

**Organizador**  
Sabrina Sedlmayer

**A produção literária  
de Raduan Nassar**

Belo Horizonte  
FALE/UFMG  
2008

**Diretor da Faculdade de Letras**

Jacyntho José Lins Brandão

**Vice-Diretor**

Wander Emediato de Souza

**Comissão editorial**

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

**Revisão e normalização**

Emanoela Cristina Lima

**Formatação**

Emanoela Cristina Lima

Anderson Freitas

**Revisão de provas**

Anderson Borges

Emanoela Cristina Lima

Matheus Batista dos Reis

**Endereço para correspondência**

FALE/UFMG – Setor de Publicações

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2031

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Telefax: (31) 3409-6072

*e-mail*: vivavozufmg@yahoo.com.br

## Sumário

### **Apresentação . 5**

Sabrina Sedlmayer

### **A razão é amante ou a escrava das paixões? Reflexões sobre Raduan Nassar e David Hume . 6**

Matheus Batista dos Reis

### **A colheita impossível: breve estudo sobre a memória em Raduan Nassar e Herberto Helder . 17**

Anderson Borges

### **O germe do outro . 30**

Luiza Strambi

### **Entre experiência e tradição: um descompasso em *Lavoura Arcaica* . 35**

Lara Spagnol

### **O amor como dispositivo do universo . 44**

Assis Benevenuto Vidigal

### **Entrevista com Aluizio Abranches, diretor do filme *Um copo de cólera* . 52**

Assis Benevenuto Vidigal

## Apresentação

Sabrina Sedlmayer

Esta publicação é constituída por cinco ensaios resultantes de estudos sobre a obra literária de Raduan Nassar. Se inicialmente o objetivo da disciplina “A produção literária de Raduan Nassar,” ofertada na Graduação do Curso de Letras, no segundo semestre de 2007, era disponibilizar uma visão crítica e comparativista dos contos, novela e romance desse singular escritor paulista, logo no primeiro mês foi necessário uma reavaliação e remanejamento dos planos e esboços iniciais. Primeiro porque a pequena turma impulsionou e potencializou as discussões. Em segundo, o ambiente da sala de aula mais se assemelhava a uma oficina (no sentido de labor, de lavoura, poderíamos acrescentar), e demandava, silenciosamente, a passagem da “potência” ao “ato”.

As reflexões semanais não cabiam mais nas engessadas avaliações e nos burocráticos trabalhos monográficos de final de curso. Tratava-se, então, de um encontro. E cabia a mim, leitora de Nassar há mais de quinze anos (foi aqui na FALE que iniciei minha pesquisa em 1992), escutar, ponderar, avaliar, provocar pontos de vistas diferentes e, sobretudo, oferecer leituras críticas advindas da teoria literária, filosofia, estética, literatura portuguesa, adaptações cinematográficas, enfim, intercessores capazes de agudizar as reflexões.

O resultado desses meses não se resume, sabemos, a esta edição. Mas, sinodoquicamente, apresenta lampejos e uma sólida crença de que o ambiente acadêmico possibilita arremessos, como este.

## A razão é amante ou a escrava das paixões? Reflexões sobre Raduan Nassar e David Hume

Matheus Batista dos Reis

### Introdução

A vastidão da obra de Raduan Nassar é inversamente proporcional à sua densidade e complexidade. Os contos, a novela *Um copo de Cólera* e o romance *Lavoura Arcaica* são trabalhos sem precedentes na literatura brasileira, tanto em termos estéticos quanto em termos temáticos. Ao ler a produção nassariana até o momento, é possível encontrar reverberações das primeiras obras nas posteriores. É como se no processo de escritura, Raduan Nassar utilizasse os primeiros contos como laboratório para *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*. Essa experimentação vai além do campo de linguagem, sendo possível identificar consonâncias relativas ao assunto.

Um dos temas que perpassa toda produção nassariana é o abaloamento entre razão e paixão. A semente desse conflito está no conto “Ventre Seco” cuja primeira versão data de 1970. Este conto é aparentemente uma carta, endereçada à Paula. Uma carta despedida, em que o remetente enumera uma série de conflitos e/ou justificativas para o rompimento. Um dos pontos que o remetente aborda é o pretensão lugar de onde Paula proferia seus discursos, a saber, um lugar privilegiado de quem fala com o aval da razão. O remetente critica a inabilidade de Paula em perceber que a razão é mais humilde do que pensam ela e os racionalistas. Essa crítica vem carregada de um tom pedagógico, fazendo com que a relação remetente/Paula seja similar à relação chacareiro/jornalista em *Um copo de Cólera*.

Em *Lavoura Arcaica*, a pedagogia se dá num sentido inverso. No sermão paterno sobre o tempo<sup>1</sup> existe a

<sup>1</sup> Cf. cap. 9.

preocupação em suprimir as paixões através de um manejo racional do tempo. Não há, portanto, lugar para as paixões. Diz o pai: “[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cerca”. (NASSAR, 2002b, p. 56).

Contra esse suposto desequilíbrio, André desfere seu discurso passional, mas que guarda uma consciência reflexiva que o descola do âmbito meramente passional. O discurso de André é a um só tempo passional e racional fazendo com que a razão trabalhe a favor da paixão. André evoca uma racionalidade distinta da racionalidade paterna, uma racionalidade pulsante que não se opõe às paixões, sendo-lhe antes, favorável.

O propósito do presente trabalho é pensar um embate racional na novela *Um copo de cólera*. Em minha hipótese, o que estaria em jogo em *Um copo de cólera* não seria uma tensão entre razão e paixão simplesmente; mas uma tensão entre dois tipos distintos de razão: uma razão que incorpora as paixões e outra que não as incorpora.

E é justamente essa razão pulsante que estaria presente no discurso do chacareiro na obra em questão. O chacareiro domina e utiliza o discurso racional-passional. E só na medida em que seu discurso guarda uma parcela de racionalidade é que ele pode se opor ao discurso pretensamente racional da jornalista. A desconstrução do discurso da jornalista é o ápice daquilo que proponho como pedagogia passional, uma pedagogia que ponha no discurso pretensamente racional “um pouco desta matéria ardente”<sup>2</sup> que são as paixões.

A oposição entre razão e paixão é comum tanto na literatura quanto na filosofia. Filósofos como Descartes<sup>3</sup>, Pascal<sup>4</sup> e David Hume debruçaram-se sobre o embate entre

2 NASSAR, 2001, p. 74.

3 Cf. DESCARTES. *As paixões da alma*, 1999.

4 Cf. PASCAL. *Pensamentos*, 2001.

razão e paixão. Para esse artigo, escolhi o filósofo escocês David Hume (1711-1776) cuja análise do tema encontra-se no livro II do *Tratado da Natureza Humana*<sup>5</sup>. A análise humeana apresenta características interessantes oferecendo elementos pertinentes para a leitura de *Um copo de cólera*.

Entretanto, há um diferença crucial entre a relação que a razão estabelece com as paixões nos dois autores. De um lado, Hume defende uma “razão escrava das paixões” que permanece num estado passivo frente às paixões. Por outro lado, em Raduan Nassar existe uma razão que incorpora as paixões sendo mais viva e, sobretudo, guardando um aspecto ativo em suas atividades. Reitero que o propósito deste ensaio é ir além da tradicional dicotomia razão/paixão, identificando um novo conceito de razão. Além disso, pretendo identificar semelhanças e diferenças entre a literatura nassariana e o pensamento humeano.<sup>6</sup>

### **A “razão escrava das paixões”**

David Hume foi um filósofo escocês defensor do empirismo, uma doutrina que acredita que todo conhecimento se fundamenta na experiência. Na teoria humeana, as idéias presentes na mente humana são meras cópias das impressões sensíveis. A diferença das idéias para as próprias impressões sensíveis é que essas possuem maior vivacidade que aquelas.

A análise humeana sobre a relação razão *versus* paixão está presente numa seção do *Tratado* denominada “Dos motivos que influenciam a vontade”<sup>7</sup>. De fato, Hume defende que não há contrariedade entre razão e paixão, pois elas não se opõem. Razão e paixão afetam a mente humana de

5 Doravante referido como *Tratado*.

6 Raduan Nassar concluiu o curso de Filosofia na Universidade de São Paulo. Portanto, certamente ele leu autores como Descartes, Pascal e Hume. Entretanto, não pretendo especular sobre as leituras filosóficas de Raduan Nassar. A escolha de David Hume se deu unicamente pelo fato de apresentar um bom caminho para a reflexão pretendida.

7 *Tratado*, livro II, parte III, seção III.

maneiras diferentes. Enquanto móbil da ação, a razão nunca poderá ser solicitada, pois opera em campos que são incapazes de afetar a mente humana produzindo qualquer volição. São duas as maneiras que a razão trabalha.

Por um lado, a razão pode operar em raciocínios demonstrativos como nas equações matemáticas, por exemplo. Nesses casos, está em jogo uma mera relação entre idéias, inaptas a produzir volição.

Por outro lado, a razão pode operar descobrindo relações causais entre objetos. Através da razão e da experiência descobre-se, por exemplo, que o fogo pode causar dor quando em contato direto com a pele, ou prazer se estiver em uma lareira num dia frio. Entretanto, não é a descoberta dessa relação causal fogo/queimadura ou fogo/aquecimento que gera a aversão ou propensão ao fogo. Se os objetos fossem completamente indiferentes ao homem, pouco importaria a descoberta da relação causal entre eles. São os objetos que afetam a mente humana e é a perspectiva de dor ou prazer apresentada por esses objetos que movem o sujeito em direção a eles ou não.

Nota-se que a ação, na visão humeana, é fruto da imediatidade da afetação dos sentidos. Dessa forma, Hume diz que as paixões são existências originais, ou seja, imediatas. Uma paixão não é cópia de alguma outra coisa, mas a própria atualidade da coisa. “Quando tenho raiva, estou realmente tomado por essa paixão” (HUME, 2001, p.451). Nesse sentido, não pode haver oposição entre razão e paixão, uma vez que operam em diferentes campos da mente humana; a primeira encontrando relações causais entre objetos e a segunda mobilizando a ação.

A relação entre razão e paixão se dá enquanto complementaridade, sempre com primazia total das paixões. A máxima humeana que define esse liame é a seguinte: “A razão é, e deve ser, apenas a *escrava* das paixões, e não pode aspirar à outra função além de servir e obedecer a ela.” (grifo meu). (*Tratado*, Livro II, Parte III, Seção III, §4).

Ao estabelecer a razão apenas como *escrava* das paixões, Hume restringe a autonomia da razão, uma vez que ela só é solicitada quando uma paixão clama. E ainda assim, deve obedecer irrestritamente a essa paixão. A razão é cega, ou antes, só enxerga aquilo que determinada paixão lhe permite enxergar.

