao ritmo e ao dinamismo da sétima arte a capacidade de fazer com que os espectadores se sintam *espiritualmente* mais próximos do real.

Por outro lado, questões econômicas e comerciais podem enfraquecer essa forma de pensar e fazer cinema. Estímulo e apatia podem caminhar de mãos dadas quando o assunto é imagem em movimento. A repetição sistemática de modelos e procedimentos, a reprodução *viciada* de sensações e expectativas, aliada ainda à utilização de tecnologias cada vez mais sedutoras e estimulantes, pode produzir uma indolência que atende aos interesses de estúdios e patrocinadores, mas que desaponta e afasta os que querem tumulto, autonomia, identidade. Luiz Fernando Carvalho (2012) chega a mencionar uma incompatibilidade cada vez maior entre produtividade e conteúdo.

O impacto que o cinema causa nos seus primeiros dias, quando arrebatava e seduz com a possibilidade de “revelar aspectos até então inexplorados da realidade” (TARKOVSKI, 1998, p. 97), vai gradualmente deixando de existir. Ou talvez tenha se transformado em outra coisa. Se antes havia uma excitação em torno do desconhecido, de novos horizontes, o que parece restar são reinvenções que se alimentam em boa medida de fórmulas e aparatos técnicos e comprometimentos com nomes, marcas e nichos de mercado. A aura romântica se apaga à medida que avançam as estratégias que colocam o cinema num dos postos mais altos da indústria do entretenimento.

Ingmar Bergman (2012) vê o cineasta com ambições artísticas como um sujeito obrigado a andar na corda bamba sem se valer de qualquer rede de proteção por baixo: “Ele pode ser um mago, mas ninguém é capaz de iludir o produtor, o diretor do banco ou os donos do cinema quando o público se recusa a assistir ao filme [...]. O mago pode então ser privado de sua varinha mágica” (BERGMAN, 2012, p. 159). Evitando pensar a evolução do cinema em termos de decadência e empobrecimento, Tarkovski (1998) chama atenção para alguns pontos importantes nessa discussão. Refere-se mais especificamente ao contexto do cinema russo, mas suas observações são também válidas para um contexto ampliado.

A despeito da polaridade que se estabelece entre o cinema comercial e o artístico, muitas trilhas se abrem, gerando continuamente, de um lado e de outro, filmes que fizeram (e fazem) história. Diversifica-se também o público, que se agrupa em núcleos variados, cada qual com necessidades de consumo muito específicas. “Os desejos do público são imperativos”, escreveu Bergman (2012, p. 158). O que esse panorama nos diz é que o cinema dito de consumo, embora hegemônico, não

inviabiliza o desenvolvimento desse outro cinema conceitualmente mais complexo, com variedade de argumentos, propostas, identidades, temperamentos.

Tarkovski chama de *autoconsciência* o desenvolvimento de critério estético por parte do espectador, uma capacidade de se posicionar criticamente diante do filme: “Não se pode mais pensar numa reação unânime, nem mesmo diante da menos controvertida das obras de arte, por mais profunda, expressiva ou talentosa que ela seja” (TARKOVSKI, 1998, p. 98). Essa autoconsciência exigente, contudo, se forma também a partir das verdades subjetivas transformadas em *ilusões de verdade* pela estética de diretores desejosos de manipular ideias, sensações, sonhos, experiências, neuroses, convicções, dúvidas, medos: “[...] às vezes, arrisco-me a seguir meus próprios impulsos, e já foi demonstrado que o público corresponde com surpreendente sensibilidade às mais incomuns linhas de desenvolvimento” (BERGMAN, 2012, p. 158). Buscar a verdade de uma obra cinematográfica é buscar a voz específica de cada realizador, os meios empregados por ele para dar forma a suas ideias. Essa verdade pode se mover clandestinamente nos porões de um longa comercial, escondida em meio a concessões variadas, pode estar escancarada num filme de protesto, pode ser verborrágica, silenciosa, frenética, violenta, contemplativa, minimalista, empolada, extravagante.

A contestação, no entender de Luiz Fernando Carvalho, é o que está na base do desenvolvimento de um sistema próprio de expressão. É consequência direta da necessidade de se posicionar diante do mundo, de dizer as coisas de uma maneira particular. A construção fílmica de *Lavoura arcaica* partiu dessa premissa, de certa forma reproduzindo a filosofia de Raduan na escrita do romance. Averso ao *didatismo* do cinema convencional, Luiz Fernando procurou manter o campo de ação da narrativa no terreno do não óbvio, para isso evitando lançar mão de recursos assertivos, fechados, tarefa espinhosa em se tratando de fazer escolhas para transformar em cinema um romance já tão denso e nebuloso. Por outro lado, desafio igualmente grande seria, sem dúvida, transformar um livro como o de Raduan numa narrativa convencional, linear, previsível.

