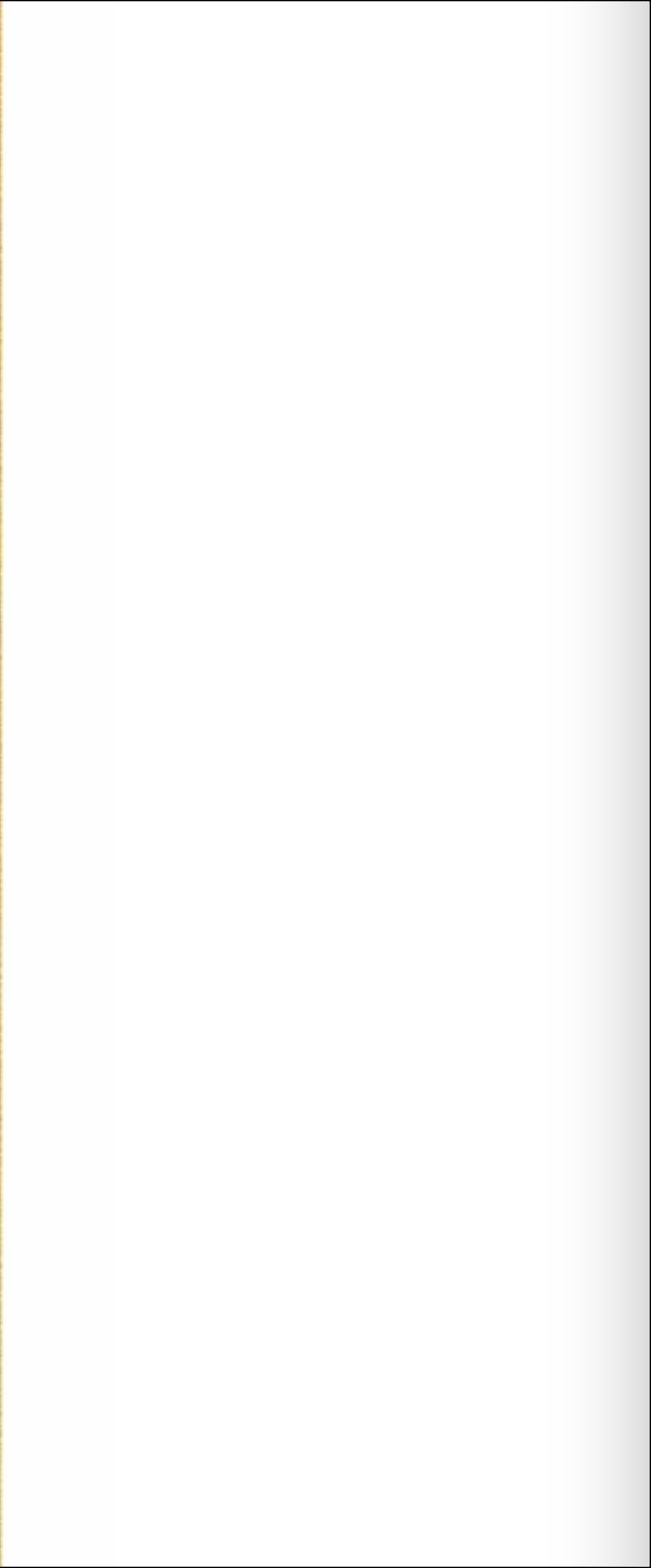
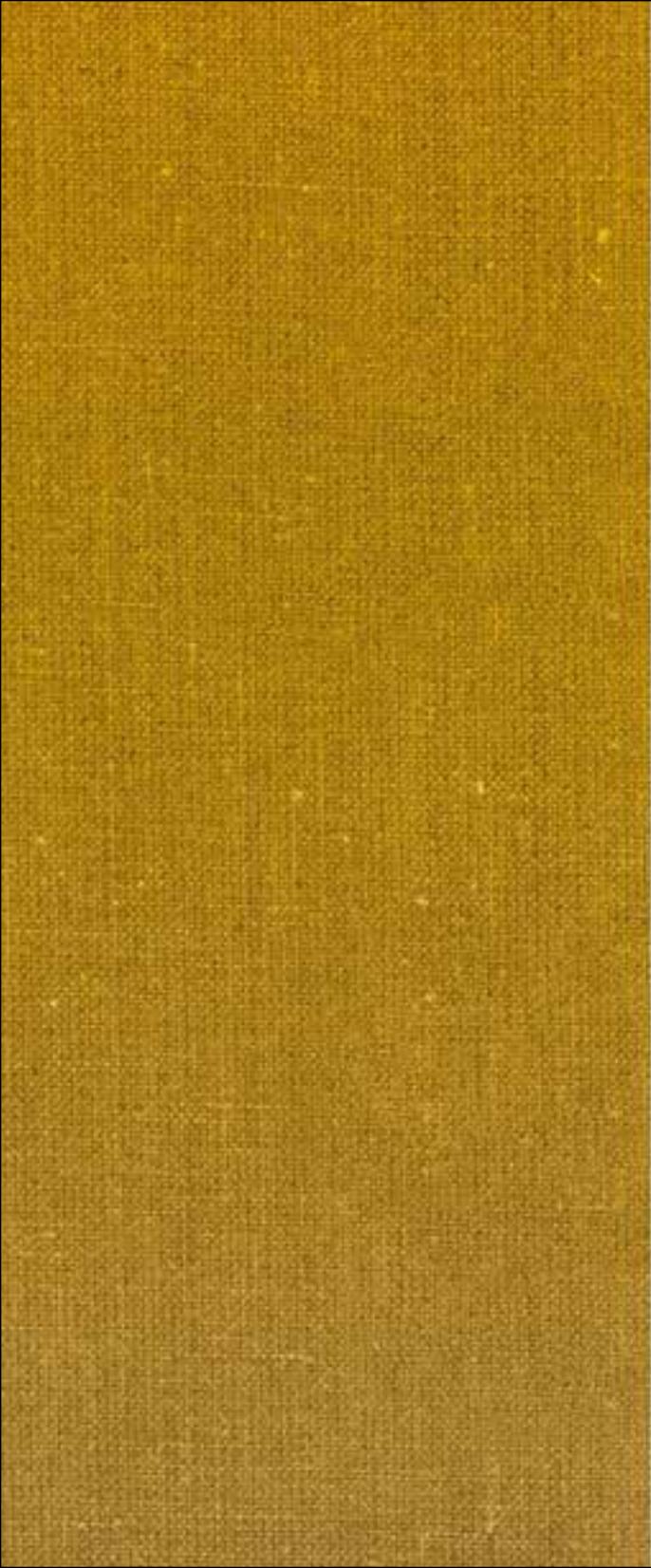


AS MÃOS PRECÁRIAS

**ESTUDOS
SOBRE
RADUAN NASSAR**





Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares.

© 2020, IELT – NOVA FCSH

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa

Título	As mãos precárias Estudos sobre Raduan Nassar
© Editores	Carlos F. Clamote Carreto Madalena Vaz Pinto
I.S.B.N.:	978-989-8968-03-6
Paginação	ACDPRINT
Design da capa	ACDPRINT
Edição	Maio de 2020

O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UID/ELT/00657/2013.

AS MÃOS PRECÁRIAS

**ESTUDOS
SOBRE
RADUAN NASSAR**

Carlos F. Clamote Carreto

Madalena Vaz Pinto

(editores)



IELT
Lisboa
2020

O respeito pelo Acordo Ortográfico atualmente em vigor
é da única responsabilidade dos autores de cada artigo.

Índice geral

Apresentação	11
Carlos F. Clamote Carreto	
Madalena Vaz Pinto	
Raduan e o arcaísmo da lavoura	19
António Vieira	
Raduan Nassar: a (in)felicidade pela literatura ou pela agricultura (e pecuária)	29
Arnaldo Saraiva	
Ímpeto e atropelo: ficção da palavra em Raduan Nassar	33
Clara Rowland	
Voz	33
Jorro e silêncio	35
Cólera e intervalo	38
Paralipse	40
Literatura e utopia: Raduan Nassar, o belo e o bom	45
Gilda Oswaldo Cruz	

A estética do bagaço. O génio intranquilo e as suas promessas de abundância debaixo da peneira	57
Joana Matos Frias	
O silêncio eloquente de um ventre seco	77
Maria José Lemos	
Um conto-carta-manifesto: entre luz e escuridão	78
Ceticismo e cinismo	82
Relações intra e intertextuais: uma questão de indiferença	86
Atingir o miolo propulsor	99
Tinha paixão, tinha um copo de cólera?	103
Pedro Eiras	
Tinha paixão?	103
Três livros e um silêncio	105
Dos contos a Um Copo de Cólera	109
Lavoura Arcaica	115
Notas biobibliográficas	127

Apresentação

Carlos F. Clamote Carreto

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição | NOVA FCSH

Madalena Vaz Pinto

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso.

Raduan Nassar (2016: 13)

No prólogo de um intrigante conto da Idade Média (*Le Lai de l'ombre*) que nos fala de reflexos, de sombras, de projeções e de imagens distorcidas do Outro a partir das quais se constrói, no entanto, paradoxalmente, o amor, e no qual Jean Renart, conhecido poeta francês do século XIII, parodia e desconstrói sistematicamente os fundamentos da retórica e do imaginário cortês, lemos que mais vale contar com

uma boa fortuna do que com amigos e familiares. Com efeito, estes vão e vêm. E também morrem, dispersando-se então a riqueza e as falsas ilusões depositadas num simulacro de felicidade. É a sorte que, entre contingência e movimento calculado dos astros, rege o nosso destino e provavelmente os destinos da própria escrita poética que só assim, conclui o autor, escapa às águas tumultuosas do alto mar para chegar às margens tranquilas delimitadas pela aritmética do conto.

Contrariando, no entanto, a cínica provocação de Jean Renart, a publicação deste conjunto de estudos sobre Raduan Nassar deve-se tanto ao acaso como à amizade. A sua breve história começa durante um almoço entre um dos editores deste volume (Carlos Carreto) e António Vieira em torno de assuntos comuns relacionados com o conselho de redação da revista *Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*. O teor exato da conversa perdeu-se no esquecimento, bem como a misteriosa correspondência que acabou por ligar secretamente entre si coisas tão díspares (provavelmente a sorte ou o acaso). Foi, no entanto, nessa altura que o António Vieira confidenciou o seu desejo de organizar um evento para celebrar, ou tão simplesmente assinalar, o facto de Raduan Nassar – escritor, por ventura, ainda relativamente pouco conhecido em Portugal – ter sido distinguido com o Prémio Camões em 2016. Surgiu então a possibilidade de se organizar um desprezioso encontro na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com a ajuda do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição no qual vários docentes e investigadores se dedicam precisamente ao estudo da literatura brasileira. Coincidentemente, nessa mesma altura, Masé Lemos e Madalena Vaz Pinto (a outra editora desta coletânea), ambas docentes de universidades do Rio de Janeiro, pensavam como a atribuição do Prémio Camões a Raduan Nassar se apresentava como uma ocasião propícia de maior divulgação de sua obra em Portugal. Foi a aproximação entre estes desejos, articulada via contacto com António Vieira, que contribuiu para que este encontro acabasse por vir a ter uma marca luso-brasileira.

Entre os primeiros contactos e a concretização da Jornada de Estudos sobre Raduan Nassar, a 22 de fevereiro de 2017, o tempo foi inexoravelmente passando. Contudo, as controvérsias que acompanharam a entrega do prémio ao escritor a 17 de fevereiro desse mesmo ano no Museu Lasar Segall, em São Paulo, na sequência do discurso eminentemente político de Raduan denunciando («Não há como ficar calado!») os múltiplos, gritantes e aterradores sinais irrompendo desse Brasil que vivia «tempos sombrios, muito sombrios», voltaram a dar ao encontro em

preparação, entre acaso e providência, toda a sua atualidade. A riqueza das comunicações apresentadas durante a Jornada e os estimulantes debates que as acompanharam deixaram em todos nós memórias duradouras, mas não menos volúveis e sujeitas à inelutável lei do esquecimento. Daí que, desde logo, tenha surgido a ideia de publicar os resultados do encontro. Não tanto como impulso arquivístico (por mais importante e valioso que este seja) ou dever de memória, mas tão simplesmente como forma de prolongar o diálogo, sempre necessário e inacabado, em torno de Raduan Nassar, do fenómeno narrativo, da Literatura.

«Alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias [no cesto de roupas no banheiro] e trazer com cuidado cada peça ali jogada?», pergunta o narrado no início de *Lavoura arcaica*?¹. Desejo secreto ao mesmo tempo familiar e estranho, nos limiares do inconfessável, no qual não deixa de ecoar a natureza arcaica do gesto poético, através dessa *mão precária* que inspirou o título e que cuidadosamente vai recuperando e reinventando, em cada texto, fragmentos da vida íntima e de toda uma tradição *jogados*, entre o acaso e a intensão programática, no vasto arquivo da memória poética. À imagem desse «grito de exaltação» arrancada pela dança frenética, vertiginosa e contagiante de Ana – personagem quase camusiana que traz, também ela, a peste no corpo – dança que se torna cântico «entoado em linha estranha» oferecido para «consumo sacramental»; à imagem igualmente do discurso obcecante do pai de *Lavoura arcaica* cuja palavra é «pedra angular» em que constantemente tropeçamos, «que nos esfola» a cada instante através da sua «sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva» (p. 46), a literatura emerge, na escrita de Raduan Nassar, como esse insólito lugar que, por mais incómodo, estranho e desestabilizador que seja, nos traz constantemente de regresso a casa onde, entre o instante e o tempo «sem começo nem fim» da eternidade (tempo que é a negação da própria narrativa enquanto *mythos*), encontramos sempre uma nova Penélope – como a mãe de André – a «destecer a renda trabalhada a vida inteira» (p. 41).

O conjunto de ensaios que agora se publica não ambiciona ser nem uma homenagem, nem, tão pouco, uma tardia, desnecessária e já anacrónica legitimação de um merecido prémio. Trata-se apenas de partilhar a alegria breve que traz a reflexão

¹ Ver passagem em epígrafe.

e o diálogo em torno da inquietante escrita de Raduan Nassar, tão límpida como visceral, tão rigorosa como profundamente telúrica.

Na maioria dos textos, como se verá, o reconhecimento do valor da obra será reafirmado a par do enigma que constituiu o seu repentino cessar. Resta saber se se trata, de facto, de um fim repentino, ou mesmo de um fim. As posições divergem. Arrisca-se, por vezes, a hipótese de uma continuidade – as mesmas mãos, afinal – entre texto e terra, entre labor textual e os cuidados da lavoura. Lacónicas respostas do autor ao longo de todos estes anos, não explicam. Ficamos com os textos e as conjecturas, apresentados em seguida segundo as ligações que entre si se estabelecem.

No seu ensaio, António Vieira começa por destacar o que nele desde logo o marcou na leitura de *Lavoura Arcaica* e que se repetiu vinte anos depois, na ocasião da escrita deste texto: a constatação de estar diante de uma nova linguagem, fronteira indecisa entre prosa e poesia, aspeto reiterado na leitura dos outros textos de Raduan Nassar. No que toca a este romance, afirma, é possível verificar um modo particular de construção textual - substituição de pontos finais por pontos e vírgula ou de interrogação -, o que contribui para o adensamento dos parágrafos. Neles, o leitor tem acesso às atmosferas interiores de homens expostos ao assédio das paixões, numa combinação entre rememoração, júbilo, desejo e culpa, e pode pressentir a tragédia que se aproxima. Tal potência não permite ao leitor ficar incólume. Ele percorre a narrativa por seus passos, entregando-se mais ou menos aos acontecimentos, ao sentir mais empatia ou recusa, preso dessa forma na rede do texto que percorre. O mesmo encantamento repetir-se-ia nos outros textos do autor, aumentando a perplexidade com a recusa de o escritor voltar à literatura ou sequer dela falar. Sobre esse acontecimento, António Vieira arrisca uma possibilidade: a proximidade excessiva entre o vivido e o narrado.

O mesmo impacto com a linguagem é referido por Arnaldo Saraiva ao ler seu primeiro romance, *Lavoura Arcaica*. Este romance surpreendia por se tratar do primeiro livro de um autor no qual, curiosamente, não se reconheciam as fragilidades discursivas, os clichés ou as modernices forçadas próprias de muitos romances de estreia. Mas *Lavoura arcaica* surpreendia ainda pela temática, parábola familiar retomada e desconstruída, ambientada no espaço rural, na contramão do romance urbano, social e político em voga então no Brasil. Estudioso da literatura brasileira

e leitor de Raduan Nassar desde sua estreia, Arnaldo Saraiva, como a maioria da crítica, atribui o mesmo valor aos textos seguintes e adensa o enigma do abandono por um viés curioso: a recusa em continuar a escrever contamina necessariamente o que foi escrito, obriga os leitores desta obra a pôr sob suspeita noções estabelecidas e consensuais sobre a autoria, a obra, o engajamento e o lugar da literatura.

O ensaio de Gilda Oswald Cruz constitui um testemunho valioso. Nele, a autora revela um aspeto pouco conhecido da obra de Raduan Nassar: as circunstâncias da publicação do seu primeiro romance. Foi em 1974. Raduan chegara à José Olympio levado por António Olavo Pereira, irmão do seu fundador. Nessa casa editorial, eram então publicados os livros dos mais importantes autores da prosa, da poesia, da ensaística e da sociologia brasileira. Gilda ocupava aí, desde 1973, o lugar de secretária do Conselho Editorial, e foi portanto, a ela, que foram entregues os originais datilografados de *Lavoura Arcaica*. Como assinala no seu artigo, o encantamento com a força do texto, sua musicalidade e a descoberta daquela voz tão posante foram imediatos. A continuação do seu relato surpreende: não obstante a sua recomendação entusiástica e a de António Olavo, a publicação seria condicionada ao financiamento por parte do autor. Raduan, contrariado e humilhado, aceitou a proposta e, com a ajuda dos seus irmãos, *Lavoura Arcaica* foi publicada em 1975. O resto da história é conhecida: poucos textos mais e a dedicação à lavoura. Mas parecem existir alguns sinais destoantes neste discurso consensual. Um deles, descrito pela autora, foi o interesse de Raduan em acompanhar e contribuir para os ajustes finais do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001); depois disso, mais recentemente, a aceitação do *Prémio Camões* e seu comparecimento à cerimónia (além do discurso marcante em defesa do governo PT). Faz sentido, portanto, a afirmação de Gilda Oswald Cruz: «Raduan não deixou jamais de pastorear os destinos de sua obra».

É precisamente sobre a complexidade destes sinais destoantes e as suas implicações na receção da obra nassariana que se detém Joana Matos Frias. Se o maior deles foi sem dúvida o abandono precoce de uma obra acolhida com louvor pela crítica, também a forma particular de Raduan Nassar se relacionar com o campo literário e seus rituais enquanto autor, contribui, desde sempre, para a criação de uma atmosfera peculiar em torno da sua obra: presença rara em lançamentos; recusa em autografar suas obras; comparecimento contrariado a entrevistas; etc. É possível ler tais sinais como forma de resistência à exposição excessiva promovida

pelo mercado editorial. Porém, como mostra a autora, o efeito desse desejo de fuga é paradoxal e perverso: consiste na hiperbolização da figura do autor sobre a obra que se verifica pela sobrevalorização dos paratextos, principalmente os epitextos – correspondência, depoimentos, entrevistas, conversas. A palavra do autor empírico sobrepõe-se à do autor textual, ou, dito de outra forma, ocorre a restituição da aura por via da recuperação de um vínculo singular entre o *valor de existência* e o *valor de exposição*.

Se é consensual reconhecer a tensão existente entre dizer e calar na trajetória autoral de Raduan Nassar, cabe verificar se há representações dela no interior do próprio texto nassariano. É o que o ensaio de Clara Rowland parece confirmar, quando afirma que, na obra de Raduan, os limites são constantemente erguidos e também continuamente transpostos, como atestam as figuras das formigas em *Um copo de cólera* ou do filho pródigo em *Lavoura arcaica*. Na prosa de Raduan Nassar, afirma Clara Rowland, assiste-se ao contraste entre a palavra retida e a palavra pronunciada, a palavra ouvida ou não ouvida. Hipóteses de elocução são formuladas, inscritas no texto, entre aspas, e em seguida recusadas, ou porque desviadas para outras possibilidades, ou porque invalidadas pelo próprio narrador, tanto por censura como por correção. Assiste-se, deste modo, à recorrência da paralipse, figura que consiste num discurso em estado intervalar que se descreve como não dizendo o que, entretanto, diz. E que, feito de frases censuradas, descartadas, abandonadas, impronunciadas, configura-se paradoxalmente em jorro, esporro, transe, delírio, ou seja, num fluxo verbal que se sugere colérico, incontido e incontrollável.

Talvez para Raduan, propõe Masé Lemos, a escrita se apresente como contingência entre a possibilidade de dizer e de não dizer. Ao reler, no seu artigo, o conto *Ventre seco*, espécie de carta-manifesto, a autora chama a atenção para o que já aí se percebe: uma escrita que provoca, incomoda e inverte as posições dominantes. Essa provocação vai ser mantida nos textos seguintes de Raduan Nassar, inclusive no diálogo que a sua obra estabeleceu com outros autores - Joyce, Thomas Mann, Fernando Pessoa (via o heterónimo Ricardo Reis). Qual o tema que aí se destaca? O da indiferença, não só como um motivo dentro da obra, mas também como postura do artista diante da obra e da vida. A obra nassariana aproxima-se deste modo do cinismo; o cinismo dos grandes indiferentes que visa construir uma filosofia que promova a liberdade absoluta e, assumindo um tom provocador, faz o pensamento efetivamente pensar. «Ele», de *Um copo de cólera*, ou o narrador de *Um ventre seco*,

discorrem sobre a irredutibilidade da verdade, do poder do *ethos*, de sua relação irreversível, da impossibilidade de os pensar sem relação fundamental uns com os outros. O cinismo efetua assim a dramatização e a passagem do limite pela enunciação da vida. Seria então possível, pergunta, pensar que Raduan Nassar atingiu a pura potência ao exercer a liberdade de querer não mais querer?

Pedro Eiras inicia seu texto, situado nos limiares entre o registo poético e o ensaístico, com uma confissão em forma de pergunta: por que estou apaixonado por *Um copo de cólera*? Porque se trata de um texto furioso, que enfurece, que não se apresenta como representação, mas afeto. E que esconde, no aparente episódio das formigas que ignoram uma vedação e a ultrapassam desordenadamente um juízo amplo e devastador. Tudo aí é exposto e avaliado: cada gesto, palavra, ideologia, moral, consciente e inconsciente. Mas a fúria não se limita ao *Um copo de cólera*. A força argumentativa e o jogo performativo cínico dos textos de Raduan Nassar, afirma o autor, criam uma perigosa intensidade em que tudo detém valor e em que todos os valores acabam arruinados. *Um copo de cólera*, *Lavoura arcaica*, *Ventre seco*. O que cabe ao leitor ler nestes textos? Que partido tomar? O coração vacila. A escolha, inevitável, apresenta-se sempre absurda. Terá o autor sucumbido à ira de seus textos? Como continuar a escrever depois deles? O silêncio parece ter sido a resposta.

Raduan e o arcaísmo da lavoura

António Vieira

Relida *Lavoura arcaica*, quase vinte anos após a primeira leitura, novas visibilidades me advêm deste texto. Da primeira vez, atendera sobretudo à linguagem, tão cativante que se sobrepôs ao conteúdo; eis que passei à visualização da narrativa, fase por fase, ao longo do seu desenrolar. Como se reescrevesse para mim, transcrevendo-o em imagens, num filme ideal, o drama que nos é contado. Revivi a história com os meus próprios recursos; olhei-a, segui-a *de fora*, como se não estivesse implicado.