### **A razão amante das paixões**

É do lugar de quem conhece a impossibilidade da oposição entre razão e paixão que o chacareiro de *Um copo de cólera* utiliza a razão de forma integral e até mesmo mais legítima. O que se vê em *Um copo de cólera* é uma disputa entre a “razão passional”<sup>8</sup> e a razão (ir)racional. A primeira, utilizada pelo narrador-personagem, é uma razão ardente, viva e auto-reflexiva. A segunda, utilizada pela jornalista, é uma razão ingênua, fria e pretensiosa. A seguir, mostrarei em que medida esses dois tipos de razão se manifestam. A partir daí, será possível perceber que não há propriamente um embate entre razão e paixão simplesmente, mas sim – como dito acima – entre uma razão que incorpora as paixões e uma razão que não as incorpora.

Nesse processo, quatro momentos são percebidos: a razão passional operando no jogo gestual da sedução, a razão passional num movimento auto-reflexivo desvelando a identidade contraditória do chacareiro, a razão passional desmistificando a razão (ir)racional e por fim, uma espécie de pedagogia passional educando a razão (ir)racional. Tais etapas não se encerram em si mesmas, trabalhando de forma conjunta a todo o instante.

Do início de *Um copo de cólera* até o capítulo “Café da manhã” predomina uma atmosfera lasciva onde o narrador apresenta os primeiros traços de sua razão passional. O jogo gestual da sedução se dá desde a mordida calculada no

<sup>8</sup> SEDLMAYER, 2001.

tomate até o posicionamento estratégico dos pés sob o lençol. É a “geometria passional”<sup>9</sup> operando em vista da concretização do impulso sexual. Percebe-se que esse impulso é que mobiliza a ação e chama a razão para jogar, seja medindo a força da mordida no tomate ou a posição do pé sob o lençol. Assim como observou Hume, a volição é produzida unicamente pela paixão, pelo desejo sexual. No jogo gestual da sedução, a razão arde:

*[...] e foi então só o tempo de eu abrir os olhos para inspecionar a postura correta dos meus pés despontando fora do lençol [...] e sabendo como começariam as coisas, quero dizer: que ela de mansinho, muito de mansinho, se chegaria primeiro dos meus pés, que ela um dia comparou com dois lírios brancos. (NASSAR, 2001, p. 17).*

É no capítulo “Esporro” que esta atmosfera lasciva dá lugar a uma atmosfera beligerante. A constatação do buraco produzido na cerca viva por formigas saúva é o ponto de partida para o que vem a seguir. É como se o rombo aberto ultrapassasse os limites da cerca viva e penetrasse o próprio chacareiro. A cerca, a *sua* cerca era a manifestação *viva* daquilo em que ele (des)acreditava. Não era uma cerca feita de arame e paus de madeira, mas uma cerca *viva*, orgânica. As formigas saúva apresentam uma ameaça à vitalidade da cerca e, por extensão, à vitalidade do chacareiro.

Porém, a guerra só é declarada a partir do momento em que a jornalista faz uma observação – da qual ela talvez não tivesse consciência do peso – e condena a energia com a qual o chacareiro reage às formigas: “[...] não é para tanto, mocinho que usa a razão”. (NASSAR, 2001, p. 33).

A ironia se torna patética na medida em que o chacareiro mostra que, de fato, é ele quem usa a razão de forma integral. Nesse momento há uma constatação feita pelo próprio chacareiro de seu estado – consciente de que sua “razão naquele momento, trabalhava a todo vapor”<sup>10</sup>.

9 NASSAR, 2001 p. 16.

10 Ibidem, p. 35.

Se não há ainda uma preocupação pedagógica com a jornalista, essa pedagogia passional é construída entre narrador e leitor. O leitor pode acompanhar os meandros da mente do chacareiro e perceber como seu discurso se forma. A narrativa assume um caráter confessional introduzindo aquele que lê na doutrinação do chacareiro. É através dessa relação estabelecida com o leitor que o narrador-personagem potencializa o uso da razão auto-reflexiva, desvelando todas as “contradições intencionais”<sup>11</sup> de seu caráter. O leitor acompanha essa auto-reflexão em que a razão identifica as particularidades da identidade do chacareiro. O filósofo Platão dizia que o pensamento é a conversa de si consigo mesmo. Em *Um copo de cólera*, além da conversa consigo mesmo, os pensamentos do chacareiro estabelecem um diálogo com o leitor que se converte numa espécie de cúmplice e aluno.

A partir do momento que a relação com o leitor se constrói, a primeira máxima da filosofia do chacareiro é apresentada: “a razão jamais é fria e sem paixão, só pensando o contrário quem não alcança na reflexão o miolo propulsor” (NASSAR, 2001, p.35).

O movimento auto-reflexivo da razão passional deixa o chacareiro a par dessas “escrotas contradições”<sup>12</sup> colocando-o numa posição privilegiada. Na medida em que se percebe um insólito amálgama, que mistura razão e emoção, é que o chacareiro pode destruir a razão (ir)racional da jornalista. Importante notar que só através de um discurso racional é que o chacareiro poderia desmistificar a fala da jornalista. Assim como em Hume, a razão não pode se opor à paixão, sendo preciso um discurso que guarde algum resquício de racionalidade para descaracterizar outro discurso pretensamente racional. De outra forma, a jornalista poderia

11 NASSAR, 2001, p. 17.

12 Ibidem, p. 40.

argumentar – como de fato tenta – que o discurso do chacareiro estivesse vinculado às paixões cegas.

*[...] fui pro terreno confinado dela, fui pr'uma área em que ela se gabava como femeazinha livre, é ali que eu a pegaria, só ali é que lhe abriria um rombo [...] é ali que haveria de exasperar sua arrogante racionalidade* (NASSAR, 2001, p. 42-43).

O discurso da jornalista carrega uma pretensão ingênua de autoridade por estar supostamente de mãos dadas com a Razão – com erre maiúsculo. É desse lugar que ela interpela o chacareiro dizendo que “a zorra do mundo só exige soluções *racionais*<sup>13</sup>, pouco importa que sejam sempre soluções limitadas” (NASSAR, 2001, p. 58)

Criticando estas “soluções racionais” o chacareiro caminha para o desfecho de seu ensino. Com um golpe certo deixa a jornalista desconcertada, levando-a a assumir seu lado passional, abandonando a razão (ir)racional. Diz o chacareiro:

*[...] confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você vira e não sabe que virou; essa é a única diferença, apenas essa; e você só não sabe que virou por que – sem ser propriamente uma novidade – não há nada que esteja mais em moda hoje em dia do que ser fascista em nome da razão.* (NASSAR, 2001, p. 67).

A destruição da razão (ir)racional da jornalista coincide com a concretização da pedagogia passional<sup>14</sup> executada pelo chacareiro. Só então que a jornalista sucumbe e xinga o chacareiro de “bicha”. Tapas, literais ou não, são proferidos na face da jornalista abrindo-lhe rombos por onde jorrarão todas as paixões negligenciadas. A jornalista fica então aos pés do chacareiro. É o triunfo da razão passional.

13 Meu itálico.

14 A pedagogia sexual, anunciada anteriormente na novela, é apenas uma das facetas da pedagogia passional. Como no seguinte trecho: “[...] nunca te passou pela cabeça [...] que você só trepava como donzela, que sem minha alavanca você não é porra nenhuma [...]” (NASSAR, 2001, p. 48).

Todavia, pode-se pensar que a pedagogia não se concretiza, uma vez que as últimas falas do chacareiro aparecem no futuro do pretérito, o que deixaria em suspenso se a jornalista concordaria com tudo que poderia ser dito e não foi. Creio, porém, que existem dois pontos importantes a serem levados em conta.

Em primeiro lugar, a relação entre chacareiro e jornalista é fortemente erótica. Tudo que é dito não se diz apenas pelas palavras. O corpo também fala – por vezes grita. Sendo assim, a entrega da jornalista no final do capítulo é um indício forte de que ela aceita a educação passional imposta pelo chacareiro.

Em segundo lugar, no capítulo final “A chegada”, a voz presente é a da jornalista. Independentemente de se pensar esse capítulo como anterior ou posterior ao fato ocorrido no capítulo “Esporro”, o que importa para a presente reflexão é a assunção por parte da jornalista de que “não seria a primeira vez que me [ela] prestaria aos seus caprichos” (NASSAR, 2001, p. 85).

O capítulo final pode, portanto, ser lido como uma vitória da pedagogia passional empreendida pelo chacareiro. Essa pedagogia atinge o ápice na recomendação: “só usa a razão quem nela incorpora suas paixões” (NASSAR, 2001, p. 75). A razão passional guarda um potencial ativo e uma independência limitada. Na medida em que uma paixão lhe solicita participação, a razão age. E na medida em que a razão percebe esse vínculo inseparável com as paixões, ela adquire consciência libertadora. Parafraseando a obra em questão, pode-se dizer que se o reconhecimento da supremacia das paixões redime as ações, por outro lado liberta: quem assume essa condição pode agir passionalmente.<sup>15</sup>

15 Em minha leitura, o chacareiro assume claramente um papel central e ativo no que chamo de pedagogia passional. Entretanto, a relação entre chacareiro e jornalista é vista de maneira diversa em outros estudos. Sedlmayer (2006) aponta para uma “reversibilidade de lugares”, de forma que “não é

## Considerações finais

A relação entre razão e paixão é freqüentemente encarada como uma relação de oposição. As ações intempestivas são atribuídas aos indivíduos passionais, enquanto que as ações frias são atribuídas aos indivíduos racionais.

Raduan Nassar e David Hume mostram que razão e paixão operam juntas e estabelecem antes uma união que uma oposição. Em Hume, percebe-se que razão não pode se opor à paixão, porque opera em instâncias distintas na mente humana. De acordo com essa posição, tem-se em Nassar, a razão passional destituindo o lugar da razão (ir)racional.

Ambos parecem concordar em todos os pontos, exceto em um: qual a posição da razão frente à paixão?

Hume diz que a razão é escrava das paixões. Como dito acima, ao pensar a razão como *escrava*, toda sua autonomia é retirada. A razão torna-se extremamente dependente das paixões.

Já em Nassar, há uma cooperação mútua entre razão e paixão. A partir do momento que o indivíduo incorpora as paixões em sua razão, ele a utilizará de forma integral. E é nesse sentido que a razão torna-se amante das paixões. A razão reconhece a presença das paixões e sucumbe voluntariamente aos seus caprichos. A voluntariedade é vestígio da consciência libertadora adquirida pelo movimento auto-reflexivo da razão, conforme foi dito acima.