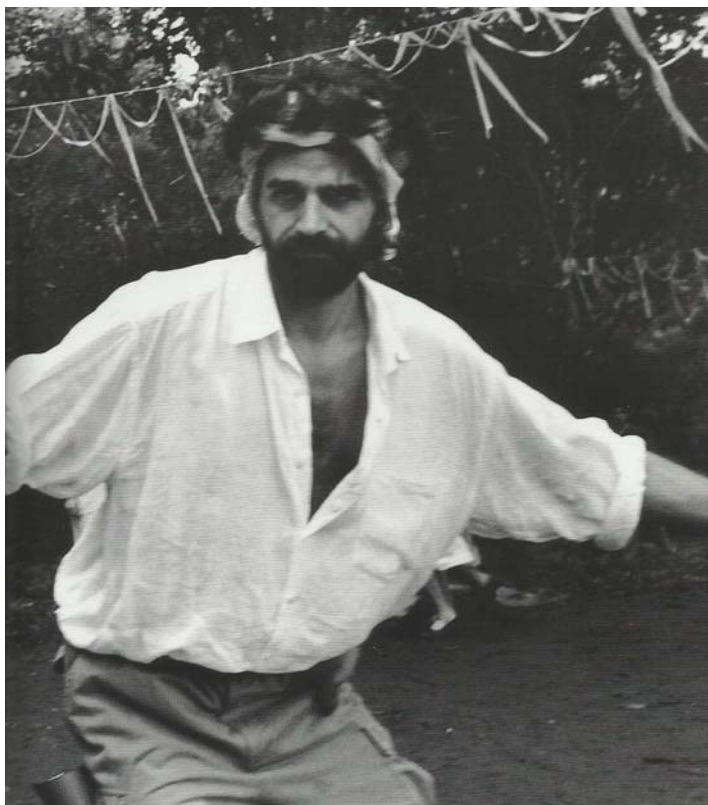


Figura 10 – O diretor Luiz Fernando Carvalho durante as filmagens.
Fonte: *Fotografias de um filme*, de Walter Carvalho.

São muitas as formas de articular a identidade de uma obra artística e todas parecem convergir para o problema-chave da linguagem. Em *Lavoura arcaica*, esse problema passa pela relação fundamental com o tempo, pela escassez de descrições, pela circularidade da narrativa e pela presença ostensiva do poético, o que resultou numa abordagem que evita soluções triviais ou burocráticas.

Além disso, se destaca também um elemento indispensável para a construção da atmosfera fortemente sensorial do filme: a música. A partitura original de Marco Antônio Guimarães não preenche lacunas ou serve apenas para realçar a dramaticidade de alguns trechos, mas contribui efetivamente para a criação da linguagem do longa. O compositor interpreta musicalmente o romance e articula um discurso que cita de forma pontual a tradição libanesa e ao mesmo tempo insinua a presença do moderno. Os instrumentos alternam vozes límpidas e serenas com outras, áridas e tensas, revelando timbres inesperados e desenhando na pauta figuras que dialogam com o próprio andamento da narrativa.

A criação musical se deu, a rigor, com base no próprio texto de Raduan. Fora algumas discussões estéticas, o que Luiz Fernando encomendou a Marco Antônio

foi um improviso sobre partes consideradas fundamentais do livro, sem fornecer trechos do filme montados. A hesitação inicial com o método de trabalho logo se converteu em liberdade criativa. A trilha foi sendo escrita e entregue ao diretor sem correlação expressa das músicas com os trechos do romance que lhe serviram de *inspiração*. O resultado foi uma combinação interessante de propósitos, por assim dizer, um ajuste entre duas formas diversas de leitura e interpretação, um casamento bem resolvido entre a métrica sonora e a fílmica.

“É no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios” (NASSAR, 1989, pp. 53-54). A organização cuidadosa dos vários elementos que compõem *Lavoura arcaica* dá validade à expressão *filme em carne viva*, expressão que vai, a propósito, ao encontro do entendimento que Luiz Fernando tem da obra de arte: “[...] obra espiritual, que depende das [...] vísceras, da [...] alma, das [...] antenas” (CARVALHO, 2002, p. 38). O comentário pressupõe um campo largo para a imaginação. A ideia de filme que nasce do sentido, do absorvido afetivamente, do não racionalizado *a priori*, ao menos não pormenorizadamente, está por trás de toda a preparação empreendida por Luiz Fernando. Citando Antonin Artaud, o diretor elege como máxima a ser perseguida a liberdade, *expressão máxima do espírito*.

O improviso a partir do livro não serviu de base apenas para a criação musical, mas para todo o processo. É o que talvez evidencie de forma mais contundente os motivadores que nortearam a produção do filme. Não houve roteiro prévio, *storyboards* ou mesmo a definição das falas de cada personagem. Atores e atrizes tinham seus exemplares do romance, conheciam a história e cada um ficou responsável por adaptar em dado momento o seu texto.

Numa primeira etapa, porém, já transferida toda a equipe para a fazenda onde seria rodado o filme, Luiz Fernando optou por valorizar o contato com o espaço e entre os membros do grupo, o que incluía ordenhar os animais, arar, plantar, compartilhar, explorar o senso de comunidade. Era uma espécie de laboratório, mas sem o trabalho específico com o verbo, a palavra, um experimento de aproximação entre os indivíduos baseado sobretudo nos olhares, nos gestos, no corporal: “[...] eles improvisavam usando não só as ferramentas da lavoura, mas usando também outras ferramentas, as relações do pai e do filho [...]. Não era o Raul e o Selton que estavam pisando a terra, era o pai e o filho...” (CARVALHO, 2002, p. 92).

Nos movimentos que se processam na fazenda, na atmosfera que se desenvolve e que vai gradualmente impregnando os atores e os demais membros da equipe, são cultivados dois dos aspectos fundamentais de *Lavoura arcaica*: a família e a terra. A intimidade com esses elementos era fundamental para o desenvolvimento de um discurso que desse conta da difícil tarefa de tornar interessante e justificada a transposição do romance para as telas. Como parte da preparação, foram feitas leituras individuais e coletivas do livro, além aulas de árabe, dança, culinária. Havia o *dabke*, o pão, a presença libanesa.



Figura 11 – A família inteira. Da esquerda para a direita: Pedro (Leonardo Medeiros), Huda (Renata Rizek), Zuleika (Christiana Kalache), Rosa (Mônica Nassif), Iohána (Raul Cortez), Ana (Simone Spoladore), a mãe (Juliana Carneiro da Cunha), André (Selton Mello) e Lula (Caio Blat).