Mas como ler este texto e permanecer incólume? A exterioridade da leitura é relativa: o leitor, ao refazer com os seus próprios passos os passos da narrativa, sempre se entrega mais ou menos aos acontecimentos que da leitura absorve e às personagens que nela andam em jogo, oferecendo-se ora em projecção e identificação, ora em denegação e recusa, e assim se prende emotivamente na rede da escrita que percorre.

Diz-se geralmente que este livro está escrito numa ‘linguagem bíblica’. Afirmção equívoca, ou pelo menos imprecisa. Quantas escritas dentro da escrita bíblica, quantos estilos e géneros encadeados! Para além da objecção de Nietzsche, de grande “fraude literária” decorrente da junção, da fusão de dois livros incompatíveis, imiscíveis, incomensuráveis – o Velho e o Novo Testamento – obtendo, a partir daí, o Livro...

Recordo-me de uma vez, em casa de Raduan, quando se falava do declínio irreparável da linguagem que grassa numa sociedade ignóbil, ele ter falado da Bíblia como fonte e alimento de linguagem literária: livro que contém sementes de ficção, de sapiência

e poesia, e mesmo de tragédia. E contou o episódio da morte de Saúl, contido nos livros de Samuel e das *Crônicas*, quando os presságios encaminham o rei, pelos seus próprios passos, para uma morte já decidida pela potestade. Ao rematar a história, repetiu a resposta profética de Samuel, convocado do Xéol, à pergunta do rei: “Amanhã morrerás!” – e, ao dizê-lo, a sua mão abateu-se sonoramente sobre a mesa.

A *Lavoura* inventa uma linguagem prodigiosa, que nos leva de volta aos deuses do deserto, essas divindades patriarcais, impiedosas, ciumentas e castigadoras, que nasceram nos desertos pedregosos da Ásia mediterrânica e partiram a conquistar o mundo¹. A linguagem solene que inspiraram, suspensão de advertências, éditos e profecias, reencontrámo-la de algum modo no arcaísmo desta lavoura (a escrita literária lança, também, as suas sementes à folha lavrada): nos longos parágrafos que amontoam exortações e argumentos; na veemência, por vezes na violência, da palavra proferida; e no segredo, no indizível que ronda e paira e tarda em ser mostrado. E acode-me a frase do romance, “me senti num momento profeta da minha própria história” (p. 91)².

O processo de escrita é conhecido: o escritor substitui os pontos finais por pontos e vírgula, ou por pontos interrogativos, e alonga inimaginavelmente os parágrafos, acumulando sentenças e acrescentando ênfase à ideia enunciada. O polissíndeto, curiosa figura sintáctica que usa sucessivas conjunções coordenativas, prolonga a tensão da ideia e faz crescer passo a passo a expectativa do leitor, perante o qual se adia e se agrava a solução de quanto está em jogo. “O polissíndeto – escrevem Celso Cunha e Lindley Cintra (1986: 623) na sua famosa *Gramática* – passa a ser o recurso característico do chamado estilo bíblico.” Ora, o caudal dos dizeres, misturado e alimentado pela matéria das imagens memoradas, forma um rio torrencial. Eis que os episódios numerados do romance se oferecem como colunas dóricas, espessas, sólidas e sem falha. Mergulhemos nesse magma, percorramos esses blocos densos de texto, e logo nos condenaremos a viver um tempo de acção suspensa e adiada.

¹ Há um lapso na epígrafe da segunda parte, *O retorno* (p. 147), que consiste numa citação do Alcorão. Trata-se, com efeito, da sura IV (conforme à ordenação definitiva dada a este livro sagrado por Abu Bakr, o primeiro califa, que ficou depositário das suas folhas esparsas); mas o versículo não é o 24, antes o 27, que diz: “Não deves seduzir a tua mãe, as tuas filhas, as tuas irmãs, etc.”; e nele foi elidida parte do seu conteúdo, pois que conclui: “Mas, se acontecer, Deus é misericordioso”.

² Todas as referências se reportam à edição completa da obra de *Raduan Nassar* (2016), figurando o número das páginas entre parêntesis.

Estes episódios-parágrafos entrançam rememoração, desejo, júbilo e culpa. O que ressoa neles é uma confrontação entre obstinadas exortações morais, às vezes objurgações, e a vontade violenta de transgredir. Alternam tempos de aquiescência e tempos de revolta. Nesta oscilação, nesta ambivalência, pode o leitor adivinhar desde o início uma sombra de fatalidade. E ouvimos ressoar estas vozes escritas, às quais temos de emprestar um tom e um timbre. Ao indicar as zonas mais sombrias que dominam e arrastam os humanos, o texto assume uma dimensão de advertência e de admoestação que, no limite, soa quase profética. E a memória surge, compacta, como nas auras de certos epiléticos, chamadas *panorama fit*, em que num instante, vivido como uma eternidade, deflagram e desfilam imagens que resumem o essencial da vida já vivida. Esta aura precede e anuncia o acesso. Ora, o protagonista-narrador declara-se “epilético”, fala da iminência dos seus ataques, e parece colher deles a matéria dionisíaca da narrativa.

Tudo aqui é ao invés da máxima de Apolo inscrita no templo, em Delfos: *Nada em excesso*. Embora por vezes surja o desejo apolíneo, invocado como um bálsamo e pedido como uma cura: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio.” (p. 58). Ou: “aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas” (p. 57). E este texto confessional parte de um nó obscuro de culpa, anunciado logo na epígrafe de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, da sua sedução, do seu viço e constância?” A trama do romance visa clarificar o duplo enigma que aqui se enuncia: por um lado, saber de onde provém essa culpa perdida no passado; por outro, desvendar porque permanece viçosa na memória, e porque nos acompanha, assombra e inspira.

A parábola do filho pródigo, explicitamente reconhecida, e que contém dentro dela a parábola interior do faminto (narrada no episódio 13, e depois retomada), cruza-se, na *Lavoura*, com o poderoso mito de Édipo, modificado na ligação e na função dos seus mitemas, como é próprio de qualquer mito. – “Dir-se-ia que os universos mitológicos se destinam a ser pulverizados uma vez formados, para que novos universos nasçam dos seus detritos.”³ É um Édipo alterado e transposto do

³ Franz Boas, citado por Claude Lévi-Strauss (1958: 227).

espaço luminoso da Grécia para uma cultura mediterrânica e patriarcal, ela própria mudada para estas terras novas do ocidente antártico.

Atentemos: Édipo sai de Corinto para se prevenir do incesto previsto pelos oráculos; André foge de casa com o mesmo propósito. A doença (a peste) grassa na cidade, e há que procurar o culpado e varrer a impureza; a doença (a epilepsia) habita André e manifesta-se nele, tornando-o impuro. Édipo chega a Tebas – ou seja, a casa – e consuma os actos anunciados; André volta a casa e reencontra Ana. Édipo seduz a mãe, André a irmã. Jocasta, sabendo do acontecido, dá-se à morte; o pai, informado do que acontecia, dá a morte a Ana. Na inconfidência dos pastores (de Corinto e de Tebas) desvenda-se o fio todo do enigma; na inconfidência do irmão, Pedro, deslinda-se a trama que expõe a verdade e desencadeia a punição. Com Édipo, e por ele, o pai é morto (estamos na Grécia); o pai de André (estamos agora com os deuses do deserto) inflige a morte à mulher impura. Édipo não quer ver, e por isso se cega; André emudece perante o culminar da tragédia e, com a sua mudez, a *Lavoura arcaica* se fecha e se conclui. – “A morte – vem explicar a voz distante e branca do antropólogo – deve ser integrada na vida para que a agricultura seja possível” (Lévi-Strauss, 1958: 245).

Grande veemência e grande fúria neste texto. A divindade do deserto, temível e vingadora, é interiorizada e incorporada aqui pelo homem velho, que transmigra de geração em geração, e é assumida sucessivamente pelas figuras do avô, do pai e do irmão mais velho, que enfim trai a confiança e leva o pai a perpetrar o ‘crime de honra’, trazendo ao romance um clarão de tragédia. Ao longo deste livro há um culto, uma devoção, e por fim uma rejeição, deste homem velho exemplar, austero e castigador, que incarna a tradição e profere o seu discurso de intolerância e de rancor sob o véu da ternura e da benignidade. O seu paradigma é o do “ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturba nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços.” (p. 62). Ele é este avô tutelar, cujo fatalismo culmina na conclusão universal: *Maktub!*, está escrito! Mas a figura do homem velho é sucessivamente idolatrada e recriminada, o narrador oscila entre um desejo extremo de identificação e um impulso incontido de destruição.

Toda a substância desta escrita ondula pela fronteira indecisa e misteriosa entre prosa e poesia, e este livro pode ler-se como coisa vária: saga familiar, mito dramatizado e romaneado, elegia da violência, ode à natureza, advertência profética, longo poema erótico. É um cristal de extrema coesão e perfeito talhe, e acontece que vemos por ele diversamente, conforme à face tocada pelo sol que lhe incide.

Raduan exprime com mestria certos momentos que anunciam, e ainda assim encobrem, o desastre iminente, e se contêm num tempo interior represado. Já no seu conto *O velho*, um dos componentes de *Safrinha*, escrita em 1958, é dito: “E há em tudo um clima silencioso de espera” (p. 383). E noutro conto, *Mãozinhas de seda*, alguém afirma: “Cultivei por muito tempo uma convicção: a maior aventura humana é dizer o que se pensa” (p. 353). Estão, pois, em jogo a veracidade e o segredo, e sobretudo a veracidade do segredo. Mas há um tormento que acompanha e anima este livro. As palavras “tumultuado”, “turbulento” e “faminto” percorrem-no e dominam-no, em intensidade e repetição. O grande deus Diónisos triunfa desta escrita.

O mais inquietante no romance é a atenção exclusiva e absorvente prestada à família, fora da qual ninguém existe e nada acontece. No céu do narrador, a família é a única constelação: posição rígida dos lugares à mesa; desmoronamento da casa quando um dos filhos foge; rituais inúmeros, sempre movidos por um desígnio de sofrimento e pureza. É este *huis clos*, no seu fechamento absoluto, que traz o desespero e arrasta à danação. E toda a narrativa está presa do passado familiar como de um íman: “Senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro” (p. 13).

Mas enquanto o escritor nos transmite o adensar das atmosferas interiores de homens expostos ao assédio das paixões, fala-nos da presença intacta da natureza. Às vezes, a natureza ilumina as metáforas para decifrar a experiência interior; ou as imagens da natureza são transpostas para os sentimentos humanos e combinam-se com as mímicas humanas que os exprimem, numa perfeita amálgama: “meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo” (p. 16); “e logo um vento brando há de devolver o gesto soberano dos Teus cabelos, havendo júbilo e louçania nesta expansão” (p. 108); “este pó primevo (...) irrompendo numa terra fofa e imaginosa” (p. 54); “debaixo de um céu arcaico (...) só então nos entregaremos ao silêncio, vasto e circunspecto” (132).

Entretanto, neste drama pungente, a ironia, às vezes o sarcasmo, escondem-se na combinatória das palavras. Como se o narrador, para se redimir da crueza do seu desvendamento perante o leitor, procurasse por momentos o conforto lúdico de brincar com as palavras e as metáforas. Ouçamo-lo, por exemplo, ao falar da mãe: “não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses” (pp. 68-69); ou, falando do excesso da própria fala: “expondo a textura da minha língua exuberante” (p. 111). Assim, enquanto nos narra a mágoa e a desdita da sua insubmissão, encantam-nos com as palavras que, em cores vivas, dançam ao fundo da intriga.

Como obter esta atmosfera, e criar este espaço literário com a língua portuguesa? Eis o prodígio que nos encanta. Como recortar, dentro da língua comum e quotidiana, essa outra língua privada e possante, que permite a quem escreve tornar-se um escritor, e que há-de ser uma língua de transgressão? Num ensaio de Michel Foucault encontramos esta reflexão: “A literatura (...) é a linguagem ao situar-se no limite longínquo de si mesma.”⁴ E Proust, em *Le temps retrouvé*, fala “dessa magnífica linguagem, tão diferente da que continuamos a falar, e em que a emoção desvia o que queríamos dizer e abre em seu lugar uma frase bem diversa, emergente de um lago desconhecido onde vivem essas expressões sem relação com o pensamento, e que por isso mesmo o revelam.”⁵

Ora, cada escritor revisita em sobressalto o seu lago secreto, perdido na sua fantasia, no fundo dos seus sonhos, senão do seu delírio. Ninguém mais pode aceder a essas águas privadas, longínquas e inacessíveis, mágicas e poéticas. O escritor volta vezes sucessivas à margem silenciosa do seu lago, em viagens repetidas e inconfessáveis, a buscar a matéria literária. Daquela água se revigora, dela extrai uma forma própria e única de dizer, de situar as próprias visões e emoções no mais fundo do seu pensamento, tornando-o então trama literária. Do lago azul se alimenta, daquelas névoas e águas profundas: dele provêm as suas metáforas, o estilo, a maneira própria de estar em literatura. E essa língua segunda, escavada e esculpida em metamorfose no interior da língua comum, é como uma ferramenta artesanal feita à medida, que exprime o estar-no-mundo do escritor com as suas singularidades e visibilidades próprias, em contraste com o alheamento, a opacidade e a trivialidade do olhar e do sentir comuns.

O tempo desta narrativa é um dos seus enigmas. De resto, ao longo de todo o texto se inscreve e se oferece uma filosofia do tempo: tempo de retenção, feito de esperas, pausas, discontinuidades e saltos, de paciências e impaciências que explodem como actos rebeldes. – “A impaciência também tem os seus direitos!”, lê-se na página 92. É um tempo eleático, de Zenão, paradoxalmente imóvel, avançando por saltos. Assim nos fala o narrador de um “voo célere de um pássaro branco, ocupando em cada instante um espaço novo” (p. 91) – tal como a flecha de Zenão, imóvel na sua essência, mas ocupando no espaço lugares sucessivos, que são tempos.

⁴ “La littérature (...) c’est le langage se mettant au plus loin de lui-même” (Foucault, 2003 : 13).

⁵ “ (...) ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d’habitude, et où l’émotion fait dévier ce que nous voulions dire et épanouir à sa place une phrase tout autre, émergée d’un lac inconnu où vivent ces expressions sans rapport avec la pensée et qui par cela même la révèlent ” (Proust, 1954 : 166).

O escritor o ilustra constantemente, e de forma muito concisa na imagem da pomba que encaminha para as suas mãos, atraída pelo trilho de grãos de milho que lhe estende, sinuoso e captativo, subtil metáfora para a sedução da mulher desejada: “O tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas” (p. 97). – E mais adiante: “Eu esperava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (p. 99). Por isso, “nenhum grão de mais, nenhum grão de menos” (p. 102).

Ficamos na incerteza, nós, leitores, se esse tempo flui de veras ou se é um simulacro. Porque, na pena de Raduan, há um tempo de fatalidade: “não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações” (p. 59). Como se fosse perigoso desafiar, por vontade própria, o fluido natural das aparências que formam o mundo. Contudo, é o alarme do narrador ao exprimir o seu desespero que nos mostra afinal que a duração existe, e que lhe estamos submetidos e o tempo golfa com os seus prodígios, depois de tão longamente represado. Essa é a sua astúcia: torna-se ímpeto e pulsação vivida do narrador, ao auscultar a memória e por fim ser assediado pelas suas figuras, em que se desvendam as emoções passantes que encobrem, e as metamorfoses que desencadeiam, deixando-o perplexo: “que instante, que instante terrível é esse que marca o salto?” (p. 101). E logo adiante, como a reiterar essa dúvida: “não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos” (p. 105).

Igualmente imóvel me parece ser o tempo que tenho tido de convívio com Raduan. Visito-o quase regularmente uma vez por ano, às vezes de dois em dois anos, sempre na companhia da Gilda, que de início foi o talismã, o ‘abre-te sésamo!’ para o conhecer. Nunca falamos de literatura – embora seja possível falar de livros, dos seus livros enquanto objectos-livro (o livro na sua singularidade, as edições, o aspecto exterior, incluindo papel, mancha, tipo de letra, peripécias e mal-entendidos da produção).

Assim, permanece atento ao lado sensorial das novas edições da *Lavoura*, incluindo o seu aspecto gráfico e o seu destino. E torna-se evidente que não se afastou emotivamente da literatura, que há-de ter sido, e deve permanecer, a fibra central da sua vida. Afastou-se, sim, da sua obra criativa, como os *dei otiosi* da história das religiões se distanciam dos mundos que criaram, sem desistirem de os observar do alto. E recordo-me de uma vez ter assistido em sua casa à projecção de uma película, então ainda em fase experimental, sobre a *Lavoura*, e de ter permanecido toda a tarde e uma parte da noite a conversar sobre o filme, com ele e com os raros convidados.

Sempre falamos, afinal, de outros temas, que reconduzem invariavelmente ao labor da sua fazenda, ou seja, à agricultura. Raduan teria declarado, numa entrevista à *Folha de São Paulo*, em 1984, que renunciava à escrita para se tornar fazendeiro. Eis como abandonou a lavoura da escrita, onde também há húmus e sementes, para se refugiar no cultivo dos campos, voltar à intimidade da terra e realizar o seu projecto altruista de disseminar o conhecimento das artes agrárias e dos segredos do solo. Afinal, por mais moderna que pretenda ser, toda e qualquer lavoura, na sua ligação íntima com a terra, conservará sempre um fundo ancestral.

Este projecto perfaz o seu sonho de multiplicar os recursos num país de escassez. Contou-me um dia quanto rejubilou ao ver chegar ao cais do famoso mercado Ver o Peso, em Belém do Pará, os alimentos abundantes extraídos da Amazónia, os peixes gigantescos, os frutos inúmeros que davam, disse, para alimentar as multidões de brasileiros. Nós próprios, a Gilda e eu, presenciámos esse espectáculo, numa noite inesquecível: os barcos saíam das névoas do rio, carregados desses frutos da água e da floresta, que iam inundando as praças do mercado; os homens corriam em todas as direcções, a transportar e a arrumar o que vinha do rio; enquanto os abutres, alinhados às centenas sobre os telhados, aguardavam imóveis o nascer do dia, para se regalarem com o butim quando os restos juncassem o chão.

A cada visita, os mesmos gestos familiares de ânimo jocoso, a mesma afabilidade, os gestos bruscos, as explosões de riso. Raduan é um grande ingénuo, movido por puro idealismo. E o tempo parece suspenso no cenário daquela pequena casa, quando desses nossos encontros circanuais, que mais parecem um só encontro prolongado e pronto a retomar-se. É ao olhar da varanda, quando se preparam as despedidas, que um sinal insidioso me revela o andar do tempo: o vértice de um cipreste, esguio como um obelisco, ali ondula levemente na brisa e, qual ponteiro de um relógio cósmico, aflorava há anos sob os nossos pés, tendo-se depois nivelado com eles, para se elevar agora acima das nossas cabeças.

De onde provém a recusa peremptória deste escritor de voltar à literatura, falar dela e sequer nela pensar? Julguei ter decifrado este enigma da primeira vez que li *Lavoura arcaica*: senti então que o narrado estaria demasiado perto do vivido e do rememorado, e das suas sombras, de onde a inquietação do autor perante o perigo de dever olhar de novo o que era interdito, ao invés de Orfeu ao procurar Eurídice na noite. Se assim foi, pensei, o livro foi escrito em dor e aflicção tais que

qualquer retorno lhe é insuportável. E eis que leio agora o texto de uma entrevista recente que contém uma confissão: “Nassar – escreve o entrevistador – passou um ano no seu apartamento de São Paulo a trabalhar doze horas por dia no seu livro, e a chorar todo o tempo. E acrescentou: Digo às pessoas que já não leio mais, mas elas nunca me acreditam” (Chacoff, 2017). Ou, para regressar ao romance, “corremos graves riscos quando falamos” (p. 169).

Nunca me conformei com o silêncio literário de Raduan. Uma coisa é saber-se algo, outra é acreditar. Por isso, sabendo embora que arredava os livros em geral, e os oferecidos em particular, arrumando-os e exilando-os depois de agradecer a oferta, nunca desisti de lhe oferecer os meus volumes que foram aparecendo pelo Brasil. Agora, ao regressar ao seu romance, com um entendimento mais claro deste homem, desta escrita e das suas raízes, compreendo a afirmação nele contida, atribuída a André, o protagonista, e que revejo em Raduan: “ao contrário do que se pensa, sei muito sobre rebanhos e plantações, mas guardo só comigo toda essa ciência primordial” (p. 127).

Mas há uma zona de sigilo e sombra que convém à poesia e à literatura, e não deve ser desvendada; ou, conforme a um verso órfico, “há um momento em que devem cessar os nossos cânticos”.

Bibliografia

- Chacoff, Alejandro (2017), “Why Brazil’s greatest writer stopped writing?”, *The New Yorker*, 21, disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/why-brazils-greatest-writer-stopped-writing> (consultado a 04/04/2019).
- Cunha, Celso & Lindley Cintra (1986), *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa, João Sá da Costa.
- Foucault, Michel (2003), *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana.
- Lévi-Strauss, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- Nassar, Raduan (2016), *Obra completa*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Proust, Marcel (1954), *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard.

*Raduan Nassar:
a (in)felicidade pela literatura ou pela
agricultura (e pecuária)*

Arnaldo Saraiva

Universidade do Porto

Quando em 1975 me chegou às mãos e aos olhos, com dedicatória do autor, o breve romance *Lavoura Arcaica* só podia ficar surpreso, intrigado - e deslumbrado.

Por um lado, não havia nesse livro nenhuma das fragilidades discursivas ou estilísticas típicas de livros de estreia; por outro lado, ele não fazia concessões a modernices, a linearidades ou a clichés linguísticos, ideológicos e narrativos comuns ao romance urbano, social, político ou erótico então em voga no Brasil, projetando até os seus personagens para um espaço rural e para um tempo antigo sugerido pelo título (que logo se veria que podia implicar também a terra inteira e a história da humanidade) e revelando, no tratamento da linguagem como no das emoções, um empenho radical idêntico ao que revelara, poucos anos antes, o romance e o conto clariceano; por outro lado ainda, tratava-se de um texto escrito num português admirável, admirável pelo seu léxico exuberante, minucioso e preciso, pela solidez da sua por vezes enredada sintaxe, pela envolvimento dos seus variados ritmos, pelas suas reverberações poéticas (que até podiam valer-se de citações de Novalis, Walt Whitman e Jorge de Lima), pelo fôlego comedido das suas enumerações e anáforas, pelas suas elipses subtilíssimas, pelo seu vigoroso metaforismo.

Nessa altura nem sabia que os pais de Raduan eram emigrantes libaneses, mas quando o soube não fiquei admirado; é por demais notória a dedicação à língua portuguesa da parte de alguns que nasceram de pais que a não falavam, fosse a ucraniana Clarice, o judeu polaco Samuel Rawet, o dinamarquês Per Johns, ou o libanês de origem Salim Miguel, que com a sua revista *Sul* serviu a lusofonia antes de se falar em lusofonia (e que nos deixou, com escandaloso silêncio geral, há pouco tempo). Mas não podemos esquecer outros filhos de libaneses, como o filólogo e dicionarista António Houaiss e o romancista Milton Hatoun, ou os netos de sírio-libaneses Mário Chamie e Carlos Nejar. Esqueçamos, isso sim, o péssimo poeta também filho de libaneses Michel Temer, que viria a ocupar a presidência do Brasil, para tristeza ou ofensa de muitos brasileiros, entre os quais está Raduan Nassar.