A relação torna-se amorosa na medida em que razão guarda liberdade, ainda que limitada, pois aquele que está apaixonado não deve abrir mão de toda sua liberdade frente ao ser amado. Alguém que atenda a todos caprichos do ser amado, abre mão de sua liberdade. Nesse sentido, a razão só se torna escrava das paixões, quando perde esse caráter

auto-reflexivo e, conseqüentemente, a consciência libertadora.

## Referências

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

HUME, David. *Tratado da natureza humana*: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. Tradução de Déborah Danowski. São Paulo: Ed. UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 5. ed. e 9. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lavoura arcaica*. 3. ed. e 16. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Menina a caminho e outros textos*. 2. ed. e 3. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEDLMAYER-PINTO, Sabrina. A ficção mediterrânea de Raduan Nassar. In: CASTRO, Márcilio (org.). *Ficções do Brasil*: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p.231-257.

\_\_\_\_\_. *Por uma razão passional*: uma leitura da obra de Raduan Nassar. *Jornal Oficina*, Coronel Fabriciano, 2001. p. 9.

possível assinalar quem é o sujeito, quem é o objeto, quem é o dominador e quem é o dominado." (p. 241).



## A colheita impossível<sup>1</sup>: breve estudo sobre a memória em Raduan Nassar e Herberto Helder

Anderson Borges

"O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor" (palavras de Iohána, pai de André.)

"Até quando pode a memória, e quanto pode, sou o ator e o espectador / cúmplice de uma vida perturbada, dramática e irônica." (Herberto Helder)

O presente texto propõe um breve estudo comparativo entre a abordagem da memória em Raduan Nassar e Herberto Helder. Ambos os autores são considerados pela crítica inovadores em termos estéticos. O primeiro, prosador brasileiro, descendente de árabes, publicou até então poucos livros que exerceram, no entanto, grande impacto na recepção literária brasileira. O segundo, poeta lusitano, é atualmente aclamado por muitos críticos como o maior poeta vivo em língua portuguesa; dono de uma poesia hermética e que se debruça sobre si mesma, Helder realiza uma espécie de teoria acerca de sua *ars poética*. Obviamente, nos delimitamos a um *corpus* condizente com a proporção de um trabalho como este. Assim, aproximaremos comparativamente o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, ao poema "Minha cabeça estremece com todo o esquecimento" e ao conto "Trezentos e sessenta graus" de Herberto Helder, com o objetivo de afirmar haver similaridades entre esses autores, mormente em relação ao tratamento dado à memória.

Cabe ressaltar que de modo algum propondo uma comparação entre Helder e Nassar, enxergamos neles alguma repetição. Ao contrário, a obra dos dois autores suscita, cada qual, utilizando a metáfora blanchotiana para referir-se a um texto de qualidade, o exercício de abrir e fechar uma porta.

<sup>1</sup> O título deste trabalho foi retirado de uma conferência feita pela professora e ensaísta Sabrina Sedlmayer-Pinto: "A ficção mediterrânea de Raduan Nassar", 2006.

São tantas as semelhanças entre Helder e Nassar que dificilmente poderíamos enumerá-las. Afinal, os dois conferem uma grande importância ao corpo, à relação mãe-filho (na poética helderiana encontramos o termo *mátria*, a despeito de *pátria*); no caso de André, protagonista do romance nassariano, o vemos sentado ao lado esquerdo do pai, figurando como herdeiro e fruto do tronco materno. Em ambos os casos, nos deparamos com uma força do verbo caracterizada por uma extrema violência e pelo demoníaco, termo freqüentemente empregado pelos próprios autores em suas obras, e que provavelmente assinala uma força motriz que impulsiona a vida e o gesto da escrita. Há semelhanças entre Nassar e Helder até mesmo em se tratando de dados biográficos. A sisudez, o recolhimento, a ausência em noites de autógrafos ou recebimentos de prêmios, que eles insistem em manifestar, fundam uma espécie de mito pessoal em torno da figura de escritor.

Dentre outros signos comuns, muito caros à obra de ambos, encontramos também a infância – ou termos filiados ao seu campo semântico – tratada como uma espécie de fonte. Na escrita do poeta lusitano encontramos a chamada "casinfância" ou "casa absoluta", ou simplesmente de onde vem o "amor mais terrível que a vida", conforme escreve Helder no poema "O amor em visita".

Tanto o eu-lírico helderiano quanto o protagonista André reconhecem a impossibilidade de se encontrar com a origem, que, embora remota, é erguida pela memória arcaica e perpassa o presente com seu hálito vivo. A tentativa de reconstituição desse passado no discurso do narrador e na voz do eu-lírico re-elabora e, de certa maneira, até mesmo, re-interpreta o que já aconteceu. Parafraseando as palavras de Herberto Helder, contar o passado será sempre olhar outra coisa, "uma só coisa coberta de nomes". Esse anseio em buscar a origem dialoga com uma tradição romântica, centrada na figura de Novalis.

Se em Helder, nos deparamos com uma leitura e uma escrita capazes de transformar a tradição – processo que, podemos dizer, retoma o romantismo de Jena, elaborado, sobretudo, por Novalis e Schlegel, os quais refletiram sobre a estética e a filosofia de sua época – em Nassar, encontramos duas vezes no romance analisado o mote “estamos indo sempre para casa”, o que nos remete, outra vez, a Novalis, equiparando-se novamente ao considerado poeta obscuro<sup>2</sup>. Os dois casos ainda nos possibilitam dizer que há um processo de onirização, junto à possibilidade de se desvincular da origem, tal qual acontece na escrita do poeta da flor azul, representante do primeiro romantismo alemão.<sup>3</sup>

A respeito da elaboração onírica, Freud em seu famoso texto *A interpretação dos sonhos*<sup>4</sup> destaca o deslocamento e a condensação como elementos característicos desse processo. Ora, em Helder e Nassar, encontramos esses elementos constituindo a lembrança do passado vivido. No poema de Herberto Helder que nos propomos analisar, lemos: “Há no esquecimento, ou na lembrança / total das coisas, / uma rosa como uma alta cabeça, / um peixe como um movimento / rápido e severo. / Uma *rosapeixe* dentro de minha idéia / desvairada.”<sup>5</sup> Conforme ressaltamos a partir do itálico, a lembrança da rosa e do peixe se condensam e estabelecem na memória, por assim dizer, um único signo, passível de ser re-interpretado dessa maneira.

A dialética do esquecimento e da lembrança, visualizada nesse poema, funde as coisas no tempo presente e torna, assim, possível haver uma “rosapeixe”, fruto da idéia

2 Adjetivo freqüentemente usado para se referir a Herberto Helder.

3 Para mais esclarecimentos acerca do onirismo, bem como de outras características da poética de Novalis, ler a sucinta apresentação feita por Rubens Rodrigues Torres Filho, em: NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*, p.11-27.

4 Sobretudo no capítulo VI, intitulado “O trabalho do sonho”, em que encontramos os trechos “O trabalho de condensação” e “O trabalho de deslocamento”, lemos mais detalhadamente a respeito da elaboração onírica.

5 HELDER, 1996, p.98. (Grifo meu).

desvairada do eu-lírico, ao se lembrar de sua casa, onde vivera a infância, a “casinfância”. Trata-se de um espaço-tempo *mítico*, em que as coisas se incorporam umas nas outras: “Havia a magnólia quente de um gato. /Gato que entrava pelas mãos, ou magnólia /que saía da mão para o rosto /da mãe sobriamente pura.”<sup>6</sup> Novamente, enxergamos o emprego do que Freud chamou de elaboração onírica a partir da condensação de elementos constituintes da memória.

Já em *Lavoura arcaica*, a lembrança de André revela uma hipertrofia do amor materno por ele vivenciada na infância, o que lhe oferece subsídio para justificar-se mais tarde diante de Ana, com os versos de Jorge de Lima:

*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?*7. (NASSAR, 2006, p. 129)

Essa última observação ressalta justamente a relação mãe-filho, que marcou a constituição de André, especialmente ao contrapor desde sua infância os carinhos maternos à severidade dos ensinamentos transmitidos pelo pai.

Voltando ao romance de Raduan Nassar, num certo momento, ao se recordar de quando, sozinho, encontrara Ana debaixo do telheiro selado, André relaciona as sensações ali vivenciadas a outro evento passado na infância, lembrando-se, assim, de quando capturava pombas. Suas reminiscências deslocam e aproximam, portanto, fragmentos da infância que, por ventura, lhe sugeriram sensações semelhantes.

A memória figura, assim, como um pêndulo entre a lembrança e o esquecimento. Para o narrador, como para o poeta, esquecer é um sinônimo de morte e condição de lembrança, ou seja, muitas coisas podem se perder no processo da recuperação pela memória. Afinal, lembrar ou

6 HELDER, 1996, p. 98.

7 A primeira pergunta é um verso do poeta Jorge de Lima e aparece também como epígrafe da primeira parte do romance.

ainda rever situações e/ou circunstâncias já vividas anteriormente confere aos eventos passados uma tonalidade, obviamente, diferente de como deve, de fato, ter acontecido; mesmo assim, eles almejam a reconstrução do passado pela palavra.

O eu-lírico, por sua vez, reconhece, todavia, a impossibilidade de ressuscitar integralmente em seu cantar o que já aconteceu, por isso ele afirma: “Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra.” No caso de André, sua narrativa manifesta, enfim, a impossível concretização de seu desejo, ou seja, permanecer ao lado de Ana com o amor e a idade infantil que tiveram juntos: “[...] vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história”<sup>8</sup>. Ao contrário do que ansiava, André tem acesso, a partir do jogo memorialístico, apenas, a uma infância fragmentada.

Vale a pena nos remetermos novamente ao trecho de Novalis acerca da memória, a fim de visualizarmos uma provável justificativa para o anseio de André, bem como para o eu-lírico e o narrador do conto helderiano que estudaremos a seguir, em se aproximar do passado: “Estamos sempre indo para casa”. Esta frase é a resposta para a pergunta “para onde estamos indo?”, fundamentada pelo protagonista Heinrich von Ofterdingen, do romance homônimo<sup>9</sup>.

O narrador de *Lavoura arcaica* e o eu-lírico helderiano encontram na memória arcaica os deslimites da imaginação. Ambos contam-nos de um tempo inebriante. De um lado lemos a confissão do eu-lírico ao se lembrar de sua casa: “Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas.” Ao passo que André, com forte emoção, se recorda de sua tenra idade, quando se irmanava à natureza:

[...] era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; 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, 2006, p. 11.)