Fonte: *Fotografias de um filme*, de Walter Carvalho.

A passagem da fase pré-verbal para o trabalho direto com o texto de Raduan começa com a orientação de Luiz Fernando para que cada ator extraia do texto aquilo que julgar mais relevante para o seu personagem: “E assim foi feito. Eles me

traziam e eu dava uma ajeitada. Esse foi o texto final. [...] não há uma marcação no filme que não tenha saído das sessões de improvisação, o que acaba transformando os atores em reais coautores do filme” (CARVALHO, 2003, pp. 93-94). Podemos entender a tática do diretor como uma forma de estimular uma aproximação mais íntima e subjetiva com o texto. Talvez uma forma mais *verdadeira* de se abrir aos problemas propostos pelo romance.

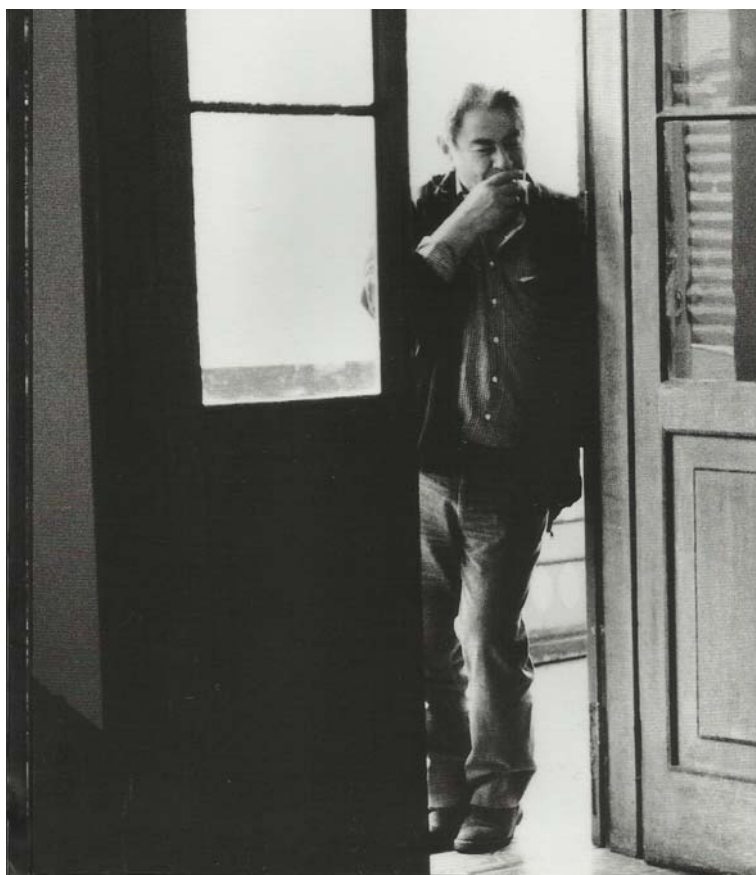


Figura 12 – Raduan no cenário de *Lavoura arcaica*.
Fonte: *Fotografias de um filme*, de Walter Carvalho.

A internação na fazenda, com tudo o que isso pode representar, a proximidade entre os envolvidos (as atrizes que representaram as irmãs dividiam o mesmo quarto; os banheiros eram compartilhados por todos), a consolidação de uma rotina diária e concentrada, com adesão irrestrita ao conceito do projeto (ninguém podia deixar a fazenda para a realização de trabalhos paralelos), tudo isso

parece ter contribuído decisivamente para a produção de um filme cujo teor *estranho* pôde ser percebido sem dificuldade por público e crítica.

Noções como autoria e originalidade podem, naturalmente, ser relativizadas. A recusa do diretor em acatar o rótulo de adaptação pode parecer ingênua quando lembramos que o filme deriva, afinal, do romance. Leva o mesmo nome, tem os mesmos personagens, materializa os mesmos eventos, levanta as mesmas questões. Não apenas isso, são as linhas escritas por Raduan que servem de roteiro. Conforme disse Luiz Fernando, não há no seu trabalho nada que já não estivesse no livro. A própria presença do escritor no *set* de filmagem poderia insinuar alguma coisa em termos de controle ou manejo da obra e de seus significados. Em que sentido, então, se pode falar de autoria?

O que acontece é que a literatura que há em *Lavoura arcaica* é exigente, despreza o leitor casual. É preciso empenho e real interesse para percorrer suas páginas e tirar delas significados vivos. Esse talvez seja o aspecto primordial. Seu autor não pertence a nenhuma escola, o estilo não é nada ortodoxo, os temas são amplos e generosos, ainda que sombrios e incômodos. Tempo e espaço compõem um cenário incerto, nublado.

Publicado em plena década de 1970, o livro nasce já na era da informação e da tecnologia, do secularismo e do pragmatismo, mas mergulha nos símbolos das antigas tradições mediterrâneas, bebe em fontes judaico-cristãs e corânicas. Se não as corrobora explicitamente, tampouco as nega ou rejeita. Tanto assim que o fio condutor da narrativa é uma das parábolas bíblicas mais conhecidas, atribuída a Jesus pelo evangelista Lucas e que é *manipulada* por Raduan. A escolha da história do filho pródigo reflete não apenas a universalidade de muitos dos temas abordados pelos três monoteísmos, mas sobretudo a perspectiva dialógica do escritor. É, a propósito, o *sentir-se em diálogo com* que faz com que Luiz Fernando Carvalho não se considere um diretor responsável por adaptar um romance para as telas, mas um sujeito que cria uma obra a partir de outra. Como faz, aliás, Raduan em relação à parábola e a outros textos que podemos vislumbrar no seu palimpsesto.