Na escassa literatura deste não há nenhum conflito entre as culturas da sua origem árabe e da sua formação cristã, “coroinha” que até foi. Pode mesmo haver convergência se atendemos às referências que implicam as tradições milenares, a família patriarcal, o corpo individual ou relacional, as imposições e os interditos explícitos ou implícitos. Não por acaso, *Lavoura Arcaica* até contém, dentro da parábola bíblica do filho pródigo, a parábola do faminto das *Mil e uma Noites*. Só que em ambos os casos estamos perante parábolas desconstruídas ou distorcidas, a moral codificada que se retirava da parábola é claramente desmoralizada. E o que fica dessas e de outras parábolas ou alegorias que são como regra os textos de Raduan é apenas a figuração de uma tensão e de um conflito insanável, na “casa velha” ou na “casa nova”, entre o indivíduo e a família ou a sociedade, entre o atual e o tradicional, entre a liberdade e a escravidão (ou a “manipulação” a que alude o conto “O ventre seco”), entre o poder (político, económico, erótico, ou outro) e a submissão ou rebelião (que pode levar ao sado-masoquismo de *Um Copo de Cólera*, traduzido como em nenhuma outra obra de língua portuguesa), ou entre o pensamento e o sentimento.

No conto “Mãozinhas de seda” o narrador, como de costume na primeira pessoa, começa por falar na “aventura humana” de “dizer o que se pensa” e por aludir à “moeda antiga” do bisavô que dava a diplomacia como “a ciência dos sábios” (“talvez o negócio seja fazer média”), mas acaba por repetir com o bisavô: “Às favas o que a gente pensa!”. E a saída apontada no conto “Hoje de madrugada” parece ser a do sonambulismo, como no conto “Aí pelas três da tarde” parece ser a do refúgio numa rede em que se “goze a fantasia de se sentir embalado pelo mundo”.

A casa familiar, como o quarto de pensão ou o planeta, não é um “templo”, mas só um lugar de “perdição”. As origens que não se escolheram, mau grado a experiência ou os conhecimentos que se adquirem numa viagem mesmo aparentemente banal como a que faz a “menina a caminho” até à descoberta especular do seu sexo, não salvam de um destino marcado (“maktub”, está escrito) pelo desaire ou pelo desastre. Viver é, desde tempos imemoriais, “trabalhar com sofrimento”.

Uma obra como a de Raduan Nassar, tão breve, tão substancial e tão clássica (de primeira classe), obriga-nos a pensar no lugar que ela e o seu autor concedem à literatura. E a resposta parece clara em ambos os casos: ela não passa de uma efémera mesmo se brilhante evasão intervalar, ou de um “lamento”. A literatura não salva nada, salvo a si mesma. Não parece mais importante ou nobre do que a lavoura antiga e moderna ou do que a criação de coelhos e galinhas. E uma página literária, de alta semiologia, não é necessariamente mais valiosa do que um prospecto sobre sementes. Assim, a (in)felicidade pela literatura é tão viável como a (in)felicidade pela agricultura (e pela pecuária).

Lição terrível e exemplar para quantos, verborreicos, ambiciosos, vaidosos, se entregam ao comércio literário.

Ímpeto e atropelo: ficção da palavra em Raduan Nassar

Clara Rowland

Universidade Nova de Lisboa

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH)

Voz

Numa sequência da primeira parte do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho (2001), durante a conversa entre as personagens André e Pedro no quarto da pensão onde o primeiro se refugiou, ouvimos a voz de André em *off*, sobre um plano dos dois irmãos imóveis, dizendo: “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, (...), pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, (...), me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”. Parece ser a mesma voz que, também em *off*, tinha, nos planos anteriores, narrado sobre imagens da infância as lembranças de André, num filme que faz das variações em torno das várias vozes e da voz narrativa um dos elementos principais da articulação com o texto literário. Não é, porém, a mesma voz – Daney, a propósito de Bresson (Daney, 2015: 99-100), recordava que há, no cinema, diversas maneiras de estar “*off*” – porque em nenhum outro momento do filme a voz fora de campo se dirige a uma personagem presente em campo sem intersectar, de algum modo, a imagem, e sem, ao mesmo tempo, enfraquecer a estrutura da destinação que mantém o discurso directo à margem da imagem.

É um recurso que o filme não explora, posteriormente, de forma consistente, integrando-o num jogo de variações que elide a particularidade do jogo entre os elementos que esta cena constrói. Esse facto, porém, não deveria fazer esquecer que esta cena identifica, com este gesto, uma tensão estruturante de *Lavoura Arcaica* e, como tentarei argumentar, de toda a prosa de Raduan Nassar. Porque o que determina que a voz de André possa pairar deste modo acima de um plano que, ainda assim, interpela, é precisamente o facto de que o que ela diz corresponde, no texto de Raduan, ao que a personagem nos diz que não chegou a dizer. Vejamos *Lavoura Arcaica*:

e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”, mas me contive, achando que exortá-lo, além de inútil, seria uma tolice, e, sem dar por isso, caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde (Nassar, 1999: 17).

Não é a primeira vez que um “grito impulsivo” acontece no texto de *Lavoura Arcaica* sem ser pronunciado. Na página anterior, André, num deslize, pensa em perguntar por Ana, refreando-se: “escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso foi só um ímpeto cheio de atropelos”, para logo acrescentar “eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até minha pensão, me descobrindo no casario antigo, ou ainda, de um jeito ingénuo, procurar conhecer o motivo da sua vinda, mas eu nem sequer estava pensando nessas coisas” (*Idem*: 16). Do mesmo modo, pouco depois, afirma: “‘essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa’ eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa, na verdade eu me sentia incapaz de dizer fosse o que fosse” (*Idem*: 28). Toda a primeira parte do romance é atravessada por esta estrutura: hipóteses de elocução são formuladas, inscritas no texto, entre aspas, e explicitamente recusadas, ou porque desviadas para outras possibilidades, ou porque invalidadas pelo próprio narrador, tanto por censura como por correcção. No lugar delas, o silêncio é mantido, ou outras coisas são ditas. O mesmo acontece, aliás, ao longo de “O Esporro”, explosão central de *Um Copo de Cólera*, em vários momentos. Destaco apenas este:

não que ela não fosse inteligente, sem dúvida que era, mas não o bastante, só o suficiente, e eu poderia atrevido largar às soltas o raciocínio, espremendo até ao bagaço o grão do seu sarcasmo, mas eu não falei nada, não disse um isto, tranquei minha palavra, ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava (Nassar, 1992: 35).

É um exemplo entre muitos da novela breve. E tal como nos primeiros casos que destaquei, o que se acentua aqui é não apenas a virtualidade daquilo que se afirma como hipótese de discurso, a que já regressarei, mas é também a construção de uma situação intervalar: nestes períodos longos, efeitos de circularidade destacam e isolam, frequentemente, os momentos que estou a identificar. No primeiro exemplo de *Lavoura Arcaica*, é a referência aos olhos “plenos de luz” de Pedro (Nassar, 1999:17) que se reconfigura na memória dos olhos da mãe (“caí pensando nos seus olhos”) poucas linhas depois da incitação censurada. No exemplo de *Um Copo de Cólera*, é o refrão sobre o bastante e o suficiente a emoldurar a hipótese de discurso no interior de uma repetição. O resultado é o reforço do estado de suspensão em que se encontra já o discurso entre aspas ou descrito como virtual. Porque o que estes exemplos constroem – e, volto a repeti-lo, são justamente exemplos, casos exemplares de um modo discursivo generalizado nestes romances – é um discurso inteiramente assente sobre a figura da preterição ou paralipse: um discurso em estado intervalar, que se descreve como não dizendo o que, entretanto, diz. E que, feito de frases censuradas, descartadas, abandonadas, impronunciadas, configura-se paradoxalmente em jorro, esporro, transe, delírio, ou seja num fluxo verbal que se sugere colérico, incontido e incontrolável. É então sobre esta aparente contradição entre cólera e paralipse, tão significativa numa obra que se prolonga, hoje, na figura do escritor que regressa para dizer que nada mais dirá, que gostaria de reflectir aqui.

Jorro e silêncio

Duas formulações atribuíveis a Raduan Nassar caracterizam, de forma quase inversa, a centralidade do jorro da fala exaltada em *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*. Na longa entrevista que concedeu aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Raduan afirma que *Lavoura Arcaica* teve origem num projecto anterior, um

projecto de romance “numa linha bem objetiva”, em que o monólogo de uma personagem delirante, na primeira pessoa, teria crescido desmesuradamente (*Cadernos* 1996: 29). E se, na mesma entrevista, afirma ter escrito a primeira versão de *Um Copo de Cólera* em quinze dias (*Cadernos* 1996: 29), na nota final da primeira edição de *Um Copo de Cólera*, posteriormente suprimida, antes da famosa afirmação de que algumas citações de Jorge de Lima, Pessoa e Joyce foram “enxertadas” no texto – a figura do enxerto, ou da citação encastrada, será importante para o meu argumento – encontramos a seguinte descrição: “Um Copo de Cólera”, escrito em 70 e inédito até aqui, é agora publicado em sua segunda versão. Mais precisamente, foi ampliado o sexto quadro (O Esporro), em relação à versão original.¹ Reverso da primeira descrição, esta nota chama a atenção para quanto há de mediado no crescimento descontrolado, agora a partir do seu interior, desse capítulo, que a partir do seu próprio título sugere o fluxo imparável de um discurso excessivo. Com a figura de uma expansão diferida, e por enxerto, a cólera em *Um Copo de Cólera* parece poder crescer a partir dos seus interstícios e fora da vectorialidade implacável do ataque supostamente espontâneo. Não estamos longe de uma formulação surpreendente de *Lavoura Arcaica*, quando no capítulo sete, depois da sua primeira explosão, André, aquietado, pensa dizer a Pedro (mais uma vez sem chegar a fazê-lo): “não se preocupe, meu irmão, não se preocupe, que sei como retomar meu acesso” (Nassar, 1999: 47).

Acredito que se trata de um ponto central. O transe explosivo da prosa de Raduan parece fazer-se, ao mesmo tempo, de uma unidade de impulso – o fluxo imprevisível e, a partir de dada altura, imparável – e de uma estrutura reflexiva, interrompida e sincopada. Toda a estrutura de *Lavoura Arcaica*, pontuada por capítulos-intervalo que interrompem sistematicamente a linha narrativa e dialógica

¹ Reproduzo a nota na íntegra: “Um copo de cólera”, escrito em 70 e inédito até aqui, é agora publicado em sua segunda versão. Mais precisamente, foi ampliado o sexto quadro (O esporro), em relação à versão original. Além disso, o autor enxertou no texto versos de Jorge de Lima (“queima-me, língua de fogo”, “transforma-me em tuas brasas” e “fogo (espírito) violento e dulcíssimo”, todos de “Espírito Paráclito”); versos também de Fernando Pessoa (“caiam cidades, sofram povos, cesse a liberdade e a vida”, “quando o rei de marfim está em perigo, que importam a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças?” e “nada (pouco) pesa na alma que lá longe estejam morrendo filhos”, todos de “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”); o autor parafraseou ainda uma pequena passagem de “O artista quando jovem”, de James Joyce (“sabe qual é a minha opinião a teu respeito, comparada comigo mesmo?” ...“essa é a única diferença, apenas essa”) (Nassar, 1978: 83-84).

principal, o sugere. Que a percepção deste jorro como um contínuo se sobre- põe à consciência da sua estrutura sincopada, creio que é um facto verificável na experiência de leitura; que uma se alimenta da outra, com implicações decisivas para a figuração da palavra na obra de Raduan, é o que gostaria de propor aqui. Num ensaio publicado muito recentemente na *New Yorker* (Chacoff 2017), encontramos a seguinte descrição da obra de Raduan: para Chacoff, na prosa “maximalista” de Nassar, “excess conveys a sense of insufficiency” [o excesso gera uma sensação de insuficiência]. A tensão que aqui procuro descrever é, acredito, determinante para este efeito.

Para tornar mais clara esta contradição, vejamos por um momento a estrutura “expandida” de *Um Copo de Cólera*. A novela é curta, e nas edições subsequentes à primeira desprovida de elementos paratextuais. Dos sete capítulos, cerca de vinte páginas estão distribuídas por seis, e cinquenta páginas estão concentradas no longo capítulo “O Esporro”, que se configura, à semelhança do delírio de André na primeira metade de *Lavoura Arcaica*, como torrente de palavras, “discurso hemorrágico” – esporro, justamente. No entanto, à diferença do romance, a forma da novela assenta inteiramente na unidade desse capítulo que, não sendo central, se apresenta como um centro potencialmente ilimitado, desmesurado e recortado pelos restantes capítulos que assumem a função de moldura: não preparam, justificam ou antecipam a explosão – que tem a sua fonte na descoberta das formigas, logo na abertura do capítulo 6 –, antes a destacam e fazem ressaltar contra, por um lado, a brevidade do resto do livro, e contra a circularidade imposta pela repetição especular entre primeiro e último capítulo. A sugestão de uma implosão da forma da novela, de um desvio irrecuperável no seu desenho inicial, é ao mesmo tempo criada e desmentida por uma moldura que, isolando a explosão, lhe dá forma e limite.

É certo que, no interior de “O Esporro”, a noção de moldura é amplamente trabalhada. Desde logo, pela referência ao teatro, fundamental a vários níveis para a leitura de *Um Copo de Cólera*. Masé Lemos, num ensaio sobre *Lavoura Arcaica*, sugere, a partir da imagem da cerca, comum ao romance a à novela, que “a delimitação do dentro e do fora é o motor que impulsiona as narrativas nassarianas” (Lemos, 2012: 187). Gostaria de sugerir que essa delimitação, em *Um Copo de Cólera*, é feita inteiramente a partir do modelo do teatro. O embate é descrito como acontecendo num palco, a partir do qual, para a mulher, uma plateia pode

ser forjada, enquanto que, para o homem, é de um espectáculo sem plateia que se trata. Nisto, o narrador amplia os efeitos da cólera sobre a forma: se toda a crise se constrói em torno da destinação desviada da cólera (“alguém tinha que pagar”, Nassar, 1992: 43), ou seja em torno do modo como o impulso colérico transita de pessoa para pessoa (das formigas para a mulher para a caseira para o caseiro para a mulher que tem o tamanho de uma formiga), o gesto fundamental da novela é transformar toda a acção num palco sem exterior. Contra o esforço da mulher, que supostamente construiria nos caseiros o seu público, o narrador, que “precisava mais do que nunca – para atuar – dos gritos secundários de uma atriz” mas “não queria balidos de plateia” (*Idem*: 43), vai “puxar para o palco quem estiver ao seu alcance” (*Idem*: 36), dirigindo o *discurso colérico* para todos os presentes, destinatários do impulso verbal. A novela é, então, o teatro da cólera, nesse gesto acentuando a importância da destinação: no final da novela, esvaziada a cena, “ator em carne viva, em absoluta solidão – sem plateia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente” (*Idem*: 79), a cólera anula-se a si própria, já sem objecto, instaurando por fim o silêncio – palco que devora a plateia, dentro sem fora, encontra na moldura o seu limite e anulação.

É tentador associar esta delimitação entre cólera e silêncio que marca o fim do teatro intervalar de *Um Copo de Cólera* ao fim da escrita. Como afirma Abel Barros Baptista: “o abandono permite marcar com o silêncio subsequente um limite que assinala à palavra colérica esse traço indispensável, porque distintivo: a brevidade” (Baptista, 2003: 236).

Cólera e intervalo

A exemplaridade da estrutura da novela curta de Raduan Nassar pode, no entanto, ser revertida, como comecei por sugerir. A própria figura da cerca o sugere: se os limites, na obra de Raduan, são constantemente erguidos, é também certo que são continuamente transpostos, como atestam as figuras das formigas ou do filho pródigo. Gostaria de sugerir que uma das formas dessa transgressão das delimitações estruturadoras reside no modo como o próprio discurso da cólera se faz e desfaz a si próprio enquanto *discurso e palavra dirigida*, precisamente através do recurso

que comecei por descrever. Porque, num sentido muito preciso, o silêncio subsequente à cólera não pode ser desvinculado do silêncio como possibilidade lançada sobre o discurso pela negação da paralipse: em última análise, na obra de Raduan – obra ainda em curso, neste sentido – seria sempre possível, ao mesmo tempo, falar e não falar. Veja-se, em *Um Copo de Cólera*, o arranque da discussão: no regresso do extermínio das formigas, o narrador encontra a namorada e a caseira separadas, depois de as ter visto a conversar. Interpelado pela namorada, o narrador percorre, no seu discurso, ao longo da página, inúmeras hipóteses de resposta, todas afinal não pronunciadas (“e muitas outras coisas eu poderia contrapor ainda à sua glosa”), decidido a “trancar” a palavra, a não dizer nada, até que vê dona Mariana, pergunta por seu Antônio, constrói três hipóteses de resposta (“mais cuidadosa, a dona Mariana podia inclusive justificar”; “e ela ainda, numa das suas tiradas, podia até dizer de um jeito asceta”; “e nem que ela tivesse de dizer”, Nassar, 1992: 37) antes de explodir assim que a caseira abre a boca para falar – sem portanto chegar a dizer nada – ao fim de dez páginas deste jogo. Ou considere-se, de forma atenta, o “delírio” de André perante o irmão em *Lavora Arcaica*: no final do terceiro capítulo, quando sente os primeiros sinais da crise, ocorre a André “aproveitar um resto de embriaguez que não se deixara espantar com a sua chegada para confessar, quem sabe piedosamente, ‘é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio, se você quer saber’” (Nassar, 1999: 18). A frase, porém, só será pronunciada no final do capítulo sete, perante a primeira explosão de André (que pela primeira vez fala, desde a abertura). Pouco antes, lemos: “afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas? O mundo para mim já estava desvestido, bastava tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões...” (*Idem*: 47).

Se a delimitação do dentro e do fora é, como sugeri a partir de Masé Lemos, a figuração central destas narrativas, é provável que a sua representação mais importante seja esta: a do contraste e passagem violenta entre a palavra retida e a palavra pronunciada, a palavra ouvida ou não ouvida. Assim descritas, as duas novelas apresentam-se como longa encenação do processo explosivo de enunciação, a partir do qual, expostas, as palavras deverão ser ressignificadas. É por isso particularmente perturbadora a imagem, que encontramos em *Um Copo de Cólera*, das formigas a invadirem todos os orifícios do narrador:

as malditas insetas me tinham entrado por tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelo buraco das orelhas especialmente! e alguém tinha de

pagar, alguém tem sempre de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera” (Nassar, 1992: 43).

É possível aproximá-la, em termos de figuração, da representação final da denúncia de Pedro que está na origem do gesto criminoso do pai:

e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana (Nassar, 1999: 192).

A “língua de fogo” do poema de Jorge de Lima, continuamente citada ao longo do romance, é a primeira imagem do valor cáustico da palavra dita. *Lavoura Arcaica*, fundindo palavra e lei na figura do pai, tem aí o seu drama: nesse sentido, é determinante, mais uma vez, a estrutura intervalar do livro, que coloca em posições simétricas – no centro e na margem, capítulo quinze e capítulo trinta, o anti-discurso do avô (um arrote silencioso, Maktub) e a discursividade prolixa do pai, que fecha o livro. É essa a tensão que marca a figura de André, ao mesmo tempo paródia do pai e figura tutelada pelo vazio do avô. Do mesmo modo – embora, é claro, com implicações diferentes – o diálogo violento entre os amantes de *Um Copo de Cólera* opõe, no jogo de imagens, os voos retóricos do homem, soltos e incontroláveis, à tentativa de refreá-los da mulher (“ela disse peremptória, despachando com censura, lacrando meu protesto, arquivando-o sem consulta, passando enfim no meu feixe de ideias uma sólida argola de ferro” (Nassar, 1992: 55). A palavra dita é o interdito da obra de Raduan Nassar.

Paralipse

A paralipse como mecanismo básico dessa tensão deve e não deve inscrever-se nesta lógica, precisamente porque a representa e, ao mesmo tempo, a põe em causa. Pelo menos de três modos, que gostaria de resumir, aproximando-me da conclusão desta proposta de leitura:

1. Representa-a, oferecendo a estes livros uma figura precisa para a construção retórica de um jorro represado, retido, que subitamente explode incontrolável. A força da palavra assentaria, então, na sua negação, na resistência destes textos a transpor um limite, de dentro para fora, e na violência com que inevitavelmente o transpõem. Se o silêncio delimita a cólera, também a impulsiona e configura.
2. Por outro lado, porém, a paralipse é aqui uma palavra dupla: diz o que não se disse, mas não o diz àquele com quem não se falou. A distorção da paralipse é constante ao longo destes textos, e tem o seu melhor exemplo na despedida entre André e a mãe, no capítulo onze de *Lavoura Arcaica*: a ladainha das negações intensifica-se, hipóteses de elocução sobrepõem-se sem que sejam formuladas, e nenhum dos dois diz nada. Mas é a Pedro que André conta tudo isso, é a Pedro que as frases em discurso directo são reportadas – citações impossíveis de um discurso impronunciado. Do mesmo modo, não é Pedro, e sim o leitor, quem tem acesso à paralipse do discurso que lhe é dirigido. No filme de Luiz Fernando Carvalho que comecei por referir, a primeira referência censurada a Ana é representada por um gesto de André ao espelho: lentamente, começa a escrever as letras que formam o nome da irmã, para as apagar antes que sejam vistas por Pedro. É uma representação precisa do efeito desta paralipse: marca irónica da cena de escrita e de leitura que o discurso oral, teatralizado, parece submergir. Em rigor, a paralipse suspende o teatro da cólera, desviando o discurso da sua dramatização e destinação, e englobando, no mesmo gesto, o público assim interpelado no espaço do palco.
3. Por último, a paralipse corrói a unidade do acesso colérico. Isso acontece, aliás, também a partir do próprio teatro: a figura do espectáculo sem plateia como forma delimitada pelo capítulo é construída a partir de dentro, sendo “O Esporro” atravessado por uma marcação precisa da forma teatral que assume – primeiro o preâmbulo, depois o bate-boca, de súbito, a identificação da explosão como centro e pela sua auto-representação irónica enquanto peça: “eu só sei que aí a coisa foi suspensa, o circo pegou fogo (no chão do picadeiro tinha uma máscara)” (Nassar, 1995: 69). O comentário parabático inscrito pelo narrador no interior do discurso da cólera é reforçado pela própria estrutura da paralipse, que faz com que o livro esteja, sempre, dentro e fora da cólera, dentro e fora do delírio: como sugeria Hillis Miller a propósito das “palavras

que começam por para” (paralipse e parábase, por exemplo), estas não só estão simultaneamente dos dois lados da linha de separação entre o dentro e fora, mas também *são* a própria linha, ligando interior e exterior e permitindo a saída de um e a entrada do outro, confundindo-os². Se a palavra, negada e represada, encontra sempre, nestes textos, a sua violenta enunciação, não o é, por força da paralipse, enquanto expressão violenta da cólera, domínio da palavra dita sobre a impossibilidade de dizer. A palavra que explode, violenta, queimando, sobre a estrutura de negação que a continha, é já uma palavra anulada, contrariada, também ela apenas hipótese, possibilidade entre outras, errata e exemplo de um modo de dizer (“e me ocorreu também que eu poderia exortá-lo (...), dizendo, por exemplo,” (Nassar, 1999: 76). O excesso, mais uma vez, gera uma sensação de insuficiência – o silêncio que se segue à cólera parece devolvê-la, apenas, ao silêncio que já trazia inscrito. Como se diz em *Um Copo de Cólera*: “que culpa tinham as palavras? existiam, isto sim, eram soluções imprestáveis” (Nassar, 1992: 52).

Bibliografia

Baptista, Abel Barros (2003), “A lavoura e a fome”, in *Coligação de Avulsos. Ensaios de Crítica Literária*, Lisboa, Cotovia, pp. 235-240.

Cadernos de Literatura Brasileira nº 2. Raduan Nassar (1996), Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles.