Além do caráter naturalmente fragmentário da memória, que impede ao poeta e ao narrador alcançarem o passado integral, talvez seja valioso mencionarmos também o tempo em que se fundamentam os textos. Em se tratando de *Lavoura arcaica*, vale a pena citar um comentário de Samira Chalhub a esse respeito: “[...] a construção narrativa é circular, atemporal, indicadora das origens, remetendo à repetição paradigmática do modelo mítico de textualidade.”<sup>10</sup> Conforme já foi muito comentado, as páginas dessa obra nassariana ecoam a parábola do filho pródigo e a atemporalidade característica de textos míticos e religiosos como esse – que por assim dizer os tornaram paradigmáticos – também foi mantida no romance. Essa temporalidade mítica, assim digamos, possibilita a não-objetividade de situações e circunstâncias vivenciadas por André.

Curiosamente, encontramos algumas analogias (em termos estéticos e temáticos) entre *Lavoura arcaica* e o conto “Trezentos e sessenta graus”, escrito por Herberto Helder. Ali, o narrador após ter partido, retorna à antiga casa materna, *tresmalhado*, tal qual o filho pródigo, e nos conta ao chegar em casa, acerca de um quarto que “dura desde as origens da vida”, evocando, assim, o campo semântico de mítico.

O tresmalhado narrador – usando o adjetivo dado por ele mesmo – desse conto, se assemelha muito a André – o qual se auto-intitula como “aquele que descende de Caim”, bem como se nomeia com outros tantos epítetos relacionados ao lado *gauche* da vida. Ambos saíram de casa, tal qual o filho pródigo; entregaram-se a vivências pelo mundo afora e, finalmente, retornaram ao antigo lar, tomados por uma

8 NASSAR, p. 118, 2006.

9 NOVALIS; MAHL, Hans Joaquim; SAMUEL, Richard. Heinrich von Ofterdingen. In: Werke, Tagebücher und Briefe. München: Carl Hanser, 1987. v.1, p.237-413.

10 CHALHUB, Semiótica dos afetos: roteiro de leitura para um copo de cólera de Raduan Nassar, p. 24.

violência. Embora “a força sombria do envelhecimento” já tivesse atravessado tudo, o narrador deste conto, escrito por Helder, passara por vários lugares e, ao final, coincide seu ponto de partida à sua chegada, contando-nos, assim, sobre sua casa, sua origem. Aparentemente paradoxal e mesmo sem uma utilidade precisa, ele voltara para casa.

O protagonista de *Lavoura arcaica* também medita sobre seu retorno. A certa altura da narrativa, refletindo sobre sua fuga, André confessa que mesmo distante da fazenda onde crescera, se acaso algum dia lhe ocorresse indagar sobre sua busca: “para onde estamos indo?”, teria, embora a vida pudesse lhe revelar novidades, sua austera origem como resposta a essa pergunta, evocando Novalis, conforme dissemos anteriormente.

*[...] 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, 2006, p. 33-34)

Reiterando as semelhanças existentes entre o conto “Trezentos e sessenta graus” e o romance *Lavoura arcaica*, podemos relacionar o mote empregado por André comentado no parágrafo acima, às palavras do narrador helderiano, que por sua vez, em determinado momento, diz “[...] somos como árvores, presos a um lugar, respirando através de uma lei calma e perene”<sup>11</sup>, evidenciando, assim, sua perene relação com a origem. Em ambos os casos, as palavras – relacionadas ao poeta Novalis: “Estamos sempre indo para casa” – sentenciam o destino de encontrar-se em direção ao primordial.

É curioso que não só o título do conto “Trezentos e sessenta graus”, escrito por Herberto Helder, como também o

11 HELDER, 2005, p. 146.

nome dado ao livro, *Os passos em volta*, denotam certa ligação com a origem, ou ainda, com o ponto de partida.

Como vemos, o movimento circular de saída e retorno, passado e presente, que pode nos remeter ao “eterno retorno” nietzschiano, está presente tanto em *Lavoura arcaica* quanto no conto “Trezentos e sessenta graus”. Outro excerto desse conto nos sugere um significativo valor dado à memória e às lembranças e às criações que advêm dela: “A casa é como uma escrita onde as palavras se motivam e desenvolvem por si próprias e as metáforas se geram como animadas extensões da carne, do sangue”<sup>12</sup>.

Retomando o poema escrito por Helder, o verso: “Tudo morre o seu nome noutro nome” nos mostra bem como “o que já aconteceu” está submetido a esta fatalidade: a possibilidade de ser modificado pelo tempo e/ou pela memória. No tempo primacial e mítico as coisas têm por si só outro significado. Entretanto, conforme dissemos a respeito, no poema e no romance encontramos a impossibilidade de retornar a esse tempo primevo e recolher dele seus elementos inteiros, pois o sujeito do tempo presente tem acesso somente a fragmentos do passado remoto.

O tempo, agente ambíguo que irmana vida e morte na memória, recebe da boca de André a seguinte caracterização:

*[...] o tempo me castigava [...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição?* (NASSAR, 2006, p. 94-99).

O poeta helderiano, por sua vez, sentenciar que o tempo é “a força sombria do envelhecimento”<sup>13</sup> e que, podemos completar sem sombra de dúvida, certamente se apodera da vida. Apenas a narrativa, ou ainda a literatura,

12 HELDER, 2005, p. 147. (Grifo do autor)

13 Ibidem, p. 146.

pode sobreviver à sua força e confrontar, de alguma forma, a perecibilidade característica de todas as coisas. Ainda assim, o narrador e o eu-lírico reconhecem, de antemão, a impossibilidade de alcançarem a genuína origem. Eles têm acesso aos fragmentos constitutivos da memória, a qual pode naturalmente ser preenchida pelo que de fato aconteceu e pelo que é verossímil ter acontecido.

Como já dissemos, outras similaridades percorrem o texto de ambos os autores aqui estudados. Uma torrente corporal envolve a memória de André e do eu-lírico construído por Herberto Helder. O narrador de *Lavoura arcaica*, a certa altura, revela suas impressões ao ter mexido o cesto de roupas sujas no banheiro. [...] bastava afundar as mãos [...] para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas<sup>14</sup>. Já o eu-lírico nos diz a respeito de suas irmãs: “A menstruação sonhava podre dentro delas,/ à boca da noite.”, assinalando, deste modo, mais uma marca comum em relação à narrativa nassariana.

Outra passagem nos possibilita aproximar Nassar a Helder. Trata-se de um momento em que André, se dirigindo à irmã, justifica sua paixão por ela a partir do contraste entre a severidade paterna e os desmedidos carinhos maternos: “[...] te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 2006, p. 134-135). Essa antítese, proposta a partir dos papéis desempenhados pelo pai e pela mãe de André, e que desaguou no amor fraterno prenhe de afetos em *Lavoura arcaica* ressoa, de alguma maneira, em Helder.

14 NASSAR, 2006, p. 143.

Na poesia aqui estudada, o eu-lírico afirma: “Havia rigor. Oh, exemplo extremo”, e se lembra também de como era rodeado pelas irmãs, descrevendo ardência e movimentos inquietantes: “As cadeiras ardiam nos lugares./ Minhas irmãs habitavam ao cimo do movimento/ como seres pasmados./ Às vezes riam alto.”<sup>15</sup> Também uma hipertrofia da mãe aparece assiduamente e tem, por assim dizer, um papel fundamental na constituição da subjetividade do eu-lírico helderiano. Em outras palavras, em ambos os casos, encontramos uma contrastante realidade matizada por um afeto, sobretudo centrado na figura da mãe, e um severo rigor.

Afinal, até mesmo em termos estéticos, de certa forma, podemos efetuar alguma aproximação entre Helder e Nassar. Embora haja, obviamente, a diferença de gêneros, ambos inovam e fogem à produção literária de sua época. Herberto Helder escreve um *poema contínuo*, auto-reflexivo, disforme e distante de enquadramentos estéticos – adota em sua poética um procedimento que aparentemente poderia nos sugerir uma associação à escola surrealista de Breton; no entanto, sua poesia é caracterizada por um orfismo e um hermetismo capazes de quebrar, por assim dizer, o velho paradigma da relação estético-cognitiva: sujeito-objeto. No *poema contínuo*, tanto o eu-lírico, quanto as coisas se constituem por um intenso e ininterrupto devir<sup>16</sup>. A memória também manifesta essa constante transformação. Relembrando os seguintes versos (alguns já mencionados neste mesmo texto): “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa /[...] É sempre outra coisa, uma/ só coisa coberta de nomes.”

Já o romance *Lavoura arcaica* – sem sombra de dúvida, digno dos predicativos propostos pelo crítico Alceu Amoroso

15 HELDER, 1996, p. 98.

16 A esse respeito, vale a pena a leitura do livro *A inocência do devir*, ensaio a partir da obra de Herberto Helder, Vendaval, 2003; escrito por Silvina Rodrigues Lopes. Trata-se de uma inflexão crítica acerca do estudo da poética helderiana, em que a autora, a despeito de uma interpretação que o considera, poeta alquímico ou surrealista (leituras recorrentes de sua obra), o interpreta a partir da idéia do devir.

Lima, “impressionante, magistral” – possui um estilo cortante e aborda temas muito caros à literatura em geral, sem repetir a estética vigente no Brasil de sua época (década de 1970), com pretensões de realismo e engajamento; ao contrário, Raduan Nassar evidencia ali uma experimentação da linguagem, criativa e perspicaz, evocando a parábola do filho pródigo e produzindo assim uma fabulosa narrativa emoldurada no século XX com a sugestão de uma atmosfera mítica e, portanto, atemporal.

Podemos dizer ainda que tanto Nassar quanto Helder, ao dialogarem com a tradição, a partir de uma abordagem de Novalis, figuram como tradutores. Ambos realizam uma tradução transluciferada, utilizando-nos de uma expressão cunhada por Haroldo de Campos. Sabrina Sedlmayer, no livro *Ao lado esquerdo do pai*, discorre sobre esse assunto analisando sua recorrência no romance nassariano.

*Haroldo de Campos, em Transluciferação Mefistofáustica, discorre sobre a atitude nom serviam que deve ter um tradutor que deseja converter o original na tradução de sua tradução. Nessa operação literária, o efeito seria o de uma leitura da tradição, não de maneira ordenada e diacrônica, e sim 'num salto tigrino' do sincrônico, o da ruptura, da dessacralização, da leitura por revés. Para o transcriador, a tradução seria uma espécie de 'persona', na qual falaria a tradição, porém, não aquele de voz única e original, e sim a que o 'Agesilaus Santander' iluminaria. (SEDLMAYER, 1997, p.83)*

Esse procedimento de que fala Campos, reiterado por Sedlmayer, perpassa a obra de ambos os autores aqui estudados. Sobretudo, em relação ao mote do poeta da flor azul<sup>17</sup>, anunciando esse anseio em retornar à origem. Além disso, Helder, no texto “O bebedor noturno”, inserido em *Photomaton & vox*<sup>18</sup>, anuncia claramente sua perspectiva de tradutor-transcriador.