Figura 13 – Ana dançando o dabke.
Fonte: internet.

As verdades que permeiam *Lavoura arcaica*, nesse sentido, *facilitam* e viabilizam a sensação de autoria em quem quer que venha a retrabalhá-lo artisticamente. São verdades que não podem ser ignoradas, que se impõem como enigmas a serem esteticamente decifrados. É a forma de apropriação, a *discussão* desses enigmas, o que dá forma e vida ao filme de Luiz Fernando, o que talvez lhe confira alguma autoria, algum ineditismo. Se a essência de uma obra literária é visualmente intraduzível, como diz Bergman (2012, p. 157), propostas de adaptação de contos ou romances para o cinema se mostram ineficazes já na origem, ficando, contudo, desde sempre, o campo aberto para a inscrição do olhar pessoal de seus realizadores.

Lavoura arcaica é um longa que evita os convencionalismos do cinema comercial como estratégia para conseguir reelaborar o romance. Os ângulos são por vezes incomuns, inusitados, as imagens se distorcem, se encolhem, se alongam. O contraste claro-escuro é realçado, está em toda parte (como não poderia deixar de ser). Há a claridade da casa, que mais tarde passa a perturbar André, preso no seu corpo escuro, com seus olhos caliginosos. Também os pequenos rasgos de luz que, projetados na escuridão, revelam os contornos incertos e etéreos de seus

moradores, individualidades amalgamadas no corpo da família. São muitas as formas das sombras, que desenham o ambiente rústico do lugar.



Figura 14 – A mesa dos sermões.
Fonte: *Internet*.

Tudo isso é explorado com cuidado pela fotografia de Walter Carvalho. Os capítulos do livro que são aproveitados no filme são reorganizados pelo diretor, que se vale da estruturação do romance, favorável já ao fragmento e à descontinuidade. O trabalho com a memória ajuda a reproduzir nas telas o ambiente intimista, fechado, pessoal, sufocante.

O tratamento dado à figura da mãe, personagem sem nome, talvez seja um dos pontos mais fortemente pessoais na leitura que Luiz Fernando faz do livro. Sua presença é muito vigorosa no filme (realçada pela atuação convincente de Juliana Carneiro da Cunha), chegando a rivalizar com a de Iohána, o que talvez não aconteça no romance. A oposição entre os galhos da direita e da esquerda parece ficar ainda mais pontuada.

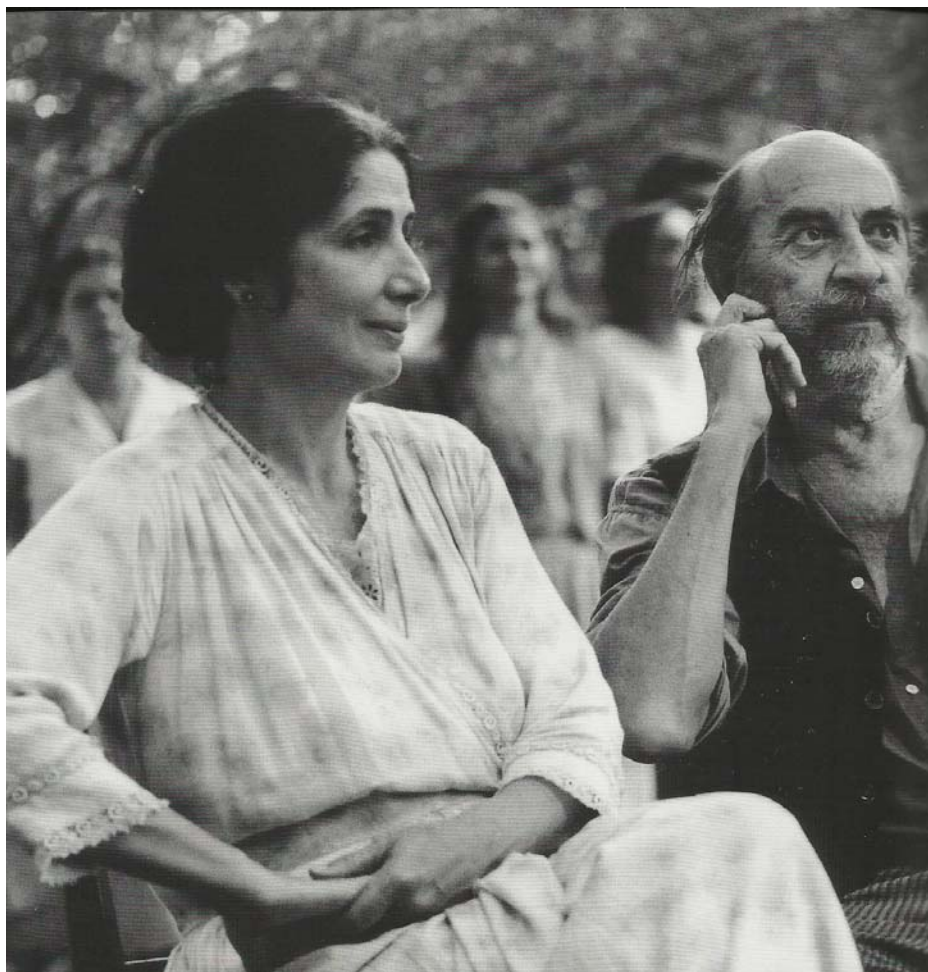


Figura 15 – Juliana Carneiro da Cunha e Raul Cortez no set de filmagem.
 Fonte: *Fotografias de um filme*, de Walter Carvalho.