² “If words in “para” are one branch of the labyrinth of words in “per”, the branch is itself a miniature labyrinth. “Para” is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something inside a domestic economy and at the same time outside it, something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in “para”, moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and out. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them. It also forms an ambiguous transition between one and the other” (Miller 2004: 179).

- Chacoff, Alejandro (2017), “Why Brazil’s greatest writer stopped writing?”, *New Yorker*, 21/01/2017.
- Daney, Serge (2015), “O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e mais algumas)”, in Clara Rowland, Francisco Frazão e Susana Nascimento Duarte (eds.), *O Cinema que Faz Escrever: textos críticos*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 91-106.
- Lemos, Masé (2012), “*Lavoura Arcaica* ou o trabalho da origem”, in Ana Chiara e Fátima Cristina Dias Rocha (eds.), *Literatura Brasileira em Foco V. Realismos*, Rio de Janeiro, Casa Doze, 2012, pp. 186-199.
- Miller, J. Hillis (2004), “The Critic as Host”, in Harold Bloom *et al.* (edd.), *Deconstruction and Criticism*, Londres & Nova Iorque, Continuum, 2004, pp. 177-204.
- Nassar, Raduan (1978), *Um Copo de Cólera*, 1ª edição, São Paulo, Livraria Cultura.
- Nassar, Raduan (1992), *Um Copo de Cólera*, 5ª edição, São Paulo, Companhia das Letras.
- Nassar, Raduan (1999), *Lavoura Arcaica*, Lisboa, Relógio d’Água.

Literatura e utopia: Raduan Nassar, o belo e o bom.

Gilda Oswaldo Cruz

Em *Mãozinhas de seda*, Raduan Nassar escreve: “Cultivei por muito tempo uma convicção: a maior aventura humana é dizer o que se pensa” (Nassar, 2016, p. 353). Em *Lavoura arcaica* lê-se: “mas que doce amargura dizer as coisas” (Nassar, *idem*, p. 54).

Na cerimônia da entrega do prêmio Camões de 2016, em São Paulo, em fevereiro de 2017, Raduan assim concluiu seu breve discurso contendo críticas severas ao governo brasileiro:

“Não há como calar.”

Em literatura, Raduan calou-se há tempos. Depois do fulgurante romance de estreia, *Lavoura Arcaica*, de 1975, e da não menos impactante novela *Um copo de cólera*, de 1978, que imediatamente o consagraram como o mais forte prosador brasileiro de sua geração, Raduan deixou de publicar. Teria, aparentemente, “pendurado a flauta no pinheiro sagrado”, como se dizia na Antiguidade dos poetas que cessavam o seu canto. Apesar disso, suponho que em nenhum momento tenha abandonado o seu compromisso original, pois passou a inscrever, agora

na terra, a sua convicção platônica de que o belo é indissociável do bom, e de que na utopia buscada e trabalhada no fazer diário reside uma *poiesis* comparável à dos poetas.

Dedicou-se a partir da década de 80 a levantar do nada uma grande fazenda localizada no município de Buri, com trechos de Mata Atlântica preservada e vastas áreas de cerrado, e que seria mais tarde (quando seu valor foi avaliado em mais de 6 milhões de dólares) doada ao Estado e transformada em faculdade pública de ciências agrícolas, preenchendo um vazio educacional na região. O Campus Lagoa do Sino, vinculado à Universidade Federal de São Carlos, promove cursos de Desenvolvimento sustentável territorial, Soberania e segurança alimentar e Agricultura familiar. Os cursos iniciais de graduação – Engenharia agrônoma¹, Engenharia de alimentos e Engenharia ambiental – receberam os primeiros 150 alunos em 2014 e contam hoje com 23 docentes.

Como precedentes no mundo das letras, podemos lembrar as escolas e hospitais para camponeses fundados e financiados por Anton Checov e as iniciativas visionárias de cooperação e educação que Leo Tolstoi introduziu em sua quinta ancestral de Isnaia Poliana.

Regressando à literatura. No Brasil, onde a dicotomia campo/cidade exhibe contrastes gigantescos, seja como escritor/poeta ou lavrador/poeta, Raduan manteve com o mundo da infância, o da paisagem e do trabalho rural, uma relação tão exclusiva como fecunda. É o seu celeiro de imagens, de experiências fundadoras, a origem da sua visão de mundo. Nela a Natureza funciona não apenas como habitat do homem, mas como realidade onde ele está inserido, para o seu bem e o seu mal, e da qual nem todo o aparato da cultura o pode separar. E, assim, vicejam as imagens de fusão ou identificação humana com o mundo natural, uma das quais, retornada uma e outra vez como *leitmotiv*, mostra os pés do herói metidos na terra, na lama, fundidos com o húmus do qual foi fabricado o homem adâmico. Citemos:

¹ <http://www.lagoadosino.ufscar.br/resolveuid/8bec3a76fa4748498c243be75e86d3b0>

tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida” (Nassar, *idem*, p. 34).

Ou: “pés descalços (...) úmidos como se tivessem sido arrancados à terra naquele instante” (Nassar, *idem*, p. 11); os pés e “seu jeito tímido de raiz tenra.” (Nassar, *idem*, p. 12). Ou ainda, a respeito da irmã amada de *Lavoura*, “meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim...” (Nassar, *idem*, p. 35).

Da narrativa torrencial de *Lavoura Arcaica* podem ser extraídas dezenas de imagens derivadas da natureza, às quais é investida a função de informar sobre a ação, os pensamentos, as sensações e as emoções do protagonista, bem mais do que fornecer pinceladas de cenário. Vejamos mais algumas: “meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo” (Nassar, *idem*, p. 90); “a força poderosa da família como um aguaceiro pesado” (Nassar, *idem*, p. 13); “as folhas que cobriam a madeira do corpo” (Nassar, *idem*, p. 50); “a relva delicada das narinas” (Nassar, *idem*, p. 53); “uma cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro”; e “assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas... Corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra” (Nassar, *idem*, p. 117); “e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemos”; “nós éramos de terra”. No final, a mãe da filha sacrificada solta “balidos estrangulados, Pai! Pai!” (Nassar, *idem*, p. 195).

O mito de Édipo reaparece em *Lavoura Arcaica* como um conhecimento do homem sobre si mesmo, enraizado na realidade biológica e cega dos instintos. A epilepsia do narrador adolescente, com seus súbitos ataques de privação dos sentidos, remete porventura à auto-inflingida cegueira final do herói de Tebas.

Mais adiante, na novela *Um copo de cólera*, escrita em 1970 e publicada em 1978, surge de novo a doença, ou seja, uma certa realidade biológica considerada como circunstância explicativa e determinante de um modo de ver o mundo: “não era pela profissão, nem ainda pela cabeça, mas pela garganta que se reconhecia a fibra da reflexão, pelo calibre ranzinza da goela na hora de engolir, um defeito de anatomia que se encontrava entre os comuns dos mortais na mesma minguada

proporção que existia entre os babacas dos intelectuais, *vindo pois da enfermidade – e só daí – a força amarga do pensamento independente*” (Nassar, *idem*, p. 36, grifo meu). Ou ainda, na mesma novela, “fazendo coincidir, necessariamente, enfermidade e soberania “pra julgar o que digo e o que faço” (Nassar, *idem*, p. 41).

Lemos na biografia de Raduan Nassar, publicada em *wikipedia*, que aos quinze anos de idade o adolescente sofreu uma gravíssima crise epiléptica com sete episódios convulsivos em dois dias, o que causou tal comoção na cidadezinha onde moravam os pais e seus dez filhos que a casa familiar chegou a ser isolada, e o doente, em vista do alarme da família, transportado à capital do estado por avião-ambulância. Do seu anterior temperamento expansivo e comunicativo pouco restou após o surto, tornando-se a partir daí um jovem introvertido e tímido que depois de um período de perda parcial de memória só lentamente recobrou as suas capacidades e pôde retomar os estudos interrompidos.

Na novela *Um copo de cólera*, escrita três anos antes da criação de *Lavoura*, mas publicada posteriormente, vicejam inspiradas imagens provindas do mundo animal. Nas cenas amorosas, por exemplo, o narrador se vê transformado em bicho: “eu cavalo só precisava naquele instante dum tiro de partida” (Nassar, *idem*, p. 232); “forjei uma víbora no músculo viscoso da língua” (Nassar, *idem*, p. 267); “fosse quando eu em transe, e já soberbamente soerguido da sela do seu ventre” (Nassar, *idem*, p. 211), ou, “as penas todas do corpo mobilizadas” (Nassar, *idem*, p. 267), ou o reduzido tempo de reação “da tartaruga livre e desenvolta” (Nassar, *idem*, p. 272).

Numa entrevista, Raduan Nassar narra que ao escrever essa novela ria-se às gargalhadas (em contraste com *Lavoura*, que segundo ele resultou de nove meses de trabalho durante dez horas por dia, e em meio a um constante caudal de lágrimas), o que nos faz pensar em *Um copo de cólera* como pastoral satírica, um epitalâmio às avessas, ou mesmo uma caricatura das *Bucólicas*, de Virgílio. O ligustro, arbusto ornamental, cuja cerca-viva devorada num certo ponto pelas formigas desencadeia a cólera furibunda do narrador, é uma das espécies vegetais citadas por Virgílio em seu livro clássico.

A invectiva do eu-narrador contra as formigas, culpadas de criar um ponto de indefensão na armadura vegetal do protagonista, é veemente: “puto com essas

formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca viva” (Nassar, *idem*, p. 228).

A mítica Arcádia, as justas entre pastores nas *Bucólicas*, suas paixões às vezes fatais por seres de um ou outro sexo, as cruéis rivalidades entre poetas, com a presença forte do mundo animal e vegetal, são transformadas por Raduan num cenário para-urbano, diluidamente rural, - “minha casa lá no 27” (Nassar, *idem*, p. 205) se refere ao km 27 de alguma estrada da periferia da megalópolis – para o desenvolvimento de um embate dialogado e crescentemente violento entre um macho “remoto e frágil” (Nassar, *idem*, p. 201, epígrafe), um narciso “fascistão!” (Nassar, *idem*, p. 262) de convicções patriarcais, e uma jovem pastora de ideias progressistas e sexualidade liberada. Embora a construção do protagonista masculino seja impiedosa, bem cabendo à personagem a designação de porco chauvinista, é curioso que o autor ilustre com as próprias idiossincrasias as falas do brutal e misantrópico macho dominador. A jovem e libidinosa “femeazinha livre”, jornalista na cidade grande, tem falas altivas, embora caricaturalmente ideologizadas, em defesa de sua crença na possível redenção da humanidade. Tanto pode ser percebida como vítima como heroína dessa inquietante comédia em torno da guerra dos sexos.

Outra camada interpretativa a *Um copo de cólera* se oferece, ainda, ao lembrarmos que a novela foi escrita em 1970, ou seja, na plena vigência da ditadura militar que governou o Brasil durante 21 anos, dois anos apenas após o Ato Institucional nº 5 que aboliu no país as garantias constitucionais dos direitos do cidadão. Na novela, a relação entre indivíduos mimetiza as relações de poder num regime de força. O precedente literário que conhecemos é o romance inacabado de Ingeborg Bachmann, *O caso Franza* (Bachmann, 1978), no qual o arquétipo do fascismo é encontrado no interior das próprias relações interpessoais. No caso do livro de Bachmann, é o casamento da protagonista com um médico que a tortura psicologicamente até levá-la aos limites da destruição física.

Cito nessa matéria as falas das páginas 47 e 48: “a força escrota da autoridade necessariamente fundamenta toda ‘ordem’, palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas” ao que responde a mulher: “força bruta sem rodeios, sem lei que legitime” (Nassar, *idem*); e ainda a invectiva: “seu gorila” (assim eram chamados os

militares no poder). Ao que sucede a réplica do homem: “ao contrário dos bons samaritanos, não amo o próximo, nem sei o que é isso, não gosto de gente, etc.” (Nassar, *idem*), que faz lembrar a famosa declaração do Presidente Figueiredo, último do período ditatorial: “Prefiro cheiro de cavalo do que cheiro de povo” (*sic*).

Outro esteio formador da visão de mundo e do estilo literário de Raduan Nassar é a religião. Nos seus livros ouvimos os ecos de grandes textos religiosos como os do Padre Vieira, do Antigo e do Novo Testamento (especialmente, as epístolas de Paulo), e também do Alcorão. Lemos, nas suas entrevistas, que entre os 10 filhos de seus pais, era ele, o sétimo, entre todos o mais piedoso. Na cidade de interior paulista onde moravam, o coroinha Raduan despertava diariamente às cinco e meia da manhã para confessar-se, comungar e ouvir missa. Seu pai era cristão ortodoxo, religião fortemente perseguida no Líbano otomano, e a mãe, protestante. Para não sofrerem perseguições, batizaram os dez filhos na igreja católica. Mais tarde a mãe do escritor adotou o credo do marido, e duas das irmãs de Raduan se casaram na Catedral Ortodoxa de São Paulo. A religião era vivida na família de maneira profunda: “...o pai quis fazer da casa um templo” (Nassar, *idem*, p. 134). Daí, certamente, a volúpia do ímpio vivida pelo herói adolescente de *Lavoura*. Já adulto, perdida formalmente a fé, Raduan participou ainda da leitura integral do Novo Testamento, durante o ano de 1972, em encontros semanais com os nove irmãos.

Seria admissível pensar que a crença na Utopia social, para Raduan, represente uma continuação metamorfoseada da sua religiosidade juvenil? Em contraste com o caso de Arthur Rimbaud, gênio que precocemente “pendurou a flauta no pinheiro sagrado” e que na primeira juventude chegou a redigir um projeto de Constituição Comunista (*Le Monde*, 2017), Raduan manteve a capacidade de acreditar num possível aprimoramento humano, apesar das dúvidas e reticências que o seu poderoso intelecto lhe possam suscitar. O desenvolvimento e posterior doação ao Estado da fazenda Lagoa do Sino é mais uma obra no currículo do escritor/utopista Raduan Nassar, segundo a nossa tese. Contou-me ele uma vez, com uma de suas gargalhadas jupiterianas, ter reservado para si uma micro-fazenda ao lado da grande que doou, para melhor fiscalizar os usos que dela farão as autoridades universitárias. Sabe-se também que presenteou o capataz que trabalhou por trinta anos na Lagoa do Sino com boas terras para o seu

próprio cultivo e condicionou a doação a que o campus mantivesse todo o pessoal anteriormente empregado na Lagoa do Sino.

Cito, para concluir esse tema, trecho de um ensaio publicado no volume *Obra completa* de Raduan Nassar, comemorativo do 30º aniversário da Companhia das Letras, *A corrente do esforço humano*:

Penso mesmo que não existe nada mais belo e comovente que perseguir utopias. Só que não será fácil resistir à crença, como não se resiste a uma paixão, de que, em certo sentido, o homem é uma obra acabada, marcado não só pela experiência passada, mas marcado sobretudo – e definitivamente – pela sua dependência absoluta de valores, coluna vertebral de toda ‘ordem’, e encarnação por excelência das relações de poder. Incapaz de dispensá-los ao tentar organizar-se, é este o seu estigma; sempre às voltas com valores, vive aí sua grande aventura, mas também sua prisão (Nassar, *idem*, p. 417).

Passo agora a dar um testemunho sobre a publicação da primeira edição de *Lavoura Arcaica*, na qual desempenhei um pequeno papel e que marcou o início de uma preciosa amizade com o autor, que se estenderia mais tarde a António Vieira.

Foi no ano de 1974 que Raduan Nassar foi trazido à sede carioca da Editora José Olympio pela mão de Antonio Olavo Pereira, romancista ele próprio e irmão do fundador da casa editorial mais importante no país, até então, no campo da literatura brasileira.

A editora apresentava-se como uma empresa familiar com fortes traços patriarcais. O fundador, *deus agora otiosus*, José Olympio Pereira, retirara-se do comando da Casa, como a denominava orgulhosamente, e passara a gestão ao filho, Geraldo Jordão Pereira. Por aquela editora, a partir de sua fundação em 1931, e culminando nas décadas de 50, 60 e 70 do século 20, foram publicados os livros dos grandes vultos da prosa, da poesia, da ensaística e da sociologia brasileira. (Sérgio Buarque de Holanda, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Pedro Nava, João Cabral de Mello Neto, Gilberto Freyre, Antonio Carlos Villaça e um longo etc.), a elite, enfim, da criação cultural brasileira. Eclético, habilíssimo na condução de seus contactos sociais

e políticos, José Olympio publicara durante a ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945) quase simultaneamente um livro do ditador e o de uma de suas vítimas, o grande romancista alagoano Graciliano Ramos, então perseguido e encarcerado por sua 'militância comunista'. A publicação de um livro pela José Olympio outorgava, ainda em 1974, ou seja, em plena ditadura militar – prestígio imediato ao seu autor.

A editora dispunha de uma sede vistosa de quatro andares no bairro de Botafogo. Por ali passava regularmente a nata da intelectualidade brasileira, quase todos um tanto desgostosos com a nova orientação imprimida à Casa pelo filho do fundador, desinteressado em seguir simplesmente as pegadas paternas. A nova direção empenhava-se antes em traduzir títulos norte-americanos de vocação comercial e introduzir a produção de artigos didáticos, filmes e jogos. Todavia, por questões contratuais, continuavam a ser publicados ali os livros dos grandes escritores, considerados como fundos de catálogo rentáveis a longo prazo.

Nesse quadro, ocupava eu a partir de 1973 o lugar de secretária do Conselho Editorial, o qual se reunia mensalmente numa ampla sala do último andar da sede, cujas paredes estavam forradas até o teto com as obras encadernadas publicadas pela J.O. desde a fundação. O irmão-romancista de José Olympio, Antônio Olavo Pereira, deslocava-se mensalmente da filial de São Paulo, onde trabalhava, para essas reuniões. A minha função era a de estabelecer a pauta da reunião, anotar as decisões e verificar o seguimento das providências decorrentes das decisões do conselho. Assistiam à reunião, além do diretor executivo, filho de J.O., os chefes dos departamentos comercial, de produção (um coronel do exército, responsável pouco mais tarde pela censura a um dos originais mais brilhantes dos que por ali apareceram), jurídico e editorial.

Para minha surpresa, percebi que a qualidade literária das obras a serem consideradas era a menor preocupação daqueles ilustres conselheiros. Os originais, ou as reedições candidatas a publicação, eram avaliados exclusivamente a partir das perspectivas de venda de cada um ou da força política ou social dos seus padriños fora da editora. Mesmo assim, eu contava com um módico orçamento para remunerar relatórios de leitura sobre originais inéditos.

Uma tarde, recebi um telefonema de Antonio Olavo. De algum modo, ele percebera em mim um viés literário. Queria recomendar-me expressamente a leitura dos originais de um escritor paulista até então inédito. Na próxima reunião me entregaria o pacote e pedia que eu fosse rápida na leitura. Assim o fez e, como costumava, levei eu para casa os originais por ele tão veementemente recomendados. E lembro ainda com absoluta clareza o espanto, o encantamento, o choque ao descobrir a voz possante, o caudal narrativo que inaugurava uma prodigiosa fala que possuía a imediatez emocional da música e que mais tarde seria conhecida mundo afora. Eram os originais datilografados de *Lavoura Arcaica* que eu tinha em mãos.

Antonio Olavo e eu passamos a partir daí a conspirar conjuntamente para a publicação do romance. Daí a alguns dias apareceu na sede, em sua companhia, o próprio Raduan Nassar. Vestia-se como sempre, ou seja, como um fazendeiro. O mesmo blusão largo, as mesmas cores puxando para o bege (assim ele compareceu à engravatada cerimônia de entrega do Prêmio Camões), sempre em cores terrosas. Era de uma monumental timidez.

Falei-lhe do meu entusiasmo. Forjou-se uma simpatia e uma confiança imediatas, apesar de seu encabulamento. Apesar dos nossos esforços, de Antonio Olavo e meus, a Casa condicionou a publicação a que o escritor a financiasse. Foi uma humilhação a que Raduan se prestou muito contrariado. Seus irmãos adiantaram a quantia. Recentemente, durante um dos almoços puxados a quibe com os quais ele nos regala todos os anos, narrou que a Editora lhe ofereceu dali a alguns anos os restos encalhados da primeira edição de *Lavoura*, que ele comprou com desconto e armazenou, com certa negligência, num armário da garagem de sua casa em Perdizes. Passado certo tempo, verificou que o ‘encalhe’ fora destruído pela umidade e parcialmente devorado pelas formigas. Mas, entretanto, o seu triunfo chegara, acumulavam-se os prêmios literários e as reedições, e ele passaria a ser festejado como o escritor maior que é, a cujas obras as melhores editoras do mundo abrem cobiçosamente as portas.

Quero lembrar ainda outro episódio marcante. Em 2001, Raduan nos chamou, a António e a mim, para assistir com ele na casa de Perdizes o copião do filme *Lavoura Arcaica*, do diretor carioca Luiz Fernando Carvalho. Pudemos perceber, durante as quase quatro horas de projeção (o filme seria depois reduzido), o

prodigioso tino artístico do nosso amigo, ao sinalizar, com rigor artesanal absoluto, os cortes que ainda deveriam ser feitos para que o filme se tornasse – como aconteceu – também ele uma obra prima. O diretor, para preparar as filmagens, internara-se com todo o elenco durante três meses numa fazenda no interior de Minas Gerais, onde os atores aprenderam a executar as atividades agrícolas exibidas no filme e a atriz principal tomou lições de dança para encarnar Ana, a irmã-amada. O próprio Raduan, conhecido por sua aversão a viagens, não se furtou a ir à fazenda supervisionar os trabalhos. Dessa forma, só aparentemente afastado da literatura, e de fato socialmente recluso, vendo e recebendo apenas amigos íntimos e a família, Raduan não deixou jamais de pastorear os destinos de sua obra, hoje aclamada no Brasil e no mundo ocidental e merecedora do maior galardão da lusofonia.

Para terminar, quero retomar uma confiança que me fez Raduan há muitos anos. Revelou-me que a responsável pelo enamoramento do adolescente pela língua e literatura em português era a sua irmã Rosa, professora do ginásio em Catanduva, onde residia a família. Licenciada em letras clássicas pela USP, helenista premiada, fora ela a abrir os olhos e os ouvidos do irmão mais jovem para o idioma de Camões. Pedi a Raduan que me mandasse algum depoimento sobre Rosa Nassar Martins, tendo recebido em seu lugar o testemunho de uma de suas discípulas, Sylvia Jorge de Almeida Martins, também ela professora de português. Sobre Rosa, transcrevo o que escreve Sylvia:

Altiva, rápida, erecta, ela entrava na sala... e seus olhos profundos nos encaravam firmes e enérgicos. Assinalava na lousa algumas das principais ideias que nos expunha sobre a língua portuguesa. Sua aula era viva, cativante, fluente. A voz grave, vibrante, num tom caloroso, contava de outros mundos, de outra gente, de irmãos de idioma, da cantada força lusitana, do gigantesco berço brasileiro a aconchegar o linguajar português. (...) E tínhamos de ler, e de saber, e de escrever e de provar!... Canto hoje a força dentro de mim erguida pelo seu trabalho, Rosa Nassar (Martins, 2017).

Bibliografia

Bachmann, Ingeborg (1978), “Der Fall Franza”, *Werke Dritter Band*, Munique, Piper Verlag.

Le Monde (2017), hors série: “Arthur Rimbaud, le génial réfractaire”.

Martins, Sylvia (2017), carta de 20 de Fevereiro.

Nassar, Raduan (2016), *Raduan Nassar. Obra completa*, São Paulo, Companhia das Letras.