17 Trata-se da passagem: “Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause”, já muito comentada anteriormente e que encontramos no seguinte livro: NOVALIS; MAHL, Hans Joaquim; SAMUEL, Richard. Heinrich von Ofterfingen. In: Werke, Tagebücher und Briefe. München: Carl Hanser, 1987. v. 1, p. 373.

18 HELDER, 1979.

À guisa de conclusão, podemos dizer que ao ler Nassar e Helder, o leitor se depara, afinal de contas, com elaborações sofisticadas de escritas em torno da memória, o que necessariamente torna possível considerá-los como duas grandes referências da literatura contemporânea em língua portuguesa. A assertiva proposta por Novalis de que “o mundo precisa ser romantizado. Assim, reencontra-se o sentido originário”<sup>19</sup> pode muito bem ser empregada a partir da leitura de ambos os escritores. Tentar reconstituir o passado a partir da memória resulta, afinal, em dedicar-se a uma colheita impossível de ser feita, em que a procura pela origem pode tornar-se um ponto de encontro das reminiscências e da imaginação.

19 NOVALIS, 1988. p. 142

## Referências

CHALHUB, Samira. *Semiótica dos afetos*: roteiro de leitura para um copo de cólera de Raduan Nassar. São Paulo: Hoker, Cespric, 1997.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

HELDER, Herberto. Trezentos e sessenta graus. In: \_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

\_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Cia das letras, 2006.

NOVALIS; MAHL, Hans Joaquim; SAMUEL, Richard. *Werke, Tagebucher und Briefe*. München: Carl Hanser, 1987. v. 1, p. 237-413.

\_\_\_\_\_. Fragmentos I e II. In: \_\_\_\_\_. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. São Paulo: Iluminuras, 1988.

SEDLMAYER-PINTO, Sabrina. A ficção mediterrânea de Raduan Nassar. In: CASTRO, Marcílio (org.). *Ficções do Brasil*: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p.231-257.

\_\_\_\_\_. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

## O germe do outro

Luiza Strambi

No presente trabalho, trataremos do dialogismo existente no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Convém que se defina, então, o que vem a ser dialogismo. Para Mikhail Bakhtin, autor russo, dialogismo se define pelo diálogo entre os interlocutores e o diálogo com outros textos, ou seja, o diálogo entre diferentes discursos. Para este autor, nenhuma voz jamais fala sozinha, a minha palavra é sempre contaminada pela palavra do outro. E o olhar do outro que permite a completude, uma vez que o seu campo de visão é diferente do meu, a ele é possível o acesso ao que está inacessível a mim. É preciso que se troque de lugar com o outro para identificar-se com ele, é preciso coincidir com ele para que, com a ajuda de uma série de fatos que só são acessíveis a partir do lugar em que me encontro, seja possível completá-lo, acabá-lo<sup>1</sup>.

A obra de Nassar ilustra o que diz Bakhtin, em relação aos discursos do protagonista André e de seu pai, que parecem tão conflitantes, mas que na verdade dialogam.

1 "Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como eles são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto –, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis à ele. [...]"

Esse excedente constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias – todos os outros se situam fora de mim. [...]"

O excedente da minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se. [...]"

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele.". (BAKHTIN, 1992)

O discurso paterno é permeado por ensinamentos religiosos, provenientes em sua maioria da Bíblia, mas com resquícios do Alcorão, herdados dos ensinamentos do avô. São saberes que são transmitidos de pai para filho, o que evidencia a importância da tradição, como é possível percebermos nos seguintes trechos:

*[...] na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: 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, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; [...] cultivada com zelo pelos nossos ancestrais, a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte de nossas esperas [...]. (NASSAR, 1989, p. 58)*  
*[...] se outros não 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)*

No discurso paterno, destacam-se a religiosidade, como já dito anteriormente, a paciência, a ordem, a clareza, a racionalidade, o amor e a união na família, enquanto o discurso do protagonista é laico, reivindica a liberdade de construção do pensamento fora da esfera do discurso religioso, a obscuridade, a fundação de uma igreja particular baseada no corpo. Nos seguintes trechos, acompanhamos a fala do pai e a defesa de certa "doxa":

*O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas [...]. (NASSAR, 1989, p. 54)*  
*[...] a paciência há de ser a primeira lei desta casa, [...] o suporte de nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para blasfêmia em nossa casa [...]. (NASSAR, 1989, p. 58-59)*

Com isso, surge então um conflito na fala do protagonista, por ele se perceber marcado por ser epilético, por não gostar do árduo trabalho na lavoura, por não se adequar à rigidez que prega o pai. E por não se encaixar da maneira desejada no discurso patriarcal, André formula o seu discurso como uma resposta, na qual ele procura mostrar ao pai o que lhe era inacessível, um outro ponto de vista sobre o que era repetido geração após geração.

Temos, então, a fala de André:

*you tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora para casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa não de se bater com essa ventania ao se fecharem [...], e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero 'é triste que ele tenha o nosso sangue' [...] e diga ainda 'ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame' [...]. (NASSAR, 1989, p. 39-40)*  
*fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgos, charcos e lodo; [...] eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e o corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento profeta da minha própria história [...]. (NASSAR, 1989, p. 86-87)*

Para finalmente observarmos o contraste surgido no embate dos dois discursos, mostrado através da discussão entre pai e filho na ocasião do retorno a casa do protagonista:

- *[...] Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas idéias. Palavra com palavra, meu filho.*
- *Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que 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)*
- *Como posso te entender, meu filho? Existe obstinação na tua recusa, e isto também eu não entendo. Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?*
- *Em parte alguma, menos ainda na família; [...] foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos.*
- *Não receba com suspeita e leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta nesta casa com o nosso amor!*
- *[...] Ao contrário do que supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina.*



– Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, [...] ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra! (NASSAR, 1989, p. 165-166)

Observando atentamente os dois discursos, percebemos o diálogo entre eles: a fala de André é construída a partir da desconstrução da fala do patriarca, ela tem a intenção de preencher as lacunas que encontra no discurso do pai, visando à adequação ao seu ponto de vista e aos seus objetivos.

Após o desfecho de sua fuga de casa, a palavra de André é contaminada pela palavra do pai, o que é possível de ser percebido, através do final da narrativa, quando o protagonista transcreve as palavras do patriarca, as quais parece ter incorporado ao seu discurso:

*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, p. 193-194)

E, em certo ponto, as atitudes do patriarca acabam se mostrando afetadas pelo que lhe diz o filho: tomado pela cólera, o pai, defensor da racionalidade, mata a filha, Ana, quando é informado sobre o incesto, evidenciando a contaminação de suas atitudes pelo discurso de André.

Percebemos, assim, como os dois discursos dialogam, o de André desconstruindo a fala do pai e as atitudes do pai sendo contaminadas pela fala de André.

## Referências

- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

## Entre experiência e tradição: um descompasso em *Lavoura Arcaica*

Lara Spagnol

“Eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos!”

Publicada pela primeira vez em 1975, *Lavoura Arcaica* marca a estréia do escritor paulista Raduan Nassar na literatura brasileira, e até os dias atuais suscita discussões quanto às suas classificações formais – Sabrina Sedlmayer, por exemplo, em ensaio de título “A ficção mediterrânea de Raduan Nassar”, atenta para a hibridizade desta narrativa nassariana em meio à literatura nacional<sup>1</sup>. Esta obra de Raduan Nassar apresenta ao leitor o relato em primeira pessoa do adolescente André, a quem a tradição familiar, representada pela figura autoritária do pai, ao mesmo tempo em que oprime, fomenta sua cólera.

Certamente não seria plausível discorrer sobre este embate tácito, travado entre protagonista e tradição, sem atentar para a questão temporal presente em *Lavoura Arcaica*. Durante toda a narrativa, o tempo - aquele que faz diabruras, que brinca com o personagem, que tem caprichos tal qual uma pessoa – está presente, contrapondo o discurso paterno, nos quais a sucessão dos dias é tratada como um fenômeno ao qual o homem deve, sobretudo, paciência, ao relato de André, para quem existe, também, “o tempo de ser ágil”<sup>2</sup>, os direitos da impaciência.

Em “Da cólera ao silêncio” Leyla Perrone-Moisés atenta para esta divergência existente entre pai e filho que,

<sup>1</sup>Lavoura Arcaica explora uma imbricada dualidade étnica e mostra-se híbrida desde o início. SEDLMAYER, *A ficção mediterrânea de Raduan Nassar*, p.237

<sup>2</sup> NASSAR, *Lavoura Arcaica*, p. 95.

obviamente, compartilham o mesmo tempo, mas não o decodificam da mesma forma:

*Por sua experiência individual, André descobre que “existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil”, que “não podia ser ágil tendo-se pela frente instantes de paciência”. Sua vivência do tempo é, assim, muito diferente daquela que aconselha o pai.*<sup>3</sup>

Este confronto entre pai e filho, que também é o confronto entre o tempo da experiência e o tempo da tradição, é o que constitui o cerne do desassossego de André. Enquanto a impaciência e o recalque do adolescente reclamam os direitos do corpo<sup>4</sup>, a severidade paterna de Iohána atenta para o perigo que “encontra-se tanto na vastidão ilimitável do mundo externo, quanto no profundo poço do mundo interior”<sup>5</sup>, explicitando, assim, a incompatibilidade destas duas gerações.