É a aura larga e afetuosa da mãe que se alastra pela casa e cria uma atmosfera luminosa e acolhedora, confrontando com a sua espontaneidade o comportamento rigidamente codificado do pai. Quando se refere a *Lavoura arcaica* como uma busca por algo não definido previamente, Luiz Fernando não inclui entre as incertezas sua procura pela imagem materna. A perda da mãe na infância ecoa já no trabalho televisivo do diretor, intensificando-se na reelaboração que faz do texto de Raduan. A própria anonimidade é interpretada por Luiz Fernando como uma espécie de convite para que ele se apodere da personagem: “[...] é um presente para mim isso [...] Em termos de apropriação simbólica... é uma imagem em aberto, à espera” (CARVALHO, 2002, p. 26).

De todo modo, e ainda que ajude a explicar o destaque dado a este aspecto na versão cinematográfica da obra, outros significados importantes se impõem. A

mãe não tem nome e praticamente não tem voz, representação apropriada se o objetivo for uma crítica ao patriarcalismo; o silêncio imposto à figura feminina.



Figura 16 – André e a mãe.
Fonte: *Internet*.

A personagem sem voz e sem nome, no entanto, pode ser também entendida como aquela que ocupa um lugar especial. Pode ser a representação de algo que está num plano diverso. Um tipo diferente de amor, não o amor disciplinador do pai, erguido sobre a necessidade de controle e contenção, canalizado principalmente por meio da palavra, do verbo, mas um amor que pode abrir mão do discurso e da vigilância em favor de uma outra linguagem, mais fluida e leve. Leveza, aliás, que vemos ilustrada na fantasia do André menino do filme, capaz de ir voando da casa para a capela.

A imagem da mãe é também associada à terra. Terra que é deserto, aridez, mas que é ao mesmo tempo origem, lugar de onde se vem e para onde se volta. É identidade, embora por vezes também a falta dela. A associação com a terra não deixa de remeter à própria figura de André, *planta enferma*, semente; sua intimidade

com o chão, seu hábito de buscar acolhimento no bosque, de deitar ao lado das árvores, cobrir o corpo de folhas, enfiar os pés descalços na terra.

Os elementos primordiais da narrativa estão no filme, amparados por soluções mais ou menos *fiéis* à concepção original de Raduan, variando conforme o grau de interferência do diretor. Vale mencionar, a este respeito, a recriação da *fábula do faminto*, usada por Iohána em seus discursos para ilustrar o que entende ser o valor supremo do caráter humano, a paciência: “[...] a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas [...]” (NASSAR, 1989, p. 58). A opção por colocar André e Iohána (Selton Mello e Raul Cortez) como protagonistas da fábula (extraída por Raduan de *As mil e uma noites*), procedimento que Luiz Fernando chama de “distribuição de máscaras”, reforça o caráter didático-moral da leitura e também a polarização estabelecida entre os personagens. Se no livro o capítulo específico aponta claramente para fora, iniciando-se com o solene “era uma vez...”, no longa o que acontece é um enfraquecimento do seu caráter metafórico pela objetivação da mensagem que passa diretamente de pai para filho, o discurso da contenção dirigido ao incontido, da importância da espera explicada ao que não sabe esperar.

Luiz Fernando diz que houve um “embate artístico” entre ele e Raduan na etapa final das filmagens, o que reforça a validade do expediente de tomar para si uma obra alheia e fazer derivar dela algo diverso. Desprezada, por fim, a discussão estéril dos que confrontam em pé de competição as diferenças que separam a linguagem da literatura da linguagem do cinema, o que fica é a percepção de um trabalho bem acabado, desenvolvido com zelo e sensibilidade e que parece ter atingido o propósito a que se impôs o diretor, parafraseando Paul Valéry: “Como apreender emoções sem o tédio da comunicação?” (CARVALHO, 2002, p. 49). O fantasma do didatismo e do descritivismo não conseguiu assombrar o longa, que se não pode se desvencilhar do cordão umbilical que conduz à narrativa de Raduan, pode por certo desfrutar do espaço arejado que angariou para si no âmbito da filmografia nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qué es la eternidad? La eternidad no es la suma de todos nuestros ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe.

Jorge Luis Borges

“A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (NASSAR, 1989, p. 181). São muitas as indicações cíclicas em *Lavoura arcaica*. O discurso de Iohána passa continuamente por aí: “[...] se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida” (NASSAR, 1989, p. 161).

O conceito de *lavoura* já deixa implicada a noção de ciclo. Há um tempo de semear e um tempo de colher. A semente pode, no entanto, não germinar, conforme suspeita do patriarca em relação a André: “Tuas palavras abrem meu coração, querido filho [...] Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos” (NASSAR, 1989, p. 169). A referência aqui é a conhecida *parábola do semeador*, que está nos evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas:

³[...] Ele dizia: “Eis que o semeador saiu para semear. ⁴E ao semear, uma parte das sementes caiu à beira do caminho e as aves vieram e a comeram. ⁵Outra parte caiu em lugares pedregosos, onde não havia muita terra. Logo brotou, porque a terra era pouco profunda. ⁶Mas, ao surgir o sol, queimou-se e, por não ter raiz, secou. ⁷Outra ainda caiu entre os espinhos. Os espinhos cresceram e a abafaram. ⁸Outra parte, finalmente, caiu em terra boa e produziu fruto, um cem, outra sessenta e outra trinta. ⁹Quem tem ouvidos, ouça!” (Mt 13, 3-9).