*A estética do bagaço.
O génio intranquilo e as suas promessas
de abundância debaixo da peneira*

Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

*Yet do much less, so much less, Someone says,
(I know his name, no matter)—so much less!
Well, less is more, Lucrezia: I am judged.*

Robert Browning

«Andrea del Sarto, called ‘the faultless painter’»

*Lede além
do que existe
na impressão.*

*E daquilo
que está aquém
da expressão.*

Jorge de Lima

«Canto VII: Audição de Orfeu»

Raduan Nassar é um daqueles autores contemporâneos cujas estratégias autorais no plano extra-textual foram decisivas para a leitura, recepção e interpretação da obra:

- i. em primeiro lugar, por ter produzido uma obra assumidamente escassa – «minha obra é um livro e meio», comentou em jeito de litotes num dos seus depoimentos (cf. Meireles, 2016), assim justificando qualificações como a de «bibliografia enxuta», que Leyla Perrone-Moisés cedo lhe aplicou na *Colóquio/Letras*, ao profetizar que *Lavoura Arcaica* seria um livro sem sequência (Perrone-Moisés, 1977: 96-97);
 - ii. em segundo lugar, por ter ousado trocar a prática e a criação literárias pela actividade agrícola, optando assim por viver as *Geórgicas* ao invés de as ler, ou melhor, por viver a *Lavoura* ao invés de a escrever (nos termos do seu querido Jorge de Lima, «Os bois e os versos indo fluentemente, / rumações de tempo, de bagaços»; Lima, 1958: 826);
 - iii. por último e em síntese, ao apresentar-se como a imagem e representação decisivas da resistência à índole socializadora¹, económico-financeira e mercantil do campo literário que domina a actualidade.
- I. O primeiro destes aspectos tem-lhe claramente granjeado um lugar de destaque no âmbito do enredo da ficção narrativa de língua portuguesa, onde é raríssimo presenciarmos histórias de contenção autoral neste sentido minimalista de *less is more*, o que o irmana antes a uma elite de escritores mais directamente associados à poesia, de que seriam exemplos máximos Cesário Verde e Camilo Pessanha, na sua qualidade inigualável de *one hit poets*. Tal associação não é obviamente desprovida de um significado histórico-literário mais consistente, se reconhecermos nas três obras publicadas de Raduan Nassar (um romance, uma novela, uma colectânea de contos) o carácter genológico híbrido que tão insistentemente lhes tem sido atribuído, numa tentativa teórico-crítica de

¹ Lê-se aliás em *Lavoura Arcaica*, numa passagem de interpretação programática: «- Já disse que não acredito na discussão dos meus problemas, estou convencido também de que é muito perigoso quebrar a intimidade, a larva só me parece sábia enquanto se guarda no seu núcleo, e não descubro de onde tira a sua força quando rompe a resistência do casulo; contorce-se com certeza, passa por metamorfoses, e tanto esforço só para expor ao mundo sua fragilidade» (Nassar, 2016: 168).

detectar as matrizes líricas de textos nos quais a prosa tem no ritmo o seu factor mais estruturante (penso, muito em particular, no caso *Um Copo de Cólera*); por outro lado, porém, qualquer leitor atento terá ainda condições de compreender que o facto de a totalidade da obra coincidir com a sua própria súpula (cerca de 400 pequenas páginas muito bem respiradas, na recente edição da Companhia das Letras) deriva de um entendimento muito específico por parte do Autor da natureza singular das relações entre *vita activa* e *vita contemplativa*, ou entre tempo e duração, que cedo enunciou na primeira obra publicada, *Lavoura Arcaica*, onde se pode ler em registo de arte poética:

[...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa; aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas, não bebendo do vinho quem esvazia num só gole a taça cheia; mas fica a salvo do malogro e livre da decepção quem alcançar aquele equilíbrio, é no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios, num dos pratos a massa tosca, modelável, no outro, a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o olhar pronto, a intervenção ágil ao mais sutil desnível; são sábias as mãos rudes do peixeiro pesando sua pesca de cheiro forte: firmes, controladas, arrancam de dois pratos pendentes, através do cálculo conciso, o repouso absoluto, a imobilidade e sua perfeição; só chega a este raro resultado aquele que não deixa que um tremor maligno tome conta de suas mãos, e nem

que esse tremor suba corrompendo a santa força dos braços, e nem circule e se estenda pelas áreas limpas do corpo, e nem intumesça de pestilências a cabeça, cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas (Nassar, 2016: 56ss.).

- II. Se a solidez da resistência de Raduan Nassar à sociedade do cansaço onde a actividade criadora também habita parece violentar os mais instituídos princípios da vida literária que caracteriza os nossos tempos, o facto complementar de tal falha na *produtividade romanesca* (e uso aqui ambos os termos propostadamente, lembrando o título de Bruno Vieira Amaral «Raduan Nassar: O maior escritor brasileiro em inactividade») se ter traduzido numa preferência pela actividade agrícola (num gesto bem mais radical do que o de Jacinto agarrado ao seu *Dom Quixote* em *A Cidade e as Serras*) veio ainda provocar um sismo maior, que em Janeiro de 2017 Alejandro Chacoff resumiu nas páginas da *The New Yorker* nos seguintes termos: «Writers who choose not to exercise their talents can provoke a range of reactions in readers and fellow-writers, from envy to exasperation to awe. Nassar's early retirement was received in Brazil with a sort of fascination tinged by a hint of offense. In deciding to become a farmer—not an idle dweller but the owner of a productive, medium-sized *fazenda*—he had downgraded the status of literature» (Chacoff, 2017)².

Ora, o que parece extremamente curioso, do ponto de vista de uma sociologia da literatura, face a casos como o de Raduan Nassar ou, no panorama português, a casos similares recentes como o José Miguel Silva ou Herberto Helder (este não em termos de produção, mas da escusa à vida social que o mercado literário crescentemente quis impor), é que essa tentativa de fuga resulta, quase invariavelmente, numa espécie de hiperbolização da figura do Autor sobre a sua Obra, com efeitos claramente muito perversos, como os que levam a que se sobrevalorize desmesuradamente qualquer paratexto com que o dito escritor decida presentear

² Numa entrevista para a revista *Veja*, no final dos anos 90, o escritor já se questionava: «Abandonei o curso científico e pulei para o clássico, abandonei um curso de letras na universidade, o curso de direito no último ano, a empresa familiar assim que meu pai faleceu. Abandonei ainda uma criação de coelhos, o jornalismo e outras coisas mais. Tudo somado, só levei a pecha de inconstante. Por que só quando abandonei a literatura eu teria me transformado em personagem fascinante?» (*apud* Cariello, 2012).

a comunidade: peritextos, por um lado, como prefácios & posfácios³, mas muito em particular todo aquele conjunto de actos enunciativos que Genette classificou como epitextos, isto é: correspondência, depoimentos, entrevistas, conversas – e destes, muito em particular, a classe dos epitextos públicos –, cuja especificidade espacial (ao contrário do peritexto, o epitexto não está materialmente ligado ao livro e portanto circula num espaço físico e social virtualmente ilimitado) tem claras repercussões pragmáticas e funcionais, uma vez que atinge um público muito mais alargado do que o público-leitor-da-obra (cf. Genette, 1987).

Se é certo que este tipo de enunciados, como assinala ainda Genette, se concentra menos na obra do que na vida do autor e na sua relação com o momento histórico individual e colectivo, parece assim fazer parte do seu protocolo enunciativo uma espécie de indistinção entre as figuras do autor empírico e do autor textual. Em rigor, o fenómeno acaba por inverter a lógica subjacente ao poema que Herberto Helder dedicou ao escultor Luis Jiménez, que «morreu esmagado pela sua obra», levando a que escritores com estas características provoquem uma espécie de esmagamento do texto da Obra sob o poder avassalador do discurso do Autor, mesmo quando este não fala, conforme denuncia um título como o de Nilza de Campos Becker, «Raduan Nassar: Da linguagem poética ao silêncio do escritor» (2011)⁴.

Ocorrem-me estas considerações preliminares a propósito justamente de uma entrevista que Raduan Nassar concedeu (e sublinho a semanticidade do verbo *conceder*) aos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, para integrar o número que lhe foi dedicado em 1996, há mais de 20 anos, e que ficou conhecida como «A conversa». Talvez seja fundamental, num plano imediato, não ignorarmos a natureza *mediada* da circunstância interlocutiva, que em grande medida determina as respostas em função das perguntas colocadas, bem como o facto de se tratar rigorosamente de uma «conversa» (*entretien*) e não de uma entrevista (*interview*) dessas em que o entrevistador parece ser, como aponta Genette, uma

³ N.B. Raduan Nassar tende a reduzir os peritextos ao mínimo: embora mantenha, por exemplo, a Nota final de *Um Copo de Cólera*, na qual indica algumas fontes intertextuais, o mesmo não acontece no caso de *Lavoura Arcaica*, cuja Nota da 1ª edição – que esclarecia de forma análoga que a célebre parábola do faminto seria fruto da distorsão de uma das narrativas breves de *Mil e Uma Noites* – foi posteriormente suprimida (cf. Rodrigues, 2006).

⁴ Ou ainda «O silêncio de Raduan», de Otavio Frias Filho, já de 1996.

«não-pessoa». No introito da «conversa» com várias pessoas, qualificada como «rara» (no total serão umas dez), podemos ler o comentário que se segue:

Para Raduan Nassar, o capítulo menos atraente da literatura sempre foi o do burburinho literário — noites de autógrafos, debates, assédio da imprensa. Resultado: ele jamais admitiu autografar suas obras em festas de lançamento, não hesitou em comparecer a um encontro de escritores na França só para dizer à plateia que nada tinha a declarar e descobriu um modo educado de falar aos jornalistas que pode recebê-los, sim, a qualquer hora, desde que a conversa não gire em torno de literatura ou temas afins. Não é de estranhar, portanto, que sejam raras as entrevistas dadas por Raduan.

Nesta que concedeu aos CADERNOS, o autor de *Lavoura Arcaica* concordou em quebrar duas regras que há anos vinha impondo a si mesmo. A primeira: sempre econômico em palavras, Raduan se dispôs a uma sabatina de setenta perguntas formuladas pela equipe da revista e por convidados. A segunda: para responder às questões e preparar sua participação neste número, ele manteve perto de dez encontros com Antonio Fernando De Franceschi, diretor dos CADERNOS (em sua casa em São Paulo e na Fazenda Lagoa do Sino, onde foi fotografado).⁵

Note-se de imediato como as linhas introdutórias, da responsabilidade do editor ou editores do texto, em tudo configuram a retórica própria do Autor-fetichê, essa que parece reatribuir um valor ritual ao Autor e às suas (raras) palavras, bem como a quem consegue a proeza de as obter, numa tentativa declarada mas antagonicamente pós-moderna de restituição da aura por via da recuperação de um vínculo singular entre *valor de existência* e *valor de exposição*; em rigor, trata-se já de uma súmula de lugares-comuns frequentemente contraditórios, bem flagrantes na passagem em destaque: o Autor não dá autógrafos nas sessões de lançamento a que no entanto vai (decerto contrariado); o Autor diz que não tem nada a declarar num Encontro de Escritores a que no entanto vai (decerto contrariado); o Autor não dá entrevistas, mas no entanto dá esta (decerto contrariado)⁶; o Autor tem regras sagradas que duram há décadas e que no entanto quebra a título excepcional (decerto

⁵ Disponível em <https://blogdoims.com.br/entrevista-com-raduan-nassar-2/>.

⁶ Assim se integrando numa já encorpada linhagem de autores famosos com conhecida aversão a entrevistas.

contrariado); o Autor é avesso à vida pública e no entanto deixa-se fotografar em pose (decerto contrariado). E talvez pudéssemos acrescentar: 1) a notícia «Apesar da marcante ausência de vida literária há cerca de duas décadas, Nassar recebeu esta segunda-feira a distinção [prémio Camões], com o júri a elogiar a “complexidade das relações humanas” presente nas suas obras» (Marques/ Pereira, 2016); 2) apesar de ter abandonado a literatura, em 2016 a Companhia das Letras publicou uma edição da sua obra completa com a integração de textos inéditos⁷.

Curiosa e significativamente, no exacto dia em que Raduan Nassar recebeu de facto o Prémio Camões numa cerimónia que não por acaso se tornou notícia «viral» para lá do círculo restrito dos meios culturais e literários, na imprensa portuguesa foi publicado um artigo de opinião com o sugestivo título «O génio calado». O texto, de António Guerreiro, em nenhum momento alude ao escritor brasileiro, mas podia, já que nele o crítico procura reconstituir em breves linhas em que consistiria o *génio*, de modo a justificar o valor que no panorama mediático português tem atingido *l'entretien infini* protagonizado por António Lobo Antunes. Não se trata, obviamente, do caso de um escritor com obra escassa ou que tenha parado de escrever (muito pelo contrário), mas interessa-me muito em particular o juízo irónico que Guerreiro emite quando especula sobre as razões que estarão na base de tanta tagarelice:

farei uma pergunta ingénuo: o que tem o escritor António Lobo Antunes que o torna um entrevistado apetecível mesmo na época de pousio, fora da circunstância da publicação de um novo livro? (...). A minha hipótese, que será mais do que engenhosa (outra vez a etimologia), desdobra-se num duplo movimento: 1) nenhum outro escritor português vivo proporciona aos leitores um confronto tão vivo e tão dramático com o Génio; 2) quanto mais aumenta a necessidade social de estupidez, mais cresce o entusiasmo colectivo pelo Génio (e na medida em que é beneficiado por esta lei, o Génio entende que não deve fazer nada para a contrariar) (Guerreiro, 2017).

⁷ Cf. Otavio Frias Filho: «O silêncio de Raduan virou uma encantação, um mistério quase policial. Já teria dito o que tinha a dizer? Dedicava-se agora a uma espécie de anti-literatura, a fim de denunciar, pelo mutismo, o embuste das vaidades literárias, da indústria da fama? Descobrir algo que não valia a pena nem seria possível verter em palavras? É possível, até, que a decisão não fosse uma decisão, mas de início uma brincadeira, um capricho temporário a que o escritor se viu acorrentado conforme tomava vulto o mito do silêncio, que já não podia ser quebrado sem o risco de uma desmoralização provavelmente embaraçosa, talvez irreversível» (Frias Filho, 2000: 175).

Se transpusermos, com as reservas necessárias, a proposta de Guerreiro para o equacionamento da conversa dos *Cadernos de Literatura Brasileira* com o autor de *Lavoura Arcaica*, facilmente compreenderemos como ela suscita uma perturbação da figura do *dandy* pelas solicitações do *hobby* (valho-me da dicotomia proposta por Pinson no seu ensaio de 2003), numa clara imposição oriunda da sociedade do espectáculo e exposta na decorrente civilização do espectáculo (entre Debord e Vargas Llosa, portanto): «Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento», preconizava Guy Debord na época em que Raduan produzia livros mais do que trigo, «o espectáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante. [...] Considerado segundo os seus próprios termos, o espectáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência» (Debord, 2005: 8; cf. Meizoz, 2016). Trata-se assim, na realidade, de exhibir o valor do epitexto público como um valor de existência que vai ao encontro do *desejo* do leitor: esse desejo de uma figura autoral que, contrariamente ao que quis Barthes, não se circunscreve ao texto, à obra, mas precisamente ao que a transcende, conforme apontou com toda a pertinência Philippe Lejeune no seu *Moi Aussi*, ao reconhecer que todo o leitor tem a tentação – a favor de Sainte-Beuve e contra Proust, diríamos nós – de derivar do texto para uma curiosidade sobre o autor que o pacifique da incerteza engendrada pela leitura, caindo assim inevitavelmente na «ilusão biográfica» (de que a «falácia intencional» não deixaria de ser uma variante decisiva)⁸.

É desde logo flagrante, por conseguinte, que na conversa aqui em causa nos encontramos bastante longe de uma certa tradição dialogante ou coloquializante da cultura

⁸ Cf. Philippe Lejeune, «L'image de l'auteur dans les médias» (in 1986: 87ss.): «L'auteur est, par définition, quelqu'un qui est absent. Il a signé le texte que je lis — il n'est pas là. Mais si ce texte me pose des questions, il est bien tentant pour moi de dériver en une curiosité sur l'auteur, et en un désir de faire sa connaissance, l'état de trouble, d'incertitude ou d'éveil engendré par la lecture. C'est ce que j'appellerai l'illusion biographique: l'auteur apparaît comme la «réponse» à la question que pose le texte. Il en a la vérité: on aimerait lui demander ce qu'il a voulu dire... Il en est la vérité: son œuvre "s'explique" par sa vie. Au moment où je produis ma lecture, je vais m'imaginer remonter vers une source qui la garantit, et m'enfoncer dans un mirage plus ou moins tautologique, puisque le plus souvent la "vie" est reconstruite à la lumière de l'œuvre qu'elle doit expliquer. Mirage d'autant plus insidieux qu'il n'est pas tout à fait un mirage: on est souvent encouragé à réagir ainsi par l'auteur lui-même, qui tend plus ou moins directement à se représenter dans son œuvre, ou donne à penser qu'il s'y est représenté. Clef de son œuvre, l'auteur est en même temps perçu comme un être mystérieux du seul fait qu'il écrit. On rêve sur sa puissance, qu'on mesure à l'effet ressenti pendant la lecture».

ocidental, que teria no *Banquete* de Platão o seu exemplo matricial e mais significativo, pois o que aqui se encena é da ordem da conversa enquanto epitexto característico da Modernidade, e portanto próprio da República das Letras: na descrição de Barthes, «parte de um jogo social de que ninguém pode escapar ou [...] de um empreendimento intelectual colaborativo entre escritores e *media*» (Barthes, 1981: 300; trad. minha; cf. Meurée e Martens, 2014). O que significa desde logo e em primeira instância que se colocarão problemas complexos entre a expectativa de autenticidade que a presença real do autor sugere e a pose ou a postura que por outro lado a presentificação de uma situação cénica obrigatoriamente lhe solicita.

Parece assim ficar bastante claro que, a respeitarmos a atitude ético-existencial que Raduan Nassar assumiu desde que o seu nome cumpre uma *função-autor*, as declarações em circunstâncias como as que uma conversa ou uma entrevista promovem resultam de um acto enunciativo próprio de um *desautor* (para usar o conceito na proposta de Laurent Zimmermann – 2012: 83-98) que assumidamente requer uma leitura *contra-autorial* (cf. Rabau, 2012: 5-18), isto é, uma leitura interpretativa que considere criticamente a natureza intrincada do vínculo entre *autoria(lidade)* e *autoridade*, colocando em causa o discurso de autoridade do autor acerca do sentido que ele reconhece à sua obra⁹. A verdade é que uma tal leitura invalida até a conhe-

⁹ Raduan Nassar pronuncia-se muito explicitamente sobre esta questão, ao responder à pergunta acerca da importância que o empirista Francis Bacon teve na sua formação: «Bacon sacou uma coisa muito simples, simples como outras grandes sacadas na história. Colocou sob suspeição o que ele chamava de *idola*, ou ídolos, que, segundo ele, eram entraves para se chegar ao conhecimento. Abreviando as coisas, ele arrolou entre os *idola* os juízos de autoridade, ou seja, aquelas afirmações que vinham acompanhadas com força de verdade só porque tinham sido feitas por pessoas que gozavam de grande prestígio intelectual. Então, Aristóteles poderia ter dito uma besteira na sua história natural, mas essa besteira atravessava séculos como verdade só porque tinha sido dita por Aristóteles. E o que o Bacon propunha é que não seria possível fazer ciência sem verificar através da investigação experimental certas verdades, que só passavam por verdades pela autoridade dos seus autores. Com essa coisa tão simples mas um simples que pra agüentar a mão é preciso caráter — Bacon alavancou a virada dos incipientes procedimentos científicos, deu uma contribuição decisiva pra metodologia da época. Agora, se Bacon podou a praga em áreas passíveis de verificação, em áreas adjacentes, que são o mundo dos valores, onde não se consegue ultrapassar os limites da opinião, a praga rebrotou, quatro séculos depois, com uma virulência capaz até de comprometer vidas humanas. Cinco minutos de um prestigioso jornal de tevê, prestígio para o qual centenas de atores dão o melhor do seu talento, são capazes de fazer a cabeça de uma população. No compartimento dos valores estéticos, que são uma titica perto disso, a coisa não é diferente. Nesta área, é raro alguém questionar o que vem embrulhado de prestígio e autoridade, reverenciam-se mitos de modo obsceno, daí que tem gente que fala em

cida passagem de Umberto Eco entre a *intentio auctoris* e a *intentio operis*, pois ela pressupõe, aceita e discute a *intentio auctoris*, sobretudo quando esta é explicitada nestes mal situados lugares paratextuais, assim trasladando a blanchotiana «má-fé» da verdade romanesca para a verdade autobiográfica (Blanchot, 1949: 189ss.; cf. Decout, 2015). Trata-se, portanto, de assumir uma leitura que conteste o autor enquanto *auto-leitor*, e não o autor enquanto criador (cf. Depretto, 2012: 69-82), como apontou com muita agudeza Maria José Cardoso Lemos num texto de 2003:

Descrever a trajetória de Raduan Nassar é uma tarefa perigosa, pois ele embaralha seus rastros, quer pelo silêncio, quer pela repetição constante de suas respostas, respostas sempre pouco esclarecedoras, como que a evitar uma auto-reflexão sobre sua obra. Alguns, irritados com sua postura, pensam até tratar-se de uma estratégia de *marketing* desse ator/autor que interage com sua pequena obra-prima na sua recepção atual, obra que, parcimoniosamente, vem retornando sempre ao cenário cultural por meio de novas publicações, traduções e adaptações cinematográficas (Lemos, 2003: 81).

Vejamos agora sucintamente e a esta luz de que modo Raduan Nassar procede a uma clara (des)orientação dos protocolos interpretativos da sua obra na conversa de 1996, com base numa estratégia que com toda a finura aceita e rentabiliza o jogo dos lugares-comuns que a construção da figura do autor enigmático necessariamente agencia. Nesse sentido, as *sedes argumentorum* de que parte não deixam de andar em torno do mais antigo desses lugares, o da falsa modéstia, subjacente a diversos tópicos, que, no entanto, provoca a aparição subliminar e *à contre-coeur* dos *lugares especiais* onde efectivamente a singularidade do autor – na sua condição de promessa de filho pródigo da literatura – se desvela.

E no princípio era a falta de Verbo: ao insistirem na escassez da produção literária de Nassar – quer dizer, no lugar-comum de quantidade em negativo –, os seus

Joyce ou em Pound e parece que está dando cria. Aliás, as vacas lá na fazenda são bem mais discretas em hora tão crítica. Como você vê, o que aconteceu comigo acontece nas melhores famílias. Na minha adolescência andei em más companhias, trapaceiros e caloteiros, mas de que trago boas lembranças por terem sugerido posturas para a reflexão. Os trapaceiros atuando no mundo turvo dos valores, o caloteiro, na linha reta da investigação objetiva, os dois atuando em áreas tão diferentes, mas convergindo, e como!, na cabeça de um jovem que pretendeu um dia fazer literatura com liberdade. Se é que isso seja possível!» (entrev. cit.).

interlocutores recorrem coerentemente ao *exemplum* e à *imago*, de modo que o questionamento em torno do assunto é feito por um entrevistador que «pede a história/ que já traz engatilhada», exactamente como o leitor no conhecido poema de Alexandre O’Neill:

CADERNOS: Fala-se muito no “silêncio de Rossini” — moço ainda, e no auge da carreira, o músico parou de compor. Sabe-se que esse silêncio teve momentos de fecundidade, quando Rossini produziu obras que não quis destinar à divulgação. Estaria o mesmo acontecendo com você?

Raduan: Não é o meu caso. A coisa está encerrada há mais de vinte anos.

[...]

E segura essa: “Desisti de escrever porque há um excesso de verdade no mundo”, uma afirmação do Otto Rank, que o Abbate me deu de presente quando abandonei a literatura. (entrev. cit.)