Thayse Leal Lima, em dissertação de título *O mundo desencantado*: um estudo da obra de Raduan Nassar, assinala o tempo como uma das principais matérias do discurso paterno: “Ele [o tempo] é, na verdade, um dos temas mais complexos que aparecem nos sermões de Iohána e, podemos afirmar, constitui-se num dos pontos máximos de seus ensinamentos morais.”<sup>6</sup>

Este importante ensinamento paterno dialogará sempre com a tradição, como visto anteriormente, reiterando a capacidade modificadora do tempo, a impotência do homem perante a sucessão dos fatos, a humildade, a paciência e o conformismo, imprescindíveis no trato da passagem dos dias:

*[...] Ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu (do tempo) movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de*

<sup>3</sup> PERRONE-MOISÉS, *Da cólera ao silêncio*, p.63

<sup>4</sup> Ibidem, p.62

<sup>5</sup> LIMA, *O mundo desencantado*: um estudo da obra de Raduan Nassar, p.14

<sup>6</sup> Ibidem, p.22

*feiteiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas[...]*<sup>7</sup>

*[...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente.*<sup>8</sup>

É necessário atentar para o fato de que à figura paterna cabe repassar os ritos da tradição - dispositivo este que carece de um tempo imaculado para existir - à sua família. Tentar conservar o tempo através do conformismo seria, portanto, uma forma de solidificar as tradições, o que, como já assinalado por Octavio Paz, representa uma tentativa de manter a estabilidade no seio da família.<sup>9</sup>

Este engessamento dos hábitos e dos ritos, pretendido pelo pai, entra em claro conflito com a perspectiva de André, cujo desejo é "agitar os alicerces" da casa, "pôr grito neste rito",<sup>10</sup> tombar a mesa dos sermões. Para um adolescente com tais ambições, tratar do tempo de forma paciente e conformada parece incabível. André, portanto, constrói um diálogo duplo: por vezes deixa vir à tona sua impaciência adolescente, por outras tenta se conter nos momentos em que não há outra alternativa senão agir com parcimônia:

*[...] e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil [...] e acompanhava e ia lendo na imaginação as cruzetas deformadas e graciosas, impressas nos seus recuos e nos seus avanços pelos pés macios no chão de terra; e existia o tempo de ser ágil, e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorradeira em cima, e minhas mãos já eram um ninho [...] existia o tempo de aguardar, mas eu já tropeçava, voltando impaciente da janela, chutei com violência a palha que eu, no bico, dia-a-dia, tinha amontoado no meio do quarto, e foi uma ventania de disco na cabeça, por um instante me perdi naquele redemoinho.*<sup>11</sup>

7 NASSAR, *Lavoura arcaica*, p. 183

8 Ibidem, p. 52

9 PAZ, apud LIMA. *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*, p.22

10 NASSAR. *Lavoura arcaica*, p.66

11 Ibidem, p.95

Se, como observado até aqui, entende-se, no que diz respeito ao campo temático de *Lavoura Arcaica*, a presença de um conflito entre gerações, apoiado na incompatibilidade temporal existente entre pai e filho, pretende-se mostrar a seguir como este descompasso persiste nos espaços físicos e formais desta obra.

Sobre o que diz respeito aos aspectos físicos de *Lavoura Arcaica*, é novamente Thayse Leal Lima quem apresenta as possíveis distinções entre os espaços públicos e os espaços privados existentes no ambiente familiar ao qual pertence o narrador:

*Persiste uma diferença entre os espaços de convivência coletiva – a mesa dos sermões, a sala de jantar, a lavoura -, onde sobressaem os valores da ordem estabelecida, e os espaços privados – o quarto, o banheiro, a casa abandonada, - onde imperam os valores dos indivíduos.*<sup>12</sup>

O tempo parece exercer suas particularidades em conformidade com estes espaços: à mesa dos sermões, o que se observa é a vagarosidade do tempo, marcado pelo mover difícil dos ponteiros do relógio, enquanto a casa velha é cenário de episódios caracterizados pela ação, regidos por um tempo urgente.

Observa-se no ambiente coletivo: "[...]o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas."<sup>13</sup>

Já nos espaços privados, tem-se, como exemplo, este relato de André: "[...]voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei vooi para a janela, espiando através da fresta (Deus!) ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar [...]"<sup>14</sup>

12 LIMA. *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*, p.15

13 NASSAR, *Lavoura arcaica*, p.51.

14 Ibidem, p. 89.

A este ponto, a distinção proposta por Thayse Leal Lima parece clara: o espaço público, que tem como representante principal Iohána, dialoga com o tempo referente à figura paterna, e tem como seus elementos constituintes a espera, a sobriedade, o respeito. Já o espaço privado caracteriza-se pela individualidade, através da qual o tempo flui de forma menos arrastada, e se permite agir instantaneamente.

A linguagem utilizada nos dois espaços também se distingue através de características relacionadas ao tempo. Observa-se, no espaço público, a linguagem própria de Iohána, marcada pelo discurso linear, formal, recorrente a metáforas relacionadas ao ambiente rural, no qual está instalada a família. O uso da tradição, próprio ao pai, extrapola o campo temático e alcança os aspectos formais da obra através do discurso paterno, que utiliza de forma convencional os recursos temporais da narrativa.

Nos espaços privados, predomina a linguagem do protagonista André, já que é através de sua perspectiva que se constrói a narrativa de *Lavoura Arcaica*. Observa-se, então, uma narrativa na qual o foco desloca-se do tempo dos acontecimentos, que parecem ser o fio condutor de toda a obra (o encontro de Pedro com André e a volta de André para a casa de sua família), até as mais antigas memórias de infância do narrador, passando por episódios vividos em família antes de sua saída de casa e relatos memoriais de caráter descritivista. Esta quebra da linearidade, característica do discurso de André, aponta novamente para uma confluência entre conteúdo e forma nesta obra de Raduan Nassar, uma vez que representa uma quebra na linha temporal da narrativa, assim como o rompimento que, durante o decorrer de *Lavoura Arcaica*, André procura fazer acontecer em relação à perspectiva tradicional do tempo. Afirma Leal Lima: "Por seu turno, o relato do filho, desenvolvido de modo não-linear, ao sabor da memória pessoal, de acordo com a caoticidade do pensamento

apaixonado, provoca um abalo nas idéias impostas pelo pai."<sup>15</sup>

E é exatamente através deste uso da não-linearidade que se permite ao leitor perceber o anteriormente mencionado jogo duplo que André realiza com o tempo, mesclando momentos impacientes de cólera com momentos de uma paciência que beira o lirismo.

Esta duplicidade, porém, parece se enfraquecer diante da impaciência adolescente do protagonista em um importante momento da obra: o incesto cometido com a irmã Ana. Sedlmayer, em "Lavoura Arcaica – um palimpsesto", afirma sobre o episódio:

*[...] O protagonista, guiado pela hybris e ainda não consciente do significado de Maktub<sup>16</sup> [...] nem da natureza do lamento milenar da cultura ao qual encontrava-se enredado [...] revolta-se e, destituído de culpa, comete o incesto.<sup>17</sup>*

Certamente o episódio do incesto constitui uma das passagens de *Lavoura Arcaica* na qual a relação de André com o tempo parece mais se explicitar. Alternando o tempo de aguardar com o tempo de ser ágil, o protagonista consegue aproximar-se de sua irmã e conduzi-la a seu domínio, tal qual fazia com as pombas em sua infância:

*Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável; não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim [...] mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte [...].<sup>18</sup>*

15 LIMA. *O mundo desencantado*: um estudo da obra de Raduan Nassar, p.24

16 'Está escrito' NASSAR. *Lavoura arcaica*, p.89

17 SEDLMAYER. *Lavoura arcaica*: um palimpsesto, p.10

18 NASSAR. *Lavoura arcaica*, p.100

Porém, neste caso, o equilíbrio, outras vezes existente no jogo de André com o tempo, parece dar lugar à impaciência, uma vez que o ato do incesto não pertence à ordem paciente da sensatez; pelo contrário, relaciona-se à revolta, como colocado por Sedlmayer, e, conseqüentemente, à impaciência.

No que seria, portanto, seu maior momento de impaciência, André profana<sup>19</sup> o ambiente familiar através da relação incestuosa com sua irmã, sem ter consciência de que este ato dialoga com um dos mais tradicionais preceitos de sua família: a existência de uma predestinação, *maktub*.

Ao contrário do pai, que aceita o tempo como algo irrevogável e definitivo, André se propõe a escapar de seu destino, a partir do momento em que tenta assumir sua individualidade, numa tentativa de esquivar-se da tradição familiar:

*[...] eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para meu uso [...] e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento profeta da minha própria história [...]*<sup>20</sup>

A ironia, que se percebe a este ponto, capaz de aproximar a trajetória de André à trajetória de um herói grego, como propõe Sedlmayer, em já citado artigo<sup>21</sup>, reside no fato de que, ao se declarar profeta de sua própria vida e ao cometer o incesto em um ato de individualidade exacerbada, André não se esquia do peso da predestinação; ao contrário, a reafirma, como se verá no desfecho trágico que traz o livro.

Lê-se, no último capítulo de *Lavoura Arcaica*, o seguinte trecho dos sermões de Iohána, citado in memoriam por André:

19 Pode-se entender o conceito de profanação como aquilo que, tendo sido sagrado ou religioso, é restituído ao uso e à propriedade dos homens. AGAMBEN, *Elogio da profanação*, p.97

20 NASSAR. *Lavoura arcaica*, p. 87.

21 SEDLMAYER. *Lavoura arcaica*: um palimpsesto, p.11

*[...] 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*<sup>22</sup>

A palavra do pai, a este ponto, reitera a visão paciente e conformista que fora sempre proferida à mesa dos sermões. Contudo, neste trecho, ao propor que não se questione a “manipulação misteriosa” do tempo, da mesma forma através da qual os fatos corriqueiros não são questionados, o personagem Iohána parece referir-se ao próprio “desígnio insondável”, que lhe é conferido ao fim da narrativa: o assassinato de sua própria filha e a conseqüente desconstrução final de sua família. O pai traria, portanto, o destino trágico que fora destinado à sua família em seu próprio discurso. E André, ao apossar-se do verbo do pai, no fim da narrativa, se assume ciente do que representava *maktub* dentro da tradição temporal, a qual ele pertencia.

A experiência que é relatada ao leitor em *Lavoura Arcaica* é responsável por criar uma mudança de perspectiva, como propõe Sedlmayer em “A ficção mediterrânea de Raduan Nassar”<sup>23</sup>. No desfecho da obra, ao se ver confrontado com as falhas existentes dentro de sua própria família, o pai é tomado pela impaciência colérica de André, e comete o assassinato de sua própria filha. André, diante desta experiência, assume o discurso paterno, denunciando o destino trágico que aguardava sua família.

Ao fim de *Lavoura Arcaica* seria provavelmente um equívoco posicionar André, ao momento da narração, como um personagem capaz de reitificar o discurso do pai; o que se passa com este adolescente parece aproximar-se muito mais

22 NASSAR. *Lavoura arcaica*, p.193

23 ‘[...] ao rebelar-se contra esse verbo áspero, esse verbo milenar, algo da ordem da experiência foi tocado.’ (SEDLMAYER, 2006, p.243)

de uma relativização desta luta entre liberdade e tradição, apoiada na égide do tempo, como quer Alceu Amoroso Lima. O tempo, base primeira do confronto que é mote da obra de Nassar, é quem conduz, pelo que deixa ver o fim da narrativa, à mudança de perspectiva do adolescente André. É o protagonista que se torna, por fim, capaz de abandonar sua cólera e entender a fala paterna, não como se constituísse o fechamento de um velho ciclo, mas sim como se conduzisse ao início de um novo.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Elogio de la profanación In:\_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

LIMA, Thaysé Leal. *O mundo desencantado: um estudo da obra de Raduan Nassar*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) UFMG, Belo Horizonte.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In:\_\_\_\_\_. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar. São Paulo, 1996.

SEDLMAYER, Sabrina. A ficção mediterrânea de Raduan Nassar. In: CASTRO, Marcílio (org.) *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006.

SEDLMAYER, Sabrina. *Lavoura arcaica: um palimpsesto*. São Paulo: Fundação memorial da América Latina, 1999.