A repetição cíclica é representada também na narrativa por um retorno no nível do texto, que reaproveita modelos estruturais e/ou temáticos, às vezes de forma mais evidente, às vezes de modo mais velado. Um exemplo pode ser

encontrado nos capítulos 15 e 30, registrando-se neste último, com sutileza, a *passagem* de lohána:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: 'Maktub') (NASSAR, 1989, p. 89).

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço”) (NASSAR, 1989, pp. 193-194).

A ideia de uma repetição cíclica das coisas poderia, contudo, significar a negação mesma da vida, uma realidade desoladora para o homem. Nesse processo viciado de repetições, caminhar em frente se transformaria numa espécie de utopia, um bloqueio ao contínuo da existência.

A ausência de começo e fim pode apontar também para a noção de um tempo eterno, continuidade indefinida, sucessão ininterrupta de coisas e fatos. O tempo que, como diz o sermão de lohána, está em tudo: nas paredes, no assoalho, nas roupas, nos corpos, no vidro, na bebida, nos pratos, no alimento...

O tempo flui, ainda que seu percurso não seja pensado ou mensurado objetivamente. Exerce sua ação sobre todas as coisas e nada pode detê-lo. Mesmo que todos os relógios do mundo sejam travados, ele continuará sua viagem sem fim. Já existia antes de receber um nome e *antes de o mundo ser mundo*. É um eterno porvir, um vir-a-ser sem pontos de corte, um processo rebelde por excelência, incontrolável em última instância.

Nesse caso, então, não haveria uma repetição integral das coisas, pois que nem os lugares e nem as pessoas são essencialmente os mesmos. Estão sempre modificados. Como diz Borges (2006), é esse o problema: o tempo passa, mas não passa completamente. Não somos exatamente os mesmos indivíduos de cinco anos atrás. Contudo, ainda somos quem éramos. Conservamos uma identidade e alguns

aspectos mais elementares que nos singularizam, mas outras características se desenvolveram nesse tempo, algumas noções e certezas certamente se modificaram. Além disso, há também a questão da memória, que parece abarcar o tempo de um modo especial.

Talvez seja o que encontramos na narrativa de Raduan: coisas que passam, mas não por completo, coisas que se repetem, mas sempre com modificações e diferenças. Se nada se conserva intocado, inalterado, se o fluxo contínuo do tempo atinge a todos, nada se repetirá do mesmo jeito. O que torna a acontecer, torna a acontecer de modo diverso. É uma coisa e ao mesmo tempo outra, uma contradição em si mesma. Contudo, uma espécie de verdade, que, como todas, tem validade relativa.

Não há como não pensar nos eventos de *Lavoura arcaica* como eventos que se repetem. A própria reedição do tema do pródigo já contribui para essa percepção. Embora Iohána possa pensar na questão do retorno de André como uma espécie de ajuste, conserto, uma volta ao que era antes, um retorno ao mesmo, o que o livro procura mostrar é que, mesmo quando a padrão repetitivo se impõe de forma contundente, há aí outros planos se movendo contínua e paralelamente.

Nesse sentido, os problemas apresentados no romance são de certa forma os mesmos problemas de sempre. Os temas abordados são os mesmos que vêm alimentando reflexões há milênios. É Raduan quem diz: “Que eu saiba, a espécie continua igualzinha ao que era antes, cada indivíduo fazendo o caminho de sempre, que vai de santo a capeta. O que acontece nesse percurso é o nosso patrimônio.” (NASSAR, 1996, p. 34). O livro invoca a tradição e repisa velhas questões, no entanto o passo é outro, o timbre é muito particular. Também aqui se vê que o regresso promovido pelos movimentos cíclicos leva a um regresso ao diferente.

O que acontece, diz ainda Borges, é que não somos capazes de lidar com a totalidade das coisas. Não aguentaríamos toda a sua carga. Citando Schopenhauer, diz o argentino: “[...] felizmente para nosotros nuestra vida está dividida en días y en noches, nuestra vida está interrumpida por el sueño.” (BORGES, 2006, p. 88).

Tudo parece chamar atenção para o fragmento. Não se trata, contudo, de algo que se quebrou acidentalmente e foi perdido. Tampouco se trata de um jogo de quebra-cabeça, em que as peças, de tamanhos e formatos predeterminados, devem ser identificadas e reunidas com precisão para que façam, enfim, algum sentido. Ou melhor, para que adquiram o significado que delas, agrupadas, se espera. A leitura

da totalidade nunca estará disponível, apenas a dos fragmentos. E esses pequenos pedaços não possuem formatos específicos, permitindo mesmo que os moldemos conforme as condicionantes.

Lucas, Gide, Kipling, Kafka, Rilke, Dalton Trevisan, Lúcio Cardoso, Henri Nouwen, Raduan Nassar, todos eles estão contando a mesma história, ainda que de formas diferentes. Poderíamos, talvez, imaginar uma grande narrativa de cuja escrita todos participam. A partir dos fragmentos que cada percepção representa, a partir dessas pequenas frações de verdade, caminharíamos continuamente numa estrada sem começo nem fim, sempre com acesso parcial ao todo. Sem saber onde ela se inicia ou finda, veríamos ao menos algumas de suas bifurcações, algumas rotas que a atravessam. Os textos de cada um desses autores são como trechos dessa estrada; cada qual é responsável pela construção de um pedaço e todos podem igualmente trilhá-la. As narrativas, afinal, se complementam e oferecem um painel abrangente do tema compartilhado.

Podemos ainda pensar nessas narrativas a partir da própria história do prodígio. Quando deixa o casulo do estado de latência e vai ao papel, o texto dá os seus primeiros passos na direção do espaço externo. Só mais tarde, contudo, ao colocar a mochila nas costas e sair efetivamente de casa, toma para si a responsabilidade de viver a própria vida e de defender o próprio discurso.