A pergunta de resposta engatilhada, mediante o recurso ao *exemplum* de Rossini, vem denunciar o propósito dos entrevistadores de emparelharem o caso-Nassar com o de outros «génios calados», para regressarmos ao conceito de António Guerreiro, mas a verdade é que, tal como aconteceu com o músico, essa pergunta acaba por denunciar um «formidável paradoxo» da recepção, paradoxo esse que o escritor procura cercear na sua resposta: o que atrairia no artista não seriam as palavras da obra, mas o silêncio do homem¹⁰. Ora, ao distanciar-se de tal *exemplum*, Raduan Nassar contribui para a construção da sua figura de *génio original* (pouco próprio dos tempos pós- ou hípermodernos em que vivemos e que Marjorie

¹⁰ N.B. Alain Duault (2011): «Vingt ans d’activité, quarante ans de silence: oui, ce qui intrigue d’abord chez Rossini, ce n’est pas sa musique, c’est son silence. Formidable paradoxe!». A este propósito, parece particularmente adequado o comentário de Galia Yanoshevsky ao volume *Enquête sur les Entretien Littéraires*: «Ce retour au personnage de l’auteur comme cœur de l’œuvre détourne l’attention vers des aspects autres que l’œuvre *per se*. Il s’agit, par exemple, du personnage médiatique de l’écrivain, ou *des images multiples* de l’écrivain, comme le signale Butor, et qui font partie d’un mythe, d’une image flottante de l’écrivain comme homme des médias, et qui correspond à plusieurs modèles de lui (...). Il s’agit dans certains cas d’une posture qui finit par être confondue avec l’auteur et ses écrits (...). C’est le cas par exemple chez Duras, plus âgée, dont la parole de l’entretien, à en croire Peeters, devient oraculaire (...): l’auteur finit par se conformer à son moi médiatique, au point que ses livres eux-mêmes soient contaminés par cette parole vide» (2015).

Perloff qualificou como de *unoriginal geniuses*), naquilo que será uma estratégia transversal a toda a conversa, especialmente notória nas diversas declarações que dizem respeito às supostas ou pressupostas influências e contaminações que a sua obra evidencia, declarações que assentam agora no princípio do lugar-comum de qualidade¹¹.

Com efeito, chega a ser penoso assistir às sucessivas tentativas (frustradas) por parte dos interlocutores de lhe atribuírem correlações com outras obras, escritores, críticos ou teóricos:

- i. quando questionado sobre as leituras que o marcaram, o Autor afirma preferir «a vida acontecendo fora dos livros» aos livros (para iluminar a afirmação, contudo, recorre ao conto de Borges «La busca de Averroes», no qual se pode ler «los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras»; cf. Borges, 1986: 137), e, para desconcerto mais absoluto ainda, confessa que nunca sentiu «muito apego pelos livros», admitindo que leu alguns livros apenas para pedir «mas não me pergunte quais que já não me lembro»; ora, é precisamente do lugar do leitor em que o colocam que o autor se pronuncia sobre a sua própria falta de produtividade por via de uma analogia perfeitamente iluminadora: «a gente se empanturrar de leituras não me parecia muito diferente de se empanturrar numa comilança»¹²;

¹¹ Nas palavras de Raduan Nassar: «As ideias estão no ar. Se assimilei uma e outra no meu trabalho, as tais conquistas de que você fala, foi cheirando involuntariamente a atmosfera. Por decisão mesmo, sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou programática, sobretudo por uma questão de assepsia, quero dizer, para preservar alguma individualidade da minha voz. Não ia arrogância nisso. Se tivesse de me pautar pela leitura de manifestos literários, eu jamais teria escrito uma linha» (entrev. cit.).

¹² Veja-se ainda a descrição que Alexandre Gaioto faz do espaço em que conversa com o escritor: «Na pequena sala, não há vestígio algum de literatura. Não há livros nas estantes, não há livros espalhados pelo chão, aquela não parece a casa de um escritor. A fala de Raduan, concisa e lacônica, também não se parece com a voz de um escritor. Alguns escritores falam por meio da poesia, recorrem a metáforas paridas na hora, comentam, empolgados, os detalhes do processo criativo de determinadas obras: vivem e respiram a literatura diariamente. Não é o caso de Raduan. Não há metáforas em suas falas, nem poesia vazando daquele verbo, mas há o silêncio. Não chega a ser triste nem melancólico, mas é um pouco desconfiado. Tem contundência aquele silêncio. Tem textura aquele silêncio. É o mesmo silêncio que enche, aos berros estridentes, a literatura dele. E aproveito que ele está novamente em silêncio para perguntar sobre seu estilo próprio» (2013).

- ii. por outro lado, quando questionado sobre a relação com a teoria e a crítica suas contemporâneas, nomeadamente as produzidas em torno da própria obra, Raduan Nassar assume sem qualquer pudor que não se pode pronunciar sobre o assunto por desconhecer os textos (mesmo os de um dos entrevistadores, José Paulo Paes, que acaba pendurado na sua própria pergunta¹³);
- iii. sucessivamente, por conseguinte, todas as tentativas de associar Raduan a romancistas brasileiros contemporâneos como Graciliano Ramos, Osman Lins, Cyro dos Anjos ou Autran Dourado, a tendências vanguardistas como o futurismo ou neo-vanguardistas como o concretismo, ou a obras narrativas excepcionais como as de Joyce, Faulkner e algumas do *nouveau roman* vão suscitando o mesmo tipo de resposta: «nunca me detive na aproximação de valores literários», «Confesso que sou o exemplo mais acabado de ignorância de tudo isso, por consciente desinteresse», «ignorei ostensivamente aquelas teorias todas que eram usadas como instrumento de proselitismo», «Era uma literatura muito civilizada, daí que decididamente não era a minha», num movimento que mais uma vez compõe uma imagem muito clara:

Suponho que exista em toda obra uma teoria subjacente do autor, podendo ser apreendida pelos que eventualmente se interessem por ela. Mas quando um escritor faz a exposição da sua teoria, para suprir de significados uma poética que não consegue falar por ela mesma, acontece aí um evidente desajuste. A poética pretende ser revolucionária por desestruturar a linguagem convencional, só que seu autor, para explicá-la, acaba se socorrendo da mesma linguagem que usamos pra pedir um copo d'água, o que é o fim da picada.

¹³ «José Paulo Paes: Num artigo que escrevi em 95 no *Jornal da Tarde*, citei seu *Lavoura arcaica* como um dos poucos exemplos de romances brasileiros nos quais se poderia falar em “anfíbismo cultural”. Você concorda com isso?

Raduan: Não sei se entendi bem a pergunta, pois não li o artigo.» (entrev. cit.)

Cf. ainda a resposta a Leyla Perrone-Moisés: «Você acha que a crítica literária pode ter alguma influência nas obras subsequentes de um escritor?

Raduan: Caberia a cada escritor dar a sua resposta. No meu caso, não deu tempo. Quando fiz minha estreia com o *Lavoura*, já tinha escrito minha obra completa... Vantagens de quem escreve curto» (*idem*).

Esta passagem é particularmente importante, na justa medida em que revela o que de mais essencial resulta da estrutura profunda das respostas de Nassar às perguntas voyeurísticas dos entrevistadores: se existe na sua obra uma «teoria subjacente do autor», ela será apreendida «pelos que eventualmente se interessarem por ela» (e não por ele, sublinhe-se): tudo o resto, é *desajuste*. Aspecto por demais evidente se se admitir que, ao contrário do que parece exprimir a relutância do Autor na conversa em reconhecer diálogos com outros autores, a obra não denuncia qualquer angústia da contaminação ou da influência – ou da castração, como ele próprio a formula na entrevista: «No ritual da castração, foram sempre os seguidores que deram em oferenda seus próprios testículos» –, porquanto toda ela inscreve na sua própria textualidade a matéria dos seus diálogos (recordemos, muito rapidamente, as epígrafes de Jorge de Lima¹⁴, ou as notas finais reconstituindo as presenças intertextuais de Thomas Mann, de James Joyce, de Almeida Faria, de Novalis, Whitman ou Fernando Pessoa/ Ricardo Reis, entre outros – cf. Lemos, 2004 –, a par da clara convocação citacional de expressões como «humilhados e ofendidos»¹⁵, de Dostoievsky, ou «som e fúria»¹⁶, de Shakespeare relido por Faulkner). Não esqueçamos que o contrato de leitura que a condição espacial específica dos peritextos, por oposição aos epitextos, acciona tem como consequências imediatas uma restrição do público receptor ao público que efectivamente lê a obra, bem como um vínculo mais permanente e muito menos efémero à significação do texto a que materialmente se junta, aspectos muito dignos de nota face a uma figura autoral como a de Raduan Nassar: trata-se na verdade de um conjunto de *sinais* não impostos por instâncias externas, em que o autor escolhe e aponta livremente os seus pares, e portanto o seu lugar no sistema (cf. Bouju, 2002).

¹⁴ Numa entrevista a Augusto Massi e Sabino Filho, o valor decisivo destas epígrafes fica inteiramente claro: «mergulhei no *Invenção de Orfeu* (...), que eu a princípio, e mesmo depois, lia sem entender, porque ninguém, penso, pode entender aquele poemão no nível lógico. Não entendia mas ao mesmo tempo entendia demais aquele texto, inclusive no nível lógico» (1984).

¹⁵ «Daí que o homem comum assim como os povos periféricos jamais tiveram seus nomes inscritos como vencedores. Entretanto, quando se entra em uma residência bem posta, é legítimo perguntar, diante do orgulho do dono da casa, onde estão os anônimos que assentaram os tijolos. Como seria legítimo perguntar, num giro pelos países desenvolvidos, onde estão os povos, humilhados e ofendidos, que concorreram para o seu brilho» («A corrente do esforço humano» (1980), in 2016: 410).

¹⁶ «sem acesso à razão, ele agora se ressuscita ridiculamente como Lúcifer... há-há-há... som e fúria... há-há-há... você não passa, isto sim, é de um subproduto de paixões obscuras, e toda essa algaravia, obsessivamente desfiada» (*Um Copo de Cólera*, in *idem*: 259).

Mas o que a passagem anteriormente citada ilumina não diz apenas respeito ao plano transtextual da obra de Nassar, ela incide em directo sobre os pontos essenciais de qualquer reflexão poetológica digna desse qualificativo: i) o problema da criação, ii) o entendimento específico da linguagem no seu regime literário ou poético, iii) a natureza porosa do vínculo da literatura com o mundo. Ora, no caso específico de Raduan Nassar, não há como isolar qualquer um destes aspectos sem considerar de imediato todos os outros:

- i. À condição saturnina do Autor e ao brevíssimo e ininterrupto «tempo de descarga» da novela *Um Copo de Cólera* (quinze dias), próprio de um acto criativo avesso «a cálculos de raiz quadrada» e, portanto, mais próximo da «falha do intelecto» do que da sua festa, corresponderia uma enunciação narrativa (já presente em *Lavoura Arcaica*) fundada na embriaguez, no delírio, na textura da raiva, na explosão, na convulsão e na epilepsia;
- ii. Enquanto acto discursivo, essa enunciação entre o melancólico e o colérico (cf. Delmaschio, 2004) nasce daquilo a que André chama uma «fala convulsa» – «discurso hemorrágico» em *Um Copo de Cólera* –, própria justamente de narradores-personagens que, como Benjy Compson em *The Sound and the Fury* de William Faulkner, mantêm uma relação somática com a expressão verbal que assim retorna a um estágio quase integralmente performativo que lhe assegura um valor existencial. Por isso, Ana, a irmã, como Benjy, o irmão:

sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos, e um primo menor e mais gaiato, levado na corrente, pegava duas tampas de panelas fazendo os pratos estridentes, e ao som contagiante parecia que as garças e os marrecos tivessem voado da lagoa pra se juntarem a todos ali no bosque (Nassar, 2016: 33-34).

Isto porque o entendimento da linguagem por Raduan Nassar é lógico-semântico mas também performativo, conforme evidencia o longo acto ilocutório que rege *Um Copo de Cólera*, e aquilo que o narrador descreve como «as unhas que ela

punha nas palavras». Ora, é justamente este entendimento do valor absoluto da linguagem nas suas funções interna (de conhecimento), expressiva, fática e poética que se encontra na base de um certo distanciamento assumido por Nassar face a práticas mais formalistas da literatura contemporâneas da sua escrita, nomeadamente as que o Concretismo protagonizou e que ele qualifica, ainda na conversa de 1996, como resultando de uma «estética do bagaço»:

Acho que não adianta forjar uma escora metafísica para aquela postura, como arrolar a estética disso ou a estética daquilo, porque no fundo o caso daquela tendência seria mesmo de inaptidão pra reflexão existencial. Agora, a casca das palavras, da proposta antidiscursiva, como a laranja que se passa num espremedor, certamente que não excluía resíduos de significados. Fosse então o caso de forjar uma escora, quando muito se poderia falar na estética do bagaço. Não vai aí qualquer conotação pejorativa, é só uma tentativa de adequação vocabular. Entre usar bagaço ou palavras em toda sua acepção possível, cada escritor que fizesse a sua escolha.¹⁷

- iii. Em suma, o que o move é o poder que a palavra detém em matéria de reflexão existencial. Não é com certeza por acaso que Raduan Nassar é mais contemporâneo de Glauber Rocha e da sua estética da fome do que da estética do bagaço concretista: porque também na sua obra não há folclore intervencionista, nem *clichés* sócio-económicos, paternalismo ou humanitarismo fáceis, como se verifica numa certa linhagem neonaturalista da ficção brasileira do século XX, e isso não significa que haja absentismo¹⁸.

¹⁷ E ainda: «Aliás, só pra completar, acredito que a boa prosa tenha sido sempre poética. Porque existe também a arte que se constrói com significados, e que se nutre no mundo inesgotável da semântica. Parte da crítica talvez tenha diminuído o conceito de estilo na literatura ao identificá-lo só no nível da casca. Kafka, que se valeu de um registro realista de linguagem, tem um estilo forte. Dürrenmatt, a mesma coisa. Alguns dos seus textos nos jogam pro espaço. De Dostoiévski, dizem até que ele escrevia mal em russo. As leituras que nos acompanham a vida toda foram as dos artistas dos significados. Poucas vezes eles trabalharam a frase com artifícios visíveis demais, mas são deles as nossas leituras inesquecíveis» (entrev. cit.).

¹⁸ Na síntese de Leyla Perrone-Moisés: «A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores da sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem que não faz concessões à "mensagem"» (1996: 69).

É certo que parece ser insolúvel e interminável o problema que se coloca entre criação literária, responsabilidade ético-política e exercício da cidadania desencadeado por Platão e combatido por Shelley ou Schiller: em tempos de cólera ou de indigência como os nossos, essa questão tende a agudizar-se e a ganhar renovados contornos, como se tornou flagrante na cerimónia de recepção do Prémio Camões, que veio suscitar a discussão em torno do *ethos pré-discursivo* e do *ethos discursivo* (ainda que não se tenha feito uso destes conceitos). E o que parece ser mais espantoso é o facto de o escritor, totalmente ciente da função-autor que o seu nome e pessoa cumprem, ter ousado assumir um lugar contra-autoral, ao encerrar o discurso com o acto performativo «não há como ficar calado», e assim demonstrando o valor do mundo sobre o valor da vida – ou da república sobre a república das letras –, exactamente nos termos em que a sua personagem Zé-das-palhas, de *Menina a Caminho*, o fizera décadas antes, ao repetir o quase refrão «Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro tá cansado, cansado, cansado» (Nassar, 2016: 307)¹⁹. Eis o poder do tão aclamado silêncio de Raduan Nassar, que com Vinicius de Moraes poderia dizer na sua «Mensagem à poesia»: «digam-lhe que há/ Um naufrago no meio do oceano, um tirano no poder, um homem/ Arrependido [...] digam-lhe que há um grande/ Aumento de abismos na terra, há súplicas, há vociferações/ [...] peçam-lhe que se cale/ Por um momento, que não me chame/ Porque não posso ir/ Não posso ir/ Não posso» (Moraes, 1981: 233-235). Mas Vinicius foi, Raduan é que não.

Bibliografia

Aa. Vv. (1996), *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2, São Paulo, Instituto Moreira Salles.

Amaral, Bruno Vieira (2016), «Raduan Nassar: O maior escritor brasileiro em inactividade» *Observador*, 31 de Maio, disponível em <https://observador.pt/2016/05/31/raduan-nassar-o-maior-escriptor-brasileiro-em-inactividade/>, consultado em 08/04/2019.

¹⁹ Cf. ainda «A corrente do esforço humano» (2016: 417-418): «Supondo-se que todo homem seja portador de uma exigência ética, não há como estar de acordo com a dominação de uns sobre outros. Penso, como muitos, que seja possível imaginar caminhos diferentes para as relações entre indivíduos e entre povos, e penso mesmo que não existe nada mais belo e comovente do que perseguir utopias. (...) Se é assim, é também mais ou menos óbvio que, entre os dominados, só os tolos se comprometem com a 'ordem' que os subjuga. Aos lúcidos, como sugeriu um pensador do século passado, tudo seria permitido».

- Barthes, Roland (1981), *Le Grain de la Voix: Entretiens, 1962-1980*, Paris, Seuil.
- Becker, Nilza de Campos (2011), «Raduan Nassar: Da linguagem poética ao silêncio do escritor», *Kaliopé*, vol. 7, n. 14, São Paulo.
- Blanchot, Maurice (1949), «Les romans de Sartre», in *La Part du Feu*, Paris, Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1986), «La busca de Averroes», in *El Aleph*, in *Ficciones/ El Aleph/ Informe de Brodie*, Barcelona, Biblioteca Ayacucho.
- Bouju, Emmanuel (dir.) (2002), *Littératures sous Contrat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Cariello, Rafael (2012), «Depois da lavoura», *Piauí*, Julho, disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-lavoura/>, consultado em 08/04/2019.
- Chacoff, Alejandro (2017), «Why Brazil's greatest writer stopped writing», *New Yorker*, 21 de Janeiro de 2017, disponível em www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/why-brazils-greatest-writer-stopped-writing, consultado em 08/04/2019.
- Debord, Guy (2005), *Society of Spectacle*, Londres, Rebel Press.
- Decout, Maxime (2015), *En Toute Mauvaise Foi: Sur un Paradoxe Littéraire*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Delmaschio, Andréia (2004), *Entre o Palco e o Porão: Uma Leitura de Um Copo de Cólera, de Raduan Nassar*, São Paulo, Annablume.
- Depretto, Laure (2012), «Qui m'aime me contredise!», in *Lire contre l'Auteur*, dir. Sophie Rabau, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- Frias Filho, Otavio (1996), «O silêncio de Raduan», disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/10/opinioao/7.html>, consultado em 08/04/2019.
- ____ (2000), *De Ponta-Cabeça: Fim do Milênio em 99 Artigos de Jornal*, São Paulo, Editora 34.
- Gaioto, Alexandre (2013), «O silêncio de Raduan Nassar», *Correio Braziliense*, 21 de Setembro.
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Guerreiro, António (2017), «O génio calado», *Público/ Ípsilon*, 17 de Fevereiro, disponível em www.publico.pt/2017/02/17/culturaipsilon/opinioao/o-genio-calado-1761953, consultado em 08/04/2019.
- Lejeune, Philippe (1986), *Moi Aussi*, Paris, Seuil.
- Lemos, Maria José Cardoso (2003), «Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade», *Estudos Sociedade e Agricultura*, 20, Abril.
- ____ (2004), *Une Poétique de l'Intertextualité: Raduan Nassar ou la Littérature comme Écriture Infini*, Paris, Sorbonne.
- Lima, Jorge de (1958), *Obra Completa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

- Marques, Ana Cristina e Pereira, Tiago (2016), «Raduan Nassar vence Prémio Camões de 2016», *Observador*, 30 de Maio, disponível em <https://observador.pt/2016/05/30/raduan-nassar-vence-premio-camoes-de-2016/>, consultado em 08/04/2019.
- Massi, Augusto/ Sabino Filho (1984), «A paixão pela literatura», *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 de Dezembro.
- Meireles, Maurício (2016), «'Minha obra é um livro e meio!'; diz Raduan Nassar sobre Prêmio Camões», *Folha Ilustrada*, 30 de Maio, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1776357-premio-camoes-elege-raduan-nassar-como-vencedor-deste-ano.shtml>, consultado em 08/04/2019.
- Meizoz, Jérôme (2016), *La Littérature «en personne»: Scène Médiatique et Formes d'Incarnation*, Genève-Paris, Slatkine.
- Meurée, Christophe/ David Martens (coords.) (2014), *Secrets d'Écrivains: Enquête sur les Entretiens Littéraires*, Paris, Les Impressions Nouvelles Éditions.
- Moraes, Vinicius de (1981), *Poesia Completa e Prosa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Nassar, Raduan (1996), «A conversa», disponível em <https://blogdoims.com.br/entrevista-com-raduan-nassar-2/>, consultado em 08/04/2019.
- ____ (2016), *Obra Completa*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Orsini, Elizabeth (1989), «Raduan Nassar: Escritor misterioso fica constrangido em palestra para seus leitores no Rio», *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de Junho.
- Perrone-Moisés, Leyla (1977), «Recensão crítica a *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar», *Colóquio/Letras*, 38, Lisboa, Julho.
- ____ (1996), «Da cólera ao silêncio: Raduan Nassar», *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2, São Paulo, Instituto Moreira Salles.
- Pinson, Jean-Claude (2012), *Hobby e Dandy. Da Arte na sua Relação com a Sociedade*, trad. Ana Paula Coutinho, Porto, Deriva.
- Rabau, Sophie (2012), «Pour (ou contre) une lecture contrautoriale?», introd. a *Lire contre l'Auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- Rodrigues, André Luís (2006), *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*, São Paulo, Edusp.
- Yanoshevsky, Galia (2015), «L'intervieweur, l'interviewé, son éditeur & son intervieweur. Enquête sur les entretiens littéraires», *Acta Fabula*, vol. 16, 7, Notes de lecture, Novembro, disponível em: <http://test.fabula.org/lodel/acta/document9571.php>, consultado em 08/04/2019.
- Zimmermann, Laurent (2012), «Le désauteur», in *Lire contre l'Auteur*, dir. Sophie Rabau, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

O silêncio eloquente de um ventre seco

Maria José Lemos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Eppur se muove

*que voz sem entusiasmo
entretanto
seria um dia ouvida?*

a Raduan Nassar

Marcos Siscar

Uma pura potência: escrever ou não mais escrever. Mas seria preciso escrever – potência em ato – para, então, poder não mais escrever. Como observa o filósofo Avicena, “uma potência perfeita e acabada é aquela de um escriba dominando perfeitamente a arte de escrever no momento em que ele não mais escreve”. (*apud* Agamben, 1995: 19) Alcançar a pura potência equivaleria ao exercício de liberdade daquele que pode querer não mais querer. Esta é a posição do escritor Raduan Nassar, que, após publicar um romance, uma novela e alguns contos, em 1978, para de escrever.

Em 1970, ele escreve o conto “O ventre seco”, embrião da novela *Um copo de cólera*, sua última publicação. Com efeito, seus textos fabricam uma circularidade que cria

não só uma relação intertextual interna, mas também externa, a partir da idéia de literatura como re-escritura infinita. Seu título, “O ventre seco”, é quase um oxímoro, uma conjunção de contrários, uma potência que se imobiliza, que se cala, sugerindo a idéia de abstinência.

Mas afinal qual seria a relação da escrita com o silêncio? Da pulsão com a falta de entusiasmo? Do excesso de trabalho, informação, experiência, razão com a indiferença, o cinismo, o ceticismo? Enfim, qual a relação do fluxo que transborda como a cólera do copo órfico – com o fluxo contínuo de uma longa linha traçada pelo arado de Édipo?