## O amor como dispositivo do universo

Assis Benevenuto Vidigal

“Deus faz germinar o grão e o caroço, extrai o vivo do morto e o morto do vivo. Assim é Deus. Por que vos afastais d’Ele?” (Alcorão 6:95).

“Falas-me de um Criador... \* Pois ele só formou as criaturas para destruí-las?... \* Por que são feias? \* Por que são belas? \* A quem cabe a responsabilidade? \* Não compreendo nada”. (Omar Kháyyám, Coleção Rubáiyát).

### o amor

“O amor é a única razão da vida”<sup>1</sup> é o que nos diz a personagem, mãe do chacareiro, em *Um copo de cólera*, de Nassar. Esta frase sobre o amor pode parecer um tanto contraditória, pois aprendemos que amor e razão são opostos. Por outro lado, é o que percebemos quando recorremos à literatura universal: podemos encontrar sempre o amor sendo o propulsor das ações, como, por exemplo, em Shakespeare, nos contos de Andersen, de Grimm, nas tragédias gregas, até mesmo na Bíblia, Alcorão. Mas o amor a quê? Talvez o amor em suas variadas formas: a si próprio, ao outro, ao dinheiro, às obsessões, ao país. De fato, essas manifestações de amor podem levar outros nomes: egoísmo, compaixão, misericórdia, doença, loucura etc. E não é por acaso que, na mitologia antiga, quando a Loucura arrancou os olhos do Amor, ela foi presa a ele e fadada a estarem sempre juntos: a Loucura conduzindo o Amor. Essa variedade de manifestação faz com que seja difícil admitir que o amor esteja em tudo. Aqui, podemos pensar no amor como dispositivo do enredo, do universo.

Ao longo das minhas leituras sobre a obra de Raduan Nassar, mas principalmente em *Lavoura arcaica*, fui percebendo que o amor sempre teve um espaço de grande

1 NASSAR. *Um copo de cólera*, p. 80.

peso nas narrativas desse autor, com destaque para os desenvolvimentos das personagens e do enredo. E não é por coincidência que a descrição da família da novela *Um copo de cólera* e a do romance *Lavoura arcaica* se aproximam muito pela forma descrita. Em Nassar, o amor muitas vezes é causador da discórdia. É o excesso de amor que ativa o descaminho, a perda, o orgulho, a revisão dos conceitos de mundo, da tradição, das experiências. É isso que André — narrador e personagem principal — nos diz, pois é em função do seu amor por Ana, ou por si próprio, que ele profana<sup>2</sup> os ensinamentos do Pai.

[...] *Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, [...], mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, olha o vigor da árvore que cresce isolada [...].*<sup>3</sup>

André, então, fez novos usos dos ensinamentos da família, usos que o favoreciam. Além desse incontrolável amor pela irmã, André muitas vezes toma o lugar do predestinado ao mal, do torto, epilético, descendente de Caim. Ele próprio faz uma auto-referência dizendo ser um portador da cicatriz na testa, uma alusão aos textos bíblicos. Isso faz com que o discurso do adolescente ganhe medidas estrondosas, míticas, como se a narrativa tivesse uma força tirada dos lamaçais da criação do universo; e o trabalho sobre linguagem na obra nos dá perfeitamente essa noção. Dessa forma, o amor deixa de ser um simples afeto e passa a ser questão de existência, de experiência e contestação da tradição: é a construção ou a destruição. Mas como seria possível o sentimento mais sublime ser causador de tanta discórdia? Seria o amor igual a

2 "[...] profanar significa devolver ao uso comum o que foi separado na esfera do sagrado [...]". (AGAMBEN. *Elogio da Profanação*, p. 107)

3 NASSAR. *Lavoura Arcaica*, p. 43. A partir daqui, todas as citações referentes a esta obra virão assinaladas no texto, entre parênteses, seguidas dos números das páginas a que se referem.

tudo na vida: possui duas medidas, como o vinho que serve para a adoração de Cristo, para metaforizar o sangue do salvador; por outro lado é o mesmo vinho que desperta a ira adormecida no corpo doente, é o vinho que liberta das amarras. Seria ele também um salvador. Mas, curiosamente no romance, o amor serve como dispositivo para lutar contra o tempo.

### **o tempo**

Então chegamos em outro ponto essencial para a análise de romance. Falar sobre o tempo é como falar do amor: é discutir filosofia. Assunto muito caro a filósofos, literatos, escritores, matemáticos, desde os tempos mais antigos. Toda a leitura de Alceu Amoroso Lima, na quarta capa de *Lavoura arcaica*, deságua no tempo. Creio que este elemento, para Raduan Nassar, foi matéria principal para a construção da narrativa: o tempo que não nos favorece pelo esquecimento — pois, no geral, quanto mais tempo se tem de vida, menor é a capacidade de memória —, pela impossibilidade do resgate das eras mais antigas, por se encontrar nele a grande dúvida (ou a certeza) da criação, e das leis e de tudo.

Podemos analisar sob diferentes perspectivas a questão do tempo no romance de Nassar: o tempo das personagens, cada uma encravada em uma doutrina antiga, ou mesmo escavando o corpo com as próprias unhas para registrar seu tempo como num livro; o tempo da obra; o da narrativa. Além de o substantivo tempo aparecer escrito por oitenta e quatro vezes na narrativa, várias personagens aparecem em algum momento da obra como se estivessem trabalhando sobre o tempo, ou sofrendo, ou se questionando, ou apenas aceitando as leis do tempo:

[...] *se esculpura o corpo inteiro quando uma haste verde – atravessada na boca paciente – era mastigada não com os dentes, mas com o tempo; e era então uma cabra de pedra [...].* (p. 20-21).

[...] *"a mãe envelheceu muito", eu continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só perdida*

*nos seus devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família. [...] (p. 38-39). [...] o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas: "O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento, sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo não tem fim; [...] onipresente, o tempo está em tudo, [...]. (p. 53-54).*

Toda essa recuperação sobre o tempo pode ser vista mesmo no título da obra: lavoura vem do latim *laboria*, a preparação da terra para a sementeira ou plantação; arcaica descende do grego *archaikós*, aquilo que está fora de uso, rudimentar, antiquado, que pertenceu à Antiguidade, ou também se refere àquele que se dedica a estudar o que é antigo, especialmente a linguagem. Ou seja, a família seria como uma plantação: é semeando esta lavoura e trabalhando nela por tempo indeterminado que seus frutos hão de vingar. Esta terra, onde a família germina, está calcada no tempo — que evoca os lugares — e nunca poderemos ver nem pegar o saco de sementes da mão do primeiro lavrador, no entanto é com obstinada cegueira que repetimos o mesmo gesto de abaixar sobre a terra e remover com nossas mãos grossas o útero do universo.

Mas para André estes instrumentos de culto à vida estão obsoletos. Ele não quer continuar a tradição do pai, mas sim buscar novas experiências cabíveis ao seu tempo e seus desejos. Este embate de tempos — paciência (Pai) X urgência (André) — juntamente com o dispositivo do amor — amor da família, de André por sua irmã Ana —, servem de alicerce para toda a obra. Vêm de um tempo antigo os ensinamentos da família, e viver com ela é estar preso a um tempo comprimido onde passado e presente não se distinguem e impossibilitam um futuro desgarrado, diferente.<sup>4</sup>

4 Ler: ÁVILA. *Mensagem na garrafa*: aporias do sujeito do fim do milênio.

O tempo físico é irreduzível. Mas é através dele que nos é permitida a experiência, a memória, a tradição, a vida. Walter Benjamin inicia seu texto *Experiência e Pobreza*<sup>5</sup> mostrando, através de uma parábola — muito parecida com as que o pai de André conta —, como a experiência nos era transmitida. Em *Lavoura arcaica*, observamos este mesmo mecanismo: a experiência é passada para a família, para os filhos através do mais velho, o pai, pelas parábolas. Mas há recusa aos "ensinamentos promíscuos do pai" por parte de André e de seus irmãos Ana e Lula, o lado esquerdo da mesa. Para André, aquele tempo não existe; é um tempo envelhecido, destituído de verdade, engessado e cerceador dos seus desejos de liberdade/amor.

O tempo da narrativa de André inclina-se muito ao tempo presente, apesar de ser relatado a partir de sua memória, suas lembranças. Claro que sempre no ato da leitura, momento da enunciação, esse tempo se tornará presente, mas esta característica se torna ainda maior, pelo fato de que, nesta obra, a linguagem é como uma personagem que se questiona, como o próprio André. Essa metalinguagem deixa o texto sempre muito pungente e atual. Cito três passagens do diálogo entre pai e filho:

— *Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. (p. 160)*

— *Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar. (p.162)*

*[...] foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos. (p. 167)*

Poderíamos falar que grande parte da narrativa de André está no seu tempo psicológico. O que nos faz perceber o peso que este personagem carrega em relação ao amor, à família, aos questionamentos da tradição, ao tempo. De

5 Ler: BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura.



acordo com Benedito Nunes “o primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas”<sup>6</sup>, é justamente o que ocorre nas longas falas de André que revelam seus sentimentos e pensamentos, onde o que seria um minuto real de cena tem maior duração, devido ao tempo psicológico do personagem.

O tempo possui uma vasta pluralidade de sentidos e por isso muitas vezes se torna difícil fechar conceitos. Em *Lavoura arcaica*, a construção da narrativa é atemporal e se faz pelo fio condutor da memória de André, que busca no tempo histórico a tradição e que mostra pelo tempo psicológico toda a força que o discurso da obra tem: a força que têm o amor de André, a tradição da família, a predestinação a ser torto, além de toda a eficiência do trabalho literário de Nassar.

### **amor X tempo**

Alguns estudiosos, como Sabrina Sedlmayer,<sup>7</sup> já apontaram que, por coincidência ou não, o nome Ana em árabe significa “eu”. O fato de o autor ser de família árabe, cultura que está muito presente em *Lavoura arcaica*, corrobora para o pensamento de que o nome dado à irmã não foi por acaso. Não podemos afirmar, é só mais um mistério para podermos buscar novas leituras. Se André profana toda a tradição porque está em busca do amor de Ana ou de si próprio, talvez não nos interesse como causa, mas sim o amor como o dispositivo das ações e estas inevitavelmente ocorrendo no/contra o tempo. O movimento de vida ocorre sobre um tempo, a escrita ocorre em um tempo, a elucidação sobre a escrita ocorre em outro tempo, as evocações narrativas também e assim por diante. Estamos incrustados no tempo e suas variações.

6 NUNES. *O tempo na narrativa*.

7 Ler: SEDLMAYER, 1999, p.7.

Existe um ciclo no tempo — os segundos, as horas, os anos, séculos — que sempre se fecha e recomeça. Para nós, sempre irreduzível, apesar das repetições, já para o Tempo apenas continuidade. É possível pensar que é justamente por isso que o tempo e o amor — como única razão para viver — é tema que sempre volta, que é constante, é cíclico dentro da literatura universal.

Cito:

*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. (p.196)*

Este é o trabalho do amor através da memória pelo tempo. Como podemos perceber, mesmo dentro deste embate, André termina sua narrativa homenageando seu pai, buscando na memória a tradição ensinada ao filho, uma forma de amor.

Não por acaso, encontrei um outro leitor de Raduan Nassar que acredita na célebre frase de que “o amor é a única razão da vida”. Falo do diretor de cinema Aluizio Abranches, que, em sua adaptação de *Um copo de cólera* para o cinema, trabalhou sob a ótica dessa frase. É o que podemos ver, entre outras informações sobre o diretor e seus trabalhos, em uma entrevista que realizei com Abranches e que também se encontra publicada neste caderno.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ÁVILA, Myriam. *Mensagem na garrafa*: aporias do sujeito do fim do milênio. In: VASCONCELOS, M. S; COELHO, H. R. *1000 rastros rápidos*: cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: editora Brasiliense, 1985.

CHALUB, Samira. *Semiótica dos afetos*: roteiro de leitura para *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker, Cespric: 1997.

JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SEDLMAYER, Sabrina. *Lavoura arcaica*: um palimpsesto. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

## Entrevista com Aluízio Abranches, diretor do filme *Um copo de cólera*

Assis Benevenuto Vidigal

Primeiramente, agradeço ao Aluízio Abranches pela sua gentileza e disponibilidade em conceder esta entrevista. Farei aqui algumas perguntas que não pude encontrar em outras entrevistas concedidas pelo diretor.

### 1. Como começou sua carreira no cinema?

**Abranches:** Na verdade foi meio por acaso. Formei em Economia no Rio de Janeiro e fui para Londres fazer um mestrado. Quando cheguei lá me matriculei na escola de Cinema, mais ou menos assim mesmo: passei em frente, me informei, preenchi um pedido para entrar na escola. Não fui à entrevista do mestrado de Economia e em dois meses estava começando a escola de Cinema. Claro que eu sempre gostei muito de assistir a filmes, geração Godard, Fellini, Truffaut, Buñel, por aí.

### 2. Antes de *Um copo de cólera* você gravou outros filmes?

**Abranches:** Curtas metragens. Teve um que foi visto por mais de cinco milhões de pessoas, *A porta aberta*. Em uma época em que era obrigado a passar um curta antes de um filme estrangeiro, e aí passou com *Batman* ou *Ligações perigosas*. Agora estou tentando recuperar os que fiz em Londres.

### 3. Como foi trabalhar o texto das personagens no filme de forma tão próxima a do texto escrito? Isso teve alguma influência na escolha dos atores principais? De que forma se deu essa escolha?

**Abranches:** No livro, o texto é dele (do Homem). Muitas vezes ele descreve ou imagina situações, tipo, se eu falasse

isso, ela responderia aquilo e então eu diria para ela... Tive então que transformar os relatos e fantasias dele em cenas reais; difícil, mas, como o texto é muito bom, prazeroso. A escolha dos atores foi um *insight*. Não foi porque são casados, porque achei que seria mais fácil.

**4. Inicia-se o filme *Um copo de cólera* com a imagem de um formigueiro, metáfora utilizada por Nassar no livro homônimo, mas em outro momento do texto. Por que começar o filme explicitando aos espectadores essa metáfora?**

**Abranches:** Achei a imagem bonita, o buraco do formigueiro, as saúvas agitadas, a música, anunciando o que vem pela frente.

**5. Como foi a recepção do filme no Brasil e no exterior? Você acha que existe um público mais preparado para receber a montagem do filme?**

**Abranches:** Muito boa tanto aqui quanto no exterior. É um filme mais voltado a um público mais intelectualizado, é claro, pois o texto é sofisticado, as palavras e o significado delas são sofisticados. Mas tem a situação do relacionamento deles, tem o sexo que é bom. Acho que isso interessa a todo mundo. Na Itália o filme ficou um ano em cartaz.

**6. Porque você acha que a Itália recebeu muito bem *Um copo de cólera*? Algo em especial?**

**Abranches:** Bom, os italianos são "meio tarados" e adoraram a Julia Lemmertz. Claro que, também, o filme chegou neles muito bem: o conflito de casal, o homem sozinho ainda pensando na mãe... Acho que teria ido muito bem na França também, os franceses adoram discutir esse assunto, mas não estreou lá.

**7. Em que tipo de cinema esteve seu filme na Itália? Digo isso porque no Brasil, como em outros lugares também, existem em alguns cinemas somente filmes de determinado segmento, em outros nem tanto.**

**Abranches:** No circuito de cinema arte, mas foi muito bem lançado e ficou em cartaz durante um ano em muitas cidades.

**8. Na novela de Nassar, o narrador sugere uma relação sexual entre o casal. Já no filme, a cena acontece de fato, mesmo que também sugerida pela imaginação do chacareiro através da saia da jornalista. O que o levou a querer desenvolver as cenas de sexo? Você acha que elas dão ao filme algo de essencial que somente a narrativa da novela não consiga?**

**Abranches:** Com certeza!!! Aquela relação sem sexo (BOM) não tem a menor chance de funcionar. É a parte do filme que o Raduan mais gosta, de verdade.

**9. Sabemos que a obra *Um copo de cólera*, de Nassar, não é escrita caracteristicamente de maneira cinematográfica como, por exemplo, o conto "Menina a Caminho" do mesmo autor. Qual foi o maior desafio encontrado por você e pela equipe no que se refere à transformação desse texto em cinema?**

**Abranches:** É verdade. "Menina a caminho" é um roteiro pronto. O maior desafio foi conseguir manter o texto, digo, as palavras, sem tornar o filme chato. Bom, deve ter gente que acha, mas eu acho que consegui driblar isso. Claro que com a ajuda da interpretação dos atores. Todo aquele cenário (o quarto, a coelheira, o areal, o jardim) foi construído para o filme, pensando em transpor a relação tensa do casal, tensa, sexy, intensa; ele egoísta, ela atuante...

**10. Em uma das cenas finais do livro, o narrador nos mostra, através de suas lembranças, a sua família numa cena em que estão todos à mesa. É curioso perceber como os textos de Nassar se comunicam: poderíamos dizer que a descrição desta família, desta mesa é a mesma de *Lavoura arcaica*, único romance de Raduan Nassar. No filme a cena dessa família à mesa também ocorre, mas bem diferente da forma que nos é dada na novela. Qual o motivo de transformar esse ambiente no seu filme?**

**Abranches:** Aí foi a minha interpretação da família, mesmo que muito diferente da descrição do Raduan. Acho que justifica o personagem dele, aquela mãe amorosa que acaricia o rostinho dele e diz que o amor é a única razão da vida. Fica complicado depois, é amor demais, e, sendo demais, difícil de lidar. Aí vem aquela mulher linda, a personagem da Julia, com quem ele faz ótimo sexo, amorosa também. Tem que ser muito bem resolvido. Mas como disse, isso é a minha interpretação, e aquela era a minha família, me apropriei da história para tentar me entender um pouco.

**11. Nassar abre *Um copo de cólera* com duas citações: “Ninguém dirige aquele que Deus extravia” e “Hosana! Eis chegado o macho! Narciso! Sempre remoto e frágil, o rebento do anarquismo”. Sobre estas, você acha que dentro da literatura nassariana o ser masculino carrega consigo uma espécie de desvio, de pré-destinação a ser torto, convulsivo, contra a ordem vigente? Ainda a este respeito, seria mais difícil trabalhar no cinema com os personagens masculinos de Nassar?**

**Abranches:** Acho as duas citações lindas. Extraviado, remoto e frágil; muito corajoso admitir tudo isso, a não ser que esteja a partir daí buscando a redenção. Mas acho que não, tem um momento em que ela diz pra ele que não redime. Os personagens masculinos do Raduan são mais complexos, mas são lindos.

**12. Quem você diria que realmente usa a razão: a jornalista ou o chacareiro?**

**Abranches:** Ela. "Só usa a razão quem nela incorpora suas paixões". Ela incorpora tudo isso melhor.

**13. A novela de Raduan Nassar carrega um discurso filosófico e político muito grande. Para a construção do filme esses pontos foram relevantes independentes de estarem na fala dos personagens?**

**Abranches:** Claro, impossível desassociar, mas eu tentei seguir o conselho do autor e justificar a vida mais através do amor: "O amor é a única razão da vida".

**14. Você teve um outro trabalho muito bem recebido internacionalmente que foi *As Três Marias*. Como foi este trabalho?**

**Abranches:** Foi bacana a receptividade internacional. Claro que o filme pegou carona no sucesso que *Um copo de cólera* fez na Itália, que acabou repercutindo bastante no mundo, quer dizer, nesse mundinho do cinema independente, autoral. Mas fiquei bastante satisfeito com a resposta a *As Três Marias* no exterior, porque o filme foi muito mal lançado aqui e aí deu uma compensada.

**15. Existe algum texto literário que você tenha muita vontade de transformar em cinema algum dia?**

**Abranches:** *Desonra* de John Maxwell Coetzee e *Os Maias* de Eça de Queirós. Mas agora já vou falar do amor entre dois irmãos em *Do começo ao fim*; de uma forma bem diferente de *Os Maias*, mas, de qualquer maneira, retoma o assunto.

**16. Como você enxerga o cinema nacional hoje?**

**Abranches:** Interesse mais por trabalhos como *O cheiro do ralo*, *O céu de Suely*, *Casa de Alice*, de diretores mais ou menos da minha geração que fazem um trabalho autoral,

voltado para dentro, no sentido que estão falando de coisas que interessam a eles e aí o filme sai mais apaixonado. Hector Babenco também faz um pouco disso. Quanto ao novo "cinemão" brasileiro, que é mais voltado para o público, aí, pra falar a verdade, eu prefiro um bom filme americano do gênero; são mais bem feitos.

**17. Para você, cineasta, qual foi o maior prazer em realizar *Um copo de cólera*?**

**Abranches:** Foram muitos os prazeres. Discutir o amor de uma forma tão inteligente, com um texto tão preciso e lindo, foi um grande privilégio. Conviver com o Raduan durante três anos e trabalhar com a Julia e o Alexandre e a amizade que estabelecemos a partir daí é um prazer como poucos (agora mesmo estou correndo para terminar esse texto, para encontrar a Julia, o que é sempre um prazer). Realização profissional, conseguir transformar aquele texto em imagens. Todo mundo me dizia que eu era louco, que não ia conseguir. Muitos prazeres.

**v**  
**v v**  
**v v**  
**viva voz**