Fica também exposto às ameaças do mundo exterior. Os riscos que se escondem do lado de fora são, no entanto, como a acidez contida na romã silvestre que o tratador de porcos dá ao caçula de *Le retour de l'enfant prodigue*. A sede do deserto é tanta que é preciso mordê-la: “É uma sede que só este fruto amargo consegue aplacar...”⁸³ (GIDE, 1984, p. 171). É preciso sair de casa para gozar os prazeres do mundo e também para conhecer a si próprio.

O retorno, apesar de tudo, é inevitável. E igualmente desejado. Depois de muito tempo longe, as lembranças do lar vão se tornando cada vez mais intensas e imperiosas. Existe inquietação no caminho, mas o itinerário precisa ser cumprido. Entretanto, a surpresa maior que a volta para casa reserva é a revelação de que na penumbra do quarto ao lado está um irmão que passa as noites em claro, angustiado, *sonhando com estradas*. Ao regressar, cada uma dessas narrativas vai descobrir que outra *já vivia empoleirada na porteira, esticando os olhos até onde*

⁸³ “Une soif dont seul ce fruit non sucré désaltère...” (GIDE, 1907, p. 27).

podia, esperando o momento certo de ir embora e abraçar o mundo, imaginando que nunca mais irá retornar.

REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ALCORÃO. Português. *O Alcorão: livro sagrado do Islã*. 2. ed. Tradução de Mansour Challita. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

ALCORÃO. Português. *Os significados dos versículos do Alcorão Sagrado*. Tradução de Samir El Hayek. [S.l.: s.n., 19--].

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAILEY, Kenneth E. *Poet & peasant and Through peasant eyes*. Combined edition. Michigan: Wm. B. Eerdmans, 1983.

BAKOUR, Houda Blum. *A igreja ortodoxa antioquina na cidade do Rio de Janeiro: construção e manutenção de uma identidade religiosa diaspórica no campo religioso brasileiro*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

BAPTISTA-BASTOS, Armando. *José Saramago: aproximações a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEIGBEDER, Marc. *The life and works of André Gide. From Nobel Prize Library: Gide, Gjellerup, Heyse*. Helvetica Press, 1971. Disponível em: <<http://www.andregide.org/gidebio2.html>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

BERGMAN, Ingmar. Por que faço filmes. In: CASTAÑEDA, Alessandra; LUCCAS, Giscard; ZACHARIAS, João Cândido (Org.). *Ingmar Bergman*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

BÍBLIA. Português. *Bíblia – Tradução Ecumênica*. São Paulo: Loyola, 1994.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. Madri: Alianza, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed São Paulo: Cultrix, 1994.

CARDOSO, Lúcio. O filho pródigo: peça em três atos. 1947. In: NASCIMENTO, Abdias. *Drama para negros e prólogos para brancos*: antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

CARIELLO, Rafael. Depois da lavoura. *Revista Piauí*, ed. 70, jul. 2012. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-70/questoes-pos-literarias/depois-da-lavoura>>. 2012. Acesso em: 21 abr. 2013.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme — Lavoura Arcaica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CECCAGNO, Douglas. Lavoura arcaica e suas oposições simbólicas. *Letrônica*, v. 2, n. 1, 2009. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/%20article/%20viewFile/5096/4042>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

CHAUÍ, Marilena. Imanência e luz: Espinosa, Vermeer e Rembrandt. *Revista Discurso*, n. 26, 1996. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo (USP). Disponível em <<http://filosofia.fflch.usp.br/publicacoes/discurso>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

CHEJFEC, Sergio. La memoria disuelta en la literatura. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CUNHA, Fausto. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

DANIEL-ROPS, Henri. *A vida diária nos tempos de Jesus*. 2. ed. Tradução de Neyd Siqueira. São Paulo: Vida Nova, 1991.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EHRlich, Carl S. *Conhecendo o judaísmo: origens, crenças, práticas, textos sagrados, lugares sagrados*. Tradução de Daniela Barbosa Henriques. Petrópolis: Vozes, 2010.

FILHO, Otavio Frias. O silêncio de Raduan. In: _____. *De ponta-cabeça: fim do milênio em 99 artigos de jornal*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FREUD, Sigmund. O debate sobre a masturbação (1912). In: _____. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. O inquietante (1919). In: _____. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

GIDE, André. *A volta do filho pródigo*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Le retour de l'enfant prodigue. In: *Vers et Prose: recueil trimestriel de littérature* (Paris). Tome IX. Mars-Avril-Mai 1907. Bibliothèque National de France. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 13 ago. 2013.

_____. André Gide - Biographical. *Nobelprize.org*. From Nobel Lectures, *Literature 1901-1967*, Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969. Disponível em <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1947>. Acesso em: 12 ago. 2013.

HANANIA, Aida Hamezá. Entrevista concedida em 05 nov. 1993. Disponível em <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em 23 jul. 2012.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOEBEL, Edward A.; FROST, Everett L. *Antropologia cultural e social*. Tradução de Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAROUICHE, Mamede. Entrevista concedida ao Instituto da Cultura Árabe em 10 dez. 2009. Disponível em <<http://ww.icarabe.org/entrevistas/mil-e-uma-noites-de-pesquisa-e-traducao>>. Acesso em: 13 jun. 2012.

JEFFREY, David Lyle (Ed.). *A dictionary of biblical tradition in English literature*. Michigan: Wm. B. Eerdmans, 1992.