Talvez para Nassar a folha em branco – *rasura tabulae* – se apresente como terra árida, como corpo impenetrável de mulher, que precisa ser perfurada para ser semeada. Escrita entendida como *Lavoura arcaica*. Mas finalmente, a semeadura e a colheita já não mais importam, apenas o corpo branco da folha. A escrita se apresenta então como contingência entre a possibilidade de dizer e de não dizer, como um ventre que se quer seco.

Um conto-carta-manifesto: entre luz e escuridão

O conto se apresenta como uma carta-manifesto de uma escritura ainda e sempre por vir. Escritura que morde, provoca, rompe, incomoda, que inverte as posições dominantes: tal seria a proposição. Uma escritura feminina, naquilo que a escritura feminina tem de “minoritário”¹. Do homem diante da mulher, para inventar um outro homem que, abdicando do ato, se tornaria pura potência. Assim o remetente faz voto de castidade, voto de ignorância, voto de pobreza. Escreve no limite, na sua fadiga extrema: “estou cansado, estou muito cansado Paula, estou muito, mas muito, mas muito cansado” (Nassar, 1998: 67).

É uma carta que anuncia a ruptura de um pacto de amor e as novas condições desta relação amorosa. Uma carta retórica, pois quer persuadir e convencer da

¹ Ver esse conceito em Gilles Deleuze, “A literatura e a vida” in *Crítica e Clínica*.

necessidade de romper este pacto, valendo-se de um *pathos* que atordoa e de um *logos* que segue uma lógica sem razão.

O narrador é um quarentão que se diz “obscurantista e conservador” e que enumera metodicamente, item por item, – paródia formal do método cartesiano –, seus duros argumentos para romper com sua namorada Paula, “que além de liberada e praticada, é também versada nas ciências ocultas dos tempos modernos” (*idem*: 68). A mulher é colocada, contra o senso comum, no polo da razão, da modernização dos costumes, guardando contudo uma relação de ambigüidade com a questão afetiva, enquanto o homem “coração duro, homem maduro” é alguém incapaz de negociar. Mas, num jogo de claro/escuro (mulher/homem ou vice-versa), o narrador revela sua sombra – sua calada mãe – em contraposição, numa paráfrase direta a Descartes, às “idéias claras e distintas a despeito de muitas outras coisas” da mulher.

A este jogo de repulsa e atração entre os polos que se invertem continuamente, é imprescindível acrescentar a leitura feita por Marilena Chauí a propósito de *Um copo de cólera*:

Arrastado pela rigorosa lógica da cólera-clarividente e cega – ao leitor não é dado escolher entre os personagens: ou capta a ambigüidade do macho narcisista capaz de discurso libertário e a fêmea emancipada capaz de medo e ternura, ou não penetra na medula desse texto, perdendo seu ‘miolo propulsor’ (*apud* Chalhub, 1997: 128).

Como em *Um copo de cólera* e também em *Lavoura arcaica*, trata-se de colocar em questão os limites da Razão. O próprio Nassar, em depoimento ao *Cadernos de Literatura Brasileira*, referia-se à razão como “uma dama experiente que não resistia a uma única cantada, viesse de onde viesse [...]. O aporte ético, que tentaram colar nela desde os tempos antigos, lhe é totalmente estranho. A razão não é seletiva, ela traça de tudo” (Nassar, 1996: 37). Nassar parece tomar para si o método da dúvida cartesiana não para superá-la, mas para estabelecer a dúvida radical e evitar assim todo tipo de crença dogmática.

No conto, Descartes é citado sem aspas e parafraseado nos itens 6, 7, 8 e 15, conforme o estilo próprio das construções textuais de Nassar. O narrador atribui à mulher vários conceitos desenvolvidos pelo filósofo em seu *Discurso do método* e nas *Meditações*, tratados onde Descartes tenta acabar com a dúvida cética. No item 6, ele acusa a

mulher de banalizar o afeto ao equipará-lo à razão cartesiana, pois, segundo ele, Paula o teria levado a supor que “o amor em nossos dias, a exemplo do bom senso em outros tempos, é a coisa mais bem dividida deste mundo” (*idem*: 64).

O item 7 é quase todo uma paráfrase ou uma paródia do famoso trecho do *Discurso do Método* no qual Descartes estabelece a regra da clareza para combater a dúvida pirrônica, ou seja, “não aceitar nada além do que se apresente à minha mente de maneira tão clara e distinta que não possa duvidar disto” (*apud* Popkin, 2000: 275). No conto ele declara: “Farto também estou das tuas idéias claras e distintas a respeito de muitas outras coisas, [...] ainda fico espantado com este mundo simulado que não perde essa mania de fingir que está de pé” (*idem*: 65). O narrador questiona a idéia cartesiana segundo a qual o acesso à verdade se daria quando uma idéia se apresentasse clara e distintamente, e, à luz cartesiana, contrapõe a escuridão, o obscurantismo, procedimento usado por Nassar também em seus outros textos.

Indo ainda mais longe no seu método para afastar todas as dúvidas, Descartes, na *Primeira Meditação*, apresenta a hipótese de um “gênio maligno” que perversamente brincasse com os homens ao simular um mundo fictício, ao distorcer nossas faculdades. Afinal, como podemos ter certeza sobre as coisas, sobre o mundo real, sobre a própria existência de um eu que pensa? Assim, ao gênio maligno, polo da escuridão, Descartes contrapõe a luz de Deus, garantia metafísica de bondade e de perfeição que não permitiria nem o erro nem a dúvida cética. O narrador, no item 15, inverte a proposição de Descartes e, à certeza de Paula, contrapõe a escuridão, o mundo de sombras, no qual vivia sua mãe que a olhava “de um jeito maligno”, expressão que aparece no conto, ironicamente, entre aspas.

Assim, Descartes levaria a sua dúvida metodológica ao extremo – *dubito ergo sum* –, sendo considerado por alguns pensadores como o introdutor do ceticismo no pensamento moderno, uma vez que, finalmente, para Descartes, somente através da garantia de Deus, haveria possibilidade de acesso ao real. Neste aspecto, Descartes pode ser considerado um crítico radical que questiona os limites da razão e, em última análise, um “*sceptique malgré lui*”, segundo a expressão de Richard Popkin.

Se um germe de crítica aos limites da razão permanece na obra cartesiana, ou seja, se o próprio Descartes deixou lacunas e pontas que poderiam reverter o seu sistema, como podem tantos confiar tão cegamente na capacidade deste eu pensante

enxergar as coisas de maneira clara e distinta? Esta parece ser a pergunta do narrador, que, em sua radicalidade, passa a duvidar também de suas próprias posições. O item 8 da carta vai neste sentido, ao dizer que “a razão é mais humilde que certos racionalistas”, terminando em outra alusão a Descartes: “você pode continuar carregando areia, pedra e tantas barras de ferro, Paula, embora qualquer criança também saiba que é sobre um chão movediço que você há de erguer teu edifício” (*idem*: 65).

Raduan Nassar, a propósito de *Um copo de cólera*, fala sobre esta questão, que é também pertinente ao conto aqui em pauta:

Talvez o personagem-narrador de *Um copo de cólera* devesse ter informado aos eventuais leitores de seu relato que sua parceira, racionalista radical, beirando quase o caricato, realmente ignorava o *Tratado das Paixões*, de Descartes, representante maior do racionalismo, mas que, nada ingênuo, valorizava o concurso das emoções em sua teoria do conhecimento. Mas, acho que o personagem-narrador da novela, em vez da citação civilizada, preferiu, curto e grosso, sugerir que o cérebro também ocupa o lugar do útero. O útero e outras paixões, está claro (Heynemann, 1992)

Em seu tratado sobre *As paixões da alma*, Descartes tem o propósito de estabelecer um método para dominar as paixões pela razão. Mas, ao distinguir duas partes na paixão, uma *parte consciente*, ligada à alma e uma *parte corporal*, abre uma lacuna ao domínio da razão. Assim, as primeiras seriam as paixões em sentido estrito, e se relacionam apenas com a própria alma – a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria, a tristeza –, enquanto que as segundas seriam aquelas que têm origem no corpo – as sensações e as afecções. Nas paixões ligadas à alma, dotadas das propriedades do pensamento, a vontade livre tem capacidade de controlar os impulsos da paixão apresentados nas suas formas essenciais. No que concerne ao corpo, as paixões deveriam ser domesticadas por uma medicina mecanicista; porém, nas famosas cartas que trocou com Elisabeth, fica claro a preocupação de Descartes não só com o corpo, mas com a esfera de união substancial entre corpo e alma, havendo, assim, necessidade de uma outra medicina, uma ciência infinita.

Descartes irá desenvolver técnicas de dominação de si, parecendo mesclar estoicismo e epicurismo, uma vez que não trabalhará para desenvolver uma “ciência infinita” que desse conta de tudo. Neste ponto o corpo se acoplará à alma, ou vice-versa. Esta lacuna – a esfera das sensações e afecções – em seu sistema é o “miolo

propulsor”, a medula dos textos nassarianos, um ponto de pura potência, onde a vontade escapa à razão, quando o cérebro, como disse Nassar, vem ocupar diretamente o corpo: o útero, o ventre.

A carta-conto funciona finalmente como encenação de uma briga amorosa que, segundo Roland Barthes, é um espécie de diálogo não-dialético, uma troca ordenada de réplicas onde cada um quer ficar com a última palavra. É o que pretende o autor da carta: ficar com a última palavra e se retirar de cena. Não querer possuir: “ não quero te governar ”, nada esperar, não julgar, nada concluir, deixar escorrer o barulho infinito das palavras – o silêncio.

A carta fragmentada em 15 itens se abre ao movimento. Não se sabe se vai haver uma resposta a esta carta, uma reconciliação posterior e, desta forma, a carta é um fragmento fragmentado. A cada item ele adianta a argumentação da mulher (seu retrato), sua própria réplica e finalmente seu apagamento. A força argumentativa da carta visa a uma intensidade que acaba por inviabilizar qualquer sentido, a abstinência chega pelo exagero das palavras, do barulho ensurdecido da linguagem que pela vertigem argumentativa chega à exaustão, para encontrar o neutro. O conformismo não-conformista de Nassar provoca este efeito de vertigem que abre à possibilidade de uma experimentação, através da afetação provocada, que acaba assim abrindo sempre novas possibilidades de retorno ao estado de pura potência que o texto oferece ao leitor.

Ceticismo e cinismo

“O ventre seco” foi escrito durante a época da ditadura militar no Brasil, época de uma literatura engajada, de contracultura, contra a lei – *é proibido proibir* –, posição que parece finalmente reforçar a lei, o bem e o mal, a mulher e o homem; época de uma dialética rigorosa, deixando entreaberta a questão: é possível uma outra saída? Nem isto nem aquilo, mas *talvez*, esta é a fórmula de Pirro que escapa a uma síntese negativa. A fórmula pirroniana mais importante é “ não mais” [*ou mallon*], que permite dizer que uma coisa não é “mais isto” do que aquilo. Ela é análoga ao *I would prefer not to* de *Bartleby* de Melville, fórmula que, segundo Deleuze, abre

uma zona de indicernibilidade, de indiferenciação, entre o sim e o não, entre o preferível e o não preferível, “longe da via das razões” (Deleuze, 1997: 94).

A receita de Pirro se resume em um termo: indiferença. O narrador é o “grande indiferente”. Aquele que é indiferente em relação às obrigações, aos valores, às promessas do mundo, aquele que recusa o sectarismo, o fanatismo: “você deixou escapar a linha mestra que daria caráter ao teu rabisco. Estou falando de um risco tosco feito uma corda e que, embora invisível, é facilmente apreensível pelo lápis de alguns raros retratistas; estou falando da cicatriz sempre presente como estigma no rosto dos grandes indiferentes” (Nassar, 1998: 66). Esta indiferença, suspensão do julgamento, é presente em sua argumentação através de uma lógica sem razão, é a experiência de uma possibilidade ou de uma potência purificada de toda razão. Uma indiferença que é proveniente da não-diferença das coisas, as quais escapam a uma dualidade ou a uma igualdade.

Nassar faz a experiência de um novo ceticismo. Como afirma Frédéric Cossutta, “um ceticismo renovado, ao mesmo tempo modo de inteligibilidade e como remédio. Com efeito, o ceticismo não é um niilismo, mas seu antídoto. O movimento pelo qual ele destitui as falsas certezas restaura a possibilidade de pensar e de viver melhor” (2001: 24). Raduan Nassar, como bom estudante de direito – ele também cursou filosofia e letras –, certa vez declarou: “Quanto aos sofistas, meu entrosamento com eles tinha a ver com a minha prática. Numa discussão, por exemplo, não ia mais que o tempo de eu sacar qual era a do meu interlocutor pra imediatamente defender a tese contrária” (1996: 38).

Este é o exercício do cético, evidenciar o *modus operandi* da construção das certezas, da atividade de pensar. Segundo Cossutta, “A enunciação cética, porque ela se relativiza, destrói as doutrinas e as ciências apenas nas suas pretensões unilaterais a ocupar sozinhas o lugar da certeza. Mantendo este lugar sempre vazio, é possível fazer aparecer as compossibilidades que nos permitem escolher entre elas” (*ibidem*). E o item 12 da carta vai neste sentido: “é pra contrabalançar tua lucidez que confesso aqui minha confusão, mas não conclua daí qualquer sugestão de equilíbrio” (Nassar, 1998: 65).

Os conceitos utilizados pelos céticos para analisar o conhecimento ou a ação humana são assim quase sempre tomados de empréstimo aos dogmáticos e

deturpados de sua função inicial: “ Está certa aquela tua amiga frenética quando te diz que sou “ incapaz de curtir gentes maravilhosas “. Sou incapaz mesmo, não gosto de “ gentes maravilhosas “, não gosto de gente, para abreviar minhas preferências” (*idem*: 64).

É preciso então abrir espaços, instaurar o movimento, passar de um ponto a outro, até a vertigem. A verdade só é possível como instalação rápida do pensamento que finalmente nunca se fixa, uma vez que “o lugar cético será assim o ponto de passagem onde toda consistência do saber se faz e se desfaz” (Cossutta, 2001: 24).

Seguindo esta lógica cética, as posições radicais são evidenciadas sem que haja um posicionamento qualquer. Assim, no quarto item da carta, ele declara: “ não tenho nada contra este feixe de reivindicações que você carrega, a tua questão feminista, essa outra do divórcio, e mais aquela do aborto, essas questões todas que ‘estão varrendo as bestas do caminho’. [...] quero dizer simplesmente que não tenho nada contra” (Nassar, 1998: 63). Nassar declarou ter lido Alexandra Kollontai (1872-1952) militante feminista radical, bolchevista, espécie de guia do movimento feminista do século XX.

O escritor da carta sai de um jogo de oposição: nem colaboração, nem resistência, mas abstinência: “não tenho nada a impor [...] Já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio” (*ibidem*: 67). A questão do silêncio como liberdade de não dizer, como pura potência, se aproxima da *epoché* cética, que, segundo Gustavo Bernardo Krause, funcionaria

não exatamente como suspensão do juízo, mas sim como *suspensão do assentimento*. Na verdade, o cético, se não para de duvidar, não para de pensar. A *epoché* implica antes a afasia, como recusa a se pronunciar categoricamente sobre isto ou aquilo, do que a recusa a pensar. Esta afasia não subentende incapacidade de falar mas sim reivindicação do direito ao silêncio, em particular em uma época tão barulhenta e tão “endoxal”, isto é, tão movida pela obrigação da opinião (2004: 31).

Se nos anos 70 o mundo se constituía de forma binária, o que forçava a tomada de posição entre um dos dois polos, existindo ainda uma crença na idéia de marginalidade ao poder articulada pela posição de um herói sacrificial – *seja marginal, seja herói* –, hoje vivemos um momento de descrença total em uma posição de

resistência heróica. O chamado capitalismo financeiro², que já se constituía também nos anos 70, substituindo paulatinamente o chamado sistema fordista, se apropria, cinicamente, de qualquer crítica feita a ele, incorporando-a ao seu sistema flexível.

Raduan Nassar detectou com extrema lucidez a dificuldade de resistência ao poder pela simples tomada de posição, ou mesmo pelo fato de se colocar em uma posição marginal, que acaba por reforçar as ramificações do poder, uma vez que já nada lhe escapa. Como exercer então a crítica? Como criticar sem já estar tomando uma posição considerada superior, e se superior, já comprometida em seu poder crítico? Mas como ainda não assumir uma posição de indiferença no sentido banal do termo? Ou seja, do cinismo do malandro pós-moderno que sem pudor mimetiza as práticas do poder e passa de uma posição a outra conforme bem lhe aproveite, acabando, porém, por sua vez, apropriado pelo sistema? Como driblar a Razão?

A literatura de Nassar tenta inventar uma maneira de limpar o mundo do consenso apaziguador, da impossibilidade de comunicação que vem sempre como clichê, como imagens midiáticas, para instaurar uma possibilidade de contato, um ponto comum de convergência na afetação e na sensação proporcionada pelo esvaziamento daquilo que foi fabricado apenas como encenação clichê do poder. Seu trabalho com a linguagem pretende afetar os sentidos através de uma ironia que se desloca incessantemente³ para não se prender a um ponto, para não ser socrática e superior, através de uma sátira à razão ao deslocar sempre o polo da certeza e da crítica para uma outra posição.

A escrita nassariana se forja assim como uma diatribe bem ao gosto dos antigos cínicos, através de uma argumentação que ataca de maneira violenta e cruel as instituições, os costumes, a hipocrisia e a razão: o bom senso, que para Descartes é o atributo melhor compartilhado pelos homens. Seu jogo cínico é radical, daí o fato de seus personagens lançarem mão dos atos mais extremados: incesto, masturbação, perversão, profanação, crueldade, cólera, aproximando-se assim dos atos

² Hoje assistimos talvez ao seu desmantelamento.

³ André Rangel Rios entende como “ironia em acontecimento” em seu livro *Mediocridade e ironia*.

performáticos dos cínicos gregos para abalarem os costumes e a moral da *polis*. Uma argumentação que quer secar a razão ao conduzir seu jogo retórico através de uma lógica que finalmente esvazia as palavras de qualquer sentido para produzir o silêncio, o *ventre seco*.

Relações intra e intertextuais: uma questão de indiferença

O tema da indiferença atravessa os textos nassarianos. Vários personagens, como André, de *Lavoura arcaica*, o Ele, de *Um copo de cólera*, e também o narrador de *Um ventre seco* se declaram indiferentes. Mas, além desta repetição temática entre seus textos, há ainda um intenso diálogo com outros textos.

Pensar a obra nassariana na perspectiva de uma poética da intertextualidade, como escritura infinita, está relacionada a esta característica presente em seus textos, que se estabelecem já como jogo com outros textos e com o leitor. A relação com a tradição em Nassar se estabelece, entretanto, como uma aporia, como um reconhecimento ingrato, isto porque esse movimento especular finalmente fabrica uma espécie de indiferença textual.

De fato, a primeira edição de *Lavoura arcaica* [1975] e de *Um copo de cólera* [1978] continham uma “Nota do Autor”, onde Nassar declarava sua “estratégia de ação” ao listar textos que citou sem uso de aspas e que parafraseou ou parodiou. Vale dizer que as *listas* de Nassar não são exaustivas, são ilusórias, não esgotando totalmente seu jogo textual, não só por omitir certas citações e paráfrases, mas também por não elencar algumas alusões explícitas. As notas mencionam, além da Bíblia, das *Mil e uma noites* e do Corão, os autores: Thomas Mann, Novalis, Walt Whitman, André Gide, James Joyce, Jorge de Lima, Almeida Faria e Fernando Pessoa. Nas edições seguintes estas *Notas de autor* serão suprimidas.

A questão da indiferença, para os cétricos [*adiaphoria*], estaria na aceitação conformista ou não-conformista dos limites da ação humana sobre os encadeamentos da vida, ou seja, da relação com o Destino e, para a obra de Nassar, no sentido do *Maktub*. O cétrico não-conformista será aquele que agirá, ou não agirá, de maneira indiferente a um resultado concreto. Para os cínicos gregos, a indiferença

se aproxima da apatia, da desafeção, da virtude e da dominação de si⁴, a partir de uma volta ao estado natural do homem. Ou seja, o cínico é aquele que é indiferente às convenções sociais, aos objetos e aos seus desejos, pregando assim a abstinência e o exílio – ou seja, a negação –, sem se preocupar, assim como os cétricos, com os resultados de suas ações.

Mas, como a indiferença se presta à ambiguidade, a um uso conformista e anti-conformista, ela também pode ser usada no sentido de ser indiferente aos outros, salvo a si próprio. Assim, a indiferença, cínica ou cétrica, acaba por ser um instrumento que revira sobre si mesma, que distorce sua própria lógica e razão, impasse mostrado pelo célebre diálogo filosófico que é *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, e, de maneira exacerbada, este mesmo impasse aparece em *Um copo de cólera* e em “Um ventre seco”. Para além do jogo entre conformismo e não-conformismo, o que interessa nestes diálogos filosóficos é o fato de performatizarem uma razão pervertida⁵ e indomável. Se o capitalismo atual incorpora toda crítica feita a ele, agindo de maneira cínica, Hegel⁶, em sua época, também empreendeu esforços para incorporar, à pretensa Razão, o que ele chamou de razão dilacerada. Assim, talvez o “miolo propulsor” de um “verdadeiro” cinismo ou ceticismo crítico esteja no deslizar performático entre as amarras do poder, como método de dúvida.

Nassar estabelece diálogo intenso com outros autores, com James Joyce, Thomas Mann e Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, sobre o tema da indiferença, não só como motivo interno à obra, mas como postura do artista face à obra e à vida. Assim, Raduan reflete sobre a questão da arte pela arte, do artista fechado em sua torre de marfim indiferente à vida e, por outro lado, questiona também a arte dita engajada, planfletária, que assolava a literatura brasileira dos anos 70.

O diálogo com Joyce aparece na citação de trechos do romance *Retrato do artista quando jovem* (1916) em *Um copo de cólera*, apesar da declaração um tanto iconoclasta de Nassar⁷ de que nunca teria lido Joyce. A ressonância autobiográfica em

⁴ Vai neste sentido o pensamento cartesiano exposto no livro *As paixões da alma*.

⁵ Conceito desenvolvido por Vladimir Safatle em *Cinismo e falência da crítica*.

⁶ Segundo análise sobre Hegel de Rubens Rodrigues Torres Filho em “À sombra do Iluminismo” In *Ensaio de filosofia ilustrada*.

⁷ Ver na entrevista com Raduan Nassar realizada pelo *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles.

Joyce, presente também em Nassar⁸, é significativa, porém ela nunca vem de forma direta, é sempre re-escritura, *bio-grafia*. A obra de Joyce se divide em diferentes idades: infância, adolescência, adulta e maturidade. Existe ainda desdobramentos entre seus textos, relações intra-textuais, numa circularidade que reenvia ao motivo do eterno retorno, como bem sinaliza a primeira frase de *Finnegans Wake: a commodius vicus of recirculation*, que mostra a leitura que Joyce empreende da filosofia dos ciclos de Vico.

Essa concepção da obra de Joyce, na qual cada texto resvala uma poética, nos parece essencial para compreender a obra de Raduan Nassar – que aparentemente terminou seu projeto literário e que por isso teria parado de escrever. Em Nassar, estão presentes também os desdobramentos das idades em diferentes etapas da vida – da infância que aparece em *Menina a caminho*, que se aproxima de *Dublinenses*, até a velhice, com *Hoje de madrugada*. Pode-se perceber ainda em seu trabalho uma mistura de gêneros e estéticas diversas.

Assim, a pequena e primorosa obra de Raduan Nassar funciona como uma espiral que perpassa idades. Em *Menina a caminho* [1961], a narrativa em terceira pessoa, de pretensões behavioristas, descreve como uma câmera o percurso da menina, mas sem deixar de travar com a personagem um jogo de focalização que varia o olhar do narrador com a visão da menina entremeado pelo discurso indireto livre. André, o adolescente tresmalhado de *Lavoura arcaica* [1975], retorna adulto no conto *O ventre seco*, que torna em *Um copo de cólera* [1978], e, já velho, volta em *Hoje de madrugada* [1970]. Pode-se estabelecer uma leitura destes personagens como compostos concebidos fora de uma ordem cronológica, porque não há continuação linear entre eles, mas antes a procura das condições em que uma determinada variação se apresentou para o sujeito.

A certa altura do romance de Joyce, já para o encaminhamento da parte final, ocorre uma discussão entre Cranly e Temple. Nassar, na *nota do autor* que aparece na primeira edição de *Um copo de cólera*, explica que “ o autor parafraseou ainda uma pequena passagem de “ O artista quando jovem ” de James Joyce (“ sabe qual

⁸ Assim como retirou as Notas de autor das edições subsequentes, retirou também as dedicatórias, ao pai, no caso de *Lavoura arcaica* e a Heidrun Brückner e a Modesto Carone em *Um copo cólera*.

é a minha opinião a teu respeito, comparada comigo mesmo ? ” ... ” essa é a única diferença, apenas essa ”). A nota omite o pedaço que caracterizaria o cinismo de Temple, que, ao contrário de Cranly, tem consciência e declara, sem hipocrisia, o fato de ser um escroto. Nassar troca escroto por fascista:

- [...] Queres saber qual é a minha opinião a teu respeito, comparado comigo próprio?
- Meu caro senhor – disse Cranly com o maior respeito -, você é incapaz, está ouvindo bem? Absolutamente incapaz de ter opinião.
- Está bem, mas sabes o que eu penso de ti e de mim, comparados um com o outro?
- continuou Temple.

[...]

– Confesso que sou um escroto – disse, sacudindo a cabeça com desespero. – Sou e sei que sou. E admito que sou.

Dixon deu-lhe uma palmada no ombro e disse com meiguice:

- E isto te será levado a crédito, Temple!
- Mas este aqui – disse Temple, apontando para Cranly – também é um escroto, como eu. Só que ele não sabe. Essa é a única diferença. Apenas essa, digo-lhes eu. (Joyce, 2001: 261).

E como eu recuperasse aquela calma (nervosa por dentro) de cada palavra, eu arrisquei ainda “só uma pergunta: sabe qual é a minha opinião a teu respeito, comparada comigo mesmo?” “você é incapaz, absolutamente incapaz de ter opinião” “tudo bem, mas sabe o que penso de você e de mim, comparados um com o outro?” “desembucha logo, seu delinquente” “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; [...]” “devo concluir que o nosso fascista confesso ainda é melhor, se comparado a mim” “pelo contrário, se por um lado redime, a confissão por outro também pode liberar: mais do que nunca posso agir como um fascista... (Nassar, 1978: 63-64).

Aqui o personagem questiona a postura daquele que se diz superior ao hipócrita que mente e também a do inconsciente que não reflete sobre suas ações. No trecho de Joyce fica ressaltado o proveito que se tira da sinceridade. O cínico encarnado pelo personagem nassariano vai além da vantagem da sinceridade, e confessa descaradamente o proveito maior que tem ao declarar-se fascista: assim pode agir mais livremente.

O outro trecho que Nassar retirou do *Retrato* não aparece na nota de autor, e é de extrema importância no que concerne ao problema do artista face à vida e à liberdade. Já quase no final do livro, o personagem Stephen Dedalus diz a Cranly que não irá comungar na Páscoa. Cranly então lhe diz que este fato irá deixar sua mãe muito triste, e lhe pergunta se os sentimentos maternos não lhe tocam, se ele não ama sua mãe, e, se ele não é crente, então por que não comungar, apenas para agradá-la? Mas Dedalus deixa claro que é preciso cortar os laços com sua mãe, que ele não teme a possibilidade de cometer um erro nem o fato de ficar sozinho.

Neste contexto, Stephen Dedalus fará a célebre declaração que para Maurice Blanchot é “o tema essencial de Dedalus, e a existência de que a obra de Joyce é apenas a colocação paradoxal (pois o enigma ali é o equivalente do silêncio)” (1944: 2-3). O romance é a busca do jovem Stephen para se tornar artista, mas não simplesmente artista enquanto profissão, mas como alguém que tem uma visão diferente de mundo – é o que Stephen quer alcançar, ele quer se impor e afirmar uma liberdade sem limites. Mas como explica Blanchot, “A liberdade é a alma do artista, e esta liberdade é negação perpétua, negação em proveito de uma avidez que nada pode satisfazer, assim como pressentimento daquilo que não pode jamais ser alcançado” (*ibidem*). Vejamos alguns trechos:

[...] Vou te dizer o que farei e o que não farei. Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja: e vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza (Joyce, 2001: 279/280).

[...] impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta ; me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade ; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi consciente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes... (Nassar, 1978: p. 52).

Pouco se me dá, Paula, se mudam a mão de trânsito, as pedras do calçamento ou o nome da minha rua, afinal, já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio (Nassar, 1998: 66).

Assim como o jovem Dedalus, o personagem *Ele* – e também o de *Um ventre seco* – escolhem o exílio, mas um exílio paradoxal uma vez que os personagens nassarianos se exilam em sua própria casa, mantendo e negando laços afetivos com sua família e com a tradição. Umberto Eco, no que concerne a relação paradoxal de Joyce com a tradição, destaca que “se ele perdeu a fé, a religião não deixa de ser um obsessão para Joyce. Sua ortodoxia primeira reaparece no conjunto de sua obra, sob a forma de uma mitologia extremamente pessoal e de uma verdadeira fúria blasfematória que revelam uma permanência afetiva” (1965: 176).

O cinismo dos grandes indiferentes é construção de uma filosofia que quer promover a liberdade absoluta. A vida cínica tem quatro mandamentos que nossos heróis tentaram seguir: vida não dissimulada, vida independente, vida direita e vida soberana. Com finalidade pedagógica, o cinismo se utiliza da provocação, se servindo até da gozação grosseira, na tentativa de fazer o pensamento efetivamente pensar. Assim faz Diógenes de Sínope que não hesita em praticar atos indiferentes, assim faz também o personagem “Ele” de *Um copo de cólera* ou o narrador de *Um ventre seco* que discorrem sobre a irredutibilidade da verdade, do poder do *ethos*, de sua relação irreversível, da impossibilidade de os pensar sem relação fundamental uns com os outros. O cinismo efetua assim a dramatização e a passagem do limite pela encenação da vida.

Maurice Blanchot defende a tese de que Dedalus “se sente atraído por uma vida livre, estrangeira às ordens sociais ou religiosas, uma vida difícil mas orgulhosa, talvez marcada para sempre pelo erro, mas enquanto o espírito pode sonhar de se exprimir com liberdade absoluta” (*ibidem*) “Viver, errar, triunfar, recriar a vida com a vida!” diz Stephen Dedalus.

Quanto a Tomas Mann, uma pequena citação de *A Montanha mágica*, aliás bastante manipulada, aparece no romance *Lavoura arcaica*. Mas, além desta obra, é com o conto *Tonio Kröger*, que trata da questão do artista na sociedade moderna, que Nassar trava um diálogo que indiretamente aparece em seus textos. Neste conto, Mann apresenta o protótipo do artista como um indivíduo afastado da vida e prisioneiro de seu ofício. Já em *Morte em Veneza*, a arte é passível de destruir a vida daquele que lhe dá forma. Thomas Mann estabelece assim a oposição entre arte e vida nos seus primeiros contos, especialmente em *Tonio Kröger*.

Raduan Nassar, a propósito desse “burguês desgarrado” que é Tonio Kröger, se manifestou justamente contra essa concepção da arte dissociada da vida, da forma dissociada do conteúdo. Parece mesmo repetir o que dizia Dedalus no supracitado romance de Joyce:

Confesso que sinto certa dificuldade em dissociar a paixão pelo texto da paixão temática, acho que, no fundo, no fundo mesmo, o que importa é vibrar com a vida, me parece estar aí o ponto de partida da literatura, no que penso inteiramente diferente daquele personagem de Tonio Kröger, que diz que quem morre pra vida nasce pra arte. Papo furado (Heynemann: 1992).⁹

A passagem a que Nassar se refere é aquela onde é narrada a visão artística de Tonio Kröger, que, mesmo sendo divergente da concepção de Nassar, se aproxima dela pela via da imoderação que o artista, assim como Flaubert, deve ter em relação ao seu trabalho:

Trabalhava não como quem trabalha para viver, mas como alguém que não deseja outra coisa a não ser trabalhar, pois que não se dá nenhum valor como pessoa e deseja ser considerado apenas criador, passando de resto despercebido como uma sombra parda, como um ator sem maquiagem, que não é nada enquanto não tem papel a representar. Trabalhava em silêncio, trancafiado, invisível, cheio de menosprezo para com aqueles pequenos literatos para quem o talento era um adereço social e que, pobres ou ricos, se pavoneavam selvagens e esfarrapados, ou ostentando gravatas exclusivas, convencidos de que levavam uma vida altamente feliz, digna e artística, ignorando que boas obras só surgem sob pressão de uma vida ruim, que quem vive não trabalha, e que é preciso estar morto para ser realmente um criador (Mann, 2000a: 111).

Tonio Kröger era o artista alienado em sua torre de marfim, marginal, estetizante, submerso pelo jogo de formas e idéias, indiferente ao mundo. Thomas Mann vai começar a mudar sua concepção estética justamente a partir de *A montanha mágica* – obra escolhida por Nassar para estabelecer diálogo direto com Mann –, que marca o momento de cisão existente na obra de Tomas Mann, quando ocorre

⁹ Liliane Heynemann, “Do culto das letras ao cultivo da lavoura”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/1992.

uma tomada de posição política mais implicada na relação entre arte e vida pelo artista.

Questionando, assim, as concepções artísticas de Kröger, e se mantendo a uma distância irônica, Nassar dialoga com o conto de Mann, o qual trata da indiferença em face aos acontecimentos da vida, através da postura – ou melhor, da impostura – de certos personagens seus, sobretudo aquele de *Um ventre seco*, que exala uma ironia altiva, fria e castradora. Em *Tonio Kröger*, pode-se ler:

Então, com o tormento e orgulho do conhecimento veio a solidão, pois era-lhe impossível permanecer no círculo dos ingênuos, alegremente inconscientes, e a marca em sua testa os incomodava (*idem*: 109).

O tema do estigma, da diferença que traz a indiferença, ou seja, uma posição distante do mundo e por consequência um lugar especial fora da lei comum, é retomado em *Lavoura arcaica* pelo personagem André, que se sente diferente, um louco, um epilético, marcado pela cicatriz do grande indiferente: “vou sentir na testa a carne áspera do seu beijo austero, bem no lugar onde fica a minha cicatriz” (Nassar, 1997: 128). Também o personagem “Ele” de *Um copo de cólera* se sente marcado, bem como o narrador de “Um ventre seco”, declara que: “estou falando da cicatriz sempre presente como estigma no rosto dos grandes indiferentes” (Nassar, 1998: 66), sendo que a mulher é colocada em certo momento no polo dos inconscientes e dos ingênuos.

Segundo Tonio Kröger, a maldição que os artistas ressentem começa a aparecer muito cedo, na adolescência, quando acaba a vida harmoniosa com Deus e o mundo, e é também quando se começa a se sentir marcado, mergulhado em uma misteriosa oposição com os outros. Assim, entre o abismo da ironia, a oposição, o sentimento que os separa dos outros, percebe-se o estigma sobre suas fronteiras e eles sentem que o mundo todo irá ver essa marca, e é por isso que o artista é predestinado e maldito, e assim, como um deus, ele é colocado acima do mundo.

Tonio Kröger prega a calma e uma espécie de serenidade indiferente, visto que é preciso que o artista se afaste da paixão. Segundo o preceito da “arte pela arte”, o mais importante seria a forma e não o conteúdo; em princípio ele seria indiferente,

e se dermos muito valor ao que dizemos, corremos o risco de cair no sentimentalismo, no patético, sem ironia, e por isso banal.

Em certo momento de sua trajetória Thomas Mann vai se afastar de sua primeira concepção, e isto se dá na época em a Alemanha se modifica, que o nazismo começa a aflorar. Mann desenvolve então uma nova sensibilidade artística, virando-se para uma nova articulação com a vida, sem contudo ser atraído para a chamada arte engajada.

Nassar, como já dito, cita um pequeno pedaço de frase retirada de *A montanha mágica*. Esse romance conta a estória de um jovem burguês, Hans Castorp, que um dia vai a Davos para visitar seu primo Joaquim, que estava tuberculoso. Castorp vai viver uma experiência perturbadora, sendo colocado à prova, pois dividido entre um ocidente pretensamente racional, capitalista e democrático, e um oriente quinhentista, cuja lentidão e passividade, recusa do trabalho e do lucro se misturam a experiências duvidosas e politicamente perigosas.

O “tecido musical” deste romance integra a abstração inumana dos duelos de idéias entre os dois “pedagogos” que disputam a alma do jovem alemão médio, Hans Castorp – Naphta, o dialético obscurantista, e Settembrini, o racionalista cândido – assim, uma espécie de realismo fantasmagórico se apresenta pela escolha do espaço onde se passa a trama: um sanatório cosmopolita para burgueses desocupados. Os debates, os combates funcionam como contrapontos musicais e, pode-se dizer, não é imprescindível para a leitura seguir rigorosamente as idéias de cada personagem, mas talvez seguir a polifonia e as dissonâncias que estabelecem.

Raduan Nassar, de fato, apenas tangencia a frase de Mann, mas os desdobramentos de seu diálogo com o escritor alemão ultrapassam esse pequeno trecho. Pois este diálogo, como já dito, não se restringe apenas ao *Lavoura arcaica*, mas se estende a *Um copo de cólera* – por exemplo, os títulos dos capítulos “A chegada” e “O café da manhã” estão ali repetidos. Mas também em “Um ventre seco” e em “Mãozinhas de seda” seu diálogo com Mann se faz presente.

A passagem de Mann de que se serviu Nassar faz parte do diálogo entre Naphta, o jesuíta, e Castorp. O primeiro explica a origem e o funcionamento da franco-maçonaria, após contar a Castorp que seu rival, Settembrini, é maçom:

Os segredos das lojas têm em comum com os mistérios da nossa Igreja as relações evidentes com as solenidades ocultas e os excessos sagrados da humanidade mais remota... Quanto à Igreja, refiro-me à ceia, ao ágape, ao consumo sacramental da carne e do sangue, e no que diz respeito às lojas... (Mann, 2000b, p. 700).

eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção, [...] (Nassar, 1997: 26).

Settembrini é franco-maçom, burguês liberal, humanista, iluminista, em resumo, o perfeito clichê de uma ilusão de vida revolucionária. É possível aproximá-lo do personagem *Ela* de *Um copo de cólera*, ou de Paula de *Um ventre seco*, enquanto que Naphta se aproxima do personagem *Ele* e também do narrador de *Um ventre seco*. Naphta é jesuíta, obscurantista, mas também comunista, romântico, anti-capitalista, reacionário e ao mesmo tempo revolucionário.¹⁰ Naphta explica que a franco-maçonaria, então considerada *iluminista*, no século XVIII era mística, que os franco-maçons eram obscurantistas ligados à alquimia que conduz ao sublime, à transubstanciação.

Naquele momento, para Naphta, a franco-maçonaria se preocupava com a virtude, a moderação, a pátria, mas sobretudo com os negócios. Ou seja, pela mentalidade burguesa, ela se transformou em uma espécie de clube, cuja finalidade era ganhar prosélitos para sua causa. Naphta fala maliciosamente do avô de Settembrini, avançando argumentos que nos remetem ao personagem “Ele” de *Um copo de cólera*, que rejeita o humanismo, (sem contar que tanto “Ele” como Naphta se valem de um *pathos* desconcertante), assim como ao narrador de *Um ventre seco*. O obscurantista, em sua carta, diz a Paula:

Você tem razão, Paula: não chego sequer a conservador, sou simplesmente um obscurantista. Mas deixe este obscurantista em paz, afinal, ele nunca se preocupou em fazer proselitismo (Nassar, 1998: 62).

¹⁰ Ver sobre essa questão Michel Löwy, “Lukács e Leon Naphta: o enigma do zauberberg”. In *Romantismo e messianismo*, 1990.

No último capítulo do romance, intitulado “A grande irritação”, a impaciência domina o sanatório, que parece contaminar-se pelos acontecimentos externos. Finalmente, o jesuíta desafia Settembrini, propondo-lhe um duelo, do qual Castorp será o árbitro. No momento em que o desafia, Naphta declara que Settembrini tem medo da ideologia escolástica e que vê como crime pedagógico sua maneira de induzir a juventude na dúvida, mas que a função de um educador é a de semear a dúvida, porque somente do ceticismo radical, do caos moral, nasceria o absoluto, revelando, ironicamente, o lado racional do pretense obscurantista.

A posição de Settembrini não o coloca em uma situação superior a de Naphta: como se recorda Castorp, na última parte do romance, este era algumas vezes mais belicoso que Naphta. Durante o duelo, Settembrini atira, voluntariamente, para o alto, enquanto Naphta atira em sua própria cabeça.

A luta, até ali verbal, se transforma em combate corporal, como ocorre em *Lavoura arcaica* e em *Um copo de cólera*. O duelo, explica Settembrini, é o último estágio; no fim das contas, só resta aos homens a luta corporal, estágio primitivo da natureza, retorno à barbárie, precisamente naquele momento crucial da civilização ocidental, ameaçada pelo perigo de desaparecimento após a Primeira Guerra Mundial e do surgimento do nazismo e da barbárie perpetuada por este regime totalitário e o que, no Brasil, no contexto da obra nassariana, podemos talvez relacionar ao apogeu da ditadura militar.

Outro importante diálogo sobre a questão da indiferença que Nassar estabelece é com o heterônimo Ricardo Reis, conhecido por seu célebre poema sobre o jogo de xadrez e o qual será parafraseado em *Um copo de cólera*. A indiferença de Reis é forçada, medrosa, calculada. O poeta prega uma vida de contemplação e nada quer para afastar qualquer possibilidade de tormento ou dor. Como analisa Leyla Perronne-Moysés:

Em Reis, o desejo é mantido no grau zero: “Nada quero” [OP, p. 287], que é um “não quero querer”, lido pela psicanálise como uma forma de desejo. Todos os excessos pretendem ser aí dominados, principalmente o excesso de ser muitos: “Vivem em nós inúmeros [...] / Há mais eus do que eu mesmo. / Existo todavia / Indiferente a todos. / Faço-os calar: eu falo. Os impulsos cruzados [...] / Disputam em quem sou. / Ignoro-os. Nada ditam / A quem me sei: eu ‘screvo” (2001: 119-120).

Com efeito, Reis carrega uma idéia de indiferença afetada pela racionalização face a dor que ele quer evitar. Desta maneira, ele se afasta da vida e mantém uma postura afastada do mundo, sem a coragem cínica, fingindo a renúncia, a falta de desejo, como se pudesse simplesmente, contemplando uma vida que passa inexoravelmente.

Nas *Ficções do Interlúdio – Odes de Ricardo Reis*, o poeta se dirige a Lídia para convencê-la a ter uma vida contemplativa, nada desejar, pois tudo seria destinado ao tempo inexorável que passa, irreversível. Nada desejar, aceitar o Destino, eis o segredo da felicidade.

Em *Um copo de cólera*, Nassar cita Ricardo Reis:

caiam cidades, sofram povos, cesse liberdade e a vida, quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças? nada pesa na alma que lá longe estejam morrendo filhos... ” (Nassar, 1978: 59-60).

O enxerto é quase direto de trecho significativo da mais conhecida das *Odes* de Ricardo Reis :

Quando o rei de marfim está em perigo,
 Que importa a carne e o osso
 Das irmãs e das mães e das crianças ?
 [...]
 E, enquanto lá fora,
 Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
 Chamam por nós, deixemos
 Que em vão nos chamem, cada um de nós
 Sob as sombras amigas
 Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
 A sua indiferença (apud Perrone-Moysés, 2001: 267-269).

Eduardo Lourenço comenta que “ é bem difícil conceber cenário mais *pós-moderno* que o do poema de Reis, o famoso poema dos jogadores de xadrez concentrados no seu jogo [...] e indiferentes a tudo, salvo à nossa indiferença ” (1986: 53). Contudo há algo de inquietante em Reis e que se traduz no insistente Maktub árabe, na

aceitação do Destino, uma espécie de *indiferença trágica*. É preciso ressaltar a contradição contida naquilo que recomenda o personagem-narrador e a forma colérica de suas palavras, totalmente diferentes das de Ricardo Reis, nas quais se percebe a calma correspondente ao que ele defende. Como salienta José Gil em relação a Reis, existe uma “*coincidentia* entre as sensações do sujeito que segue o ritmo dos versos, por isso seus versos são regulares e a distância estoíca em relação à vida”(2000: 43).

A revolta caricatural daquele que pretende se fechar em sua torre de marfim, indiferente ao que se produz no mundo, exilado em sua casa, característico do personagem-narrador de *Um ventre seco*, re-apropria a carga de uma *indiferença trágica* para questionar os limites da ação humana:

Pouco se me dá, Paula, se mudam a mão do trânsito, as pedras do calçamento ou o nome da minha rua, [...] (Nassar, 1998: 66).

Um tal tomada de posição corresponde a dos cínicos gregos que, atacando as convenções sociais, denunciam o caráter convencional dos julgamentos de valor, fonte dos preconceitos. Tendo como alvo o racionalismo que eles consideram mistificador, os cínicos adotam uma atitude polêmica e um comportamento excessivo.

No conto “Aí pelas três da tarde” (1972), a indiferença contra as convenções sociais pretende também atingir um estágio de construção de uma nova visão do mundo, daí o conselho do narrador deste conto:

Largue-se nela como quem se larga na vida, e vá fundo nesse mergulho: cerre as abas da rede sobre os olhos e, com um impulso do pé [já não importa em que apoio], goze a fantasia de se sentir embalado pelo mundo (Nassar, 1998: 73).

Esta imagem de retorno ao ventre se repete em *Um copo de cólera*, quando Ela assume a narrativa e o observa como se fosse um grande feto:

[...] deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos [...]” (Nassar, 1978: 81).

E, no conto “Um ventre seco”, a sombra do ventre seco da mãe. Exílio radical, tonel de Diógenes, retorno à origem, ao estado de natureza dos cínicos, ou a uma zona de indiferenciação?

Atingir o miolo propulsor

Nassar abre diálogo com a chamada literatura do alto modernismo no momento em que essa está perdendo sua força, quando qualquer resistência se torna domável. Se a arte é o que resiste, como então resistir? Como criar?

A literatura de Nassar se preocupa menos em re-encantar o mundo ou em retornar a um estágio de natureza original, do que de re-modelar o mundo a partir de outras ilações que não as ditadas pela ordem e pelo progresso do capitalismo atual, ou ainda, dos discursos midiáticos. A comunicação midiática é tudo menos o espaço comum, é antes o espectro do comum, de uma linguagem de clichês e despontencializada. Talvez a força da literatura do modernismo esteja não naquilo que a liga a uma negatividade do indizível, mas exatamente na sua potência de comunicar, de criar linhas e espaços comuns diferentes da razão midiática, nem que para isto tenha-se, como sugere Deleuze, que “criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle”(1992: 217).

A força argumentativa, o jogo performático cínico presente nos textos nassarianos criam uma intensidade perigosa que oscila entre “vida e morte, loucura e razão, e essa linha nos arrasta” (*idem*: 129), mas essa intensidade apaixonada é dobrada no espaço do silêncio do ventre, de um exílio interior, de uma zona de indiferenciação, num jogo de reversão contínuo. A herança cínica é utilizada não para retornar aos gregos, mas para pensar