KAFKA, Franz. Retorno ao lar. In: _____. *Narrativas do espólio (1914-1924)*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Heimkehr. In: *Der Weg*. Literatur und Kultur. Franz Kafka, Vorreiter der modernen Literatur (II) - Sein Werk. Disponível em: <<http://www.derweg.org>>. Acesso em: 07 set. 2013.

KIERKEGAARD, Søren. *Johannes Climacus ou É preciso duvidar de tudo*. Prefácio e notas de Jacques Lafarge. Tradução de Sílvia Saviano Sampaio e Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KIPLING, Rudyard. *Rudyard Kipling's Verse: definitive edition*. London: Hodder and Stoughton, 1940.

KLASSEN, Kátia. *Um estudo sobre o espaço em Lavoura arcaica*. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

KLEINBARD, David. *The beginning of terror: psychological study of Rainer Maria Rilke's life and work*. New York: New York University Press, 1993.

KURETSKY, Susan Donahue. The return of the prodigal son and Rembrandt's creative process. *Canadian Journal of Netherlandic Studies*. Volume XXVIII. 2007. About and around Rembrandt. Special issue in commemoration of the 400th birthday of Rembrandt Harmensz. van Rijn. Edited by Ton Broos and Augustinus P. Dierick. Disponível em: <http://www.caans-acaen.ca/Journal/issues_online/Issue_XXVIII_2007/index.html>. Acesso em: 19 ago. 2013.

LELOUP, Jean-Yves. *Deus não existe! ...Eu rezo para Ele todos os dias: uma leitura do Pai-nosso*. Tradução de Karin Andrea de Guise. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LIVRO DA ARTE, O. Tradução de Monica Stahel. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Emigração: o eterno mito do retorno*. Oeiras: Celta, 1994.

NASCIMENTO, Abdias. *Drama para negros e prólogos para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

NASSAR, Raduan. Entrevista. *Cadernos de literatura brasileira*, n. 2, set. 1996. Semestral.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Jean Melville. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Acerca da verdade e da mentira; O Anticristo*. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005a.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Alex Marins. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

NOUWEN, Henri J. M. *A volta do filho pródigo: a história de um retorno para casa*. Tradução de Sonia S. R. Orberg. 6. ed. São Paulo: Paulinas, 1997.

OLIVIER, Georges. *La ecología humana*. Tradução de José Antonio Robles. México: Publicaciones Cruz, 1993.

OSMAN, Samira Adel. *Entre o Líbano e o Brasil: dinâmica migratória e história oral de vida*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 2 v.

PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Introdução geral de Adonias Filho. Notas preliminares de Ledo Ivo, Tristão de Athayde, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Araújo. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira*, n. 2, set. 1996. Semestral.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

RICH, Frank. Stage: Threads by Jonathan Bolt at Circle Rep. 26 out. 1981. *The New York Times*. Disponível em <<http://www.nytimes.com/1981/10/26/theater/stage-threads-by-jonathan-bolt-at-circle-rep.html>>. Acesso em: 22 set. 2013.

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução e notas de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Disponível em <<http://www.rilke.de>>. Acesso em: 15 set. 2013.

_____. Der Auszug des verlorenen Sohnes. Disponível em <<http://www.rilke.de>>. Acesso em: 15 set. 2013.

RILKE, Rainer Maria. The departure of the prodigal son. In: *A year with Rilke. Translated and Edited by Joanna Macy & Anita Barrows*. Disponível em <<http://www.how-matters.org>>. Acesso em: 15 set. 2013.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Apresentação e notas de Arlette Elkaïm-Sartre. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2010.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SIEBALD, Manfred. Real Exiles and Imagined Returns: Modernist Appropriations of the Parable of the Prodigal Son in America and Germany — A lecture given at Baylor University. Sept. 2004. Disponível em: <<http://www.baylor.edu/german/pdf/siebaldlecture.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2013.

SILVA, Regina Celi Alves da. A tra(d)ição textual dos nomes na *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9%2825%2903.htm>>. Acesso em: 15 set. 2013.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa. 1600-1800*. Tradução de Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Burbujas*. Tradução de Isidoro Reguera. Madri: Siruela, 2003.

_____. *Esferas II: Globos*. Tradução de Isidoro Reguera. Madri: Siruela, 2004.

_____. *Esferas III: Espumas*. Tradução de Isidoro Reguera. Madri: Siruela, 2006.

SOUDAY, Paul. André Gide. *Les documentaires. Treizième édition*. 1928. Bibliothèque National de France. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

STARKIE, Enid. André Gide. In: *André Gide, Bowes & Bowes*, 1953. Disponível em <http://www.andregide.org/studies/e_starkie.html>. Acesso em 13 ago. 2013.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

TARDIVO, Renato. *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

TREVISAN, Dalton. *Morte na praça*. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y Compañía*. 2000. Disponível em <<http://inabima.gob.do/descargas/bibliotecaFAIL/Autores%20Extranjeros/V/Vila-Matas,%20Enrique%20%281945-%29/Vila-Matas,%20Enrique%20%281945-%29/Vila-Matas,%20Enrique%20-%20Bartleby%20y%20compania.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2014.

WARD; TRENT et al. *The Cambridge History of English and American Literature*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1907–21; New York: Bartleby.com, 2000. Disponível em <<http://www.bartleby.com/cambridge>>. Acesso em: 06 set. 2013.

ZILLY, Berthold. *Lavoura arcaica – lavoura poética – lavoura tradutória: historicidade e transculturalidade na obra-prima de Raduan Nassar*. *Matraga – Estudos Linguísticos e Literários*, Rio de Janeiro, n. 17, jan. a dez. 2005. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga17/matraga17a10.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2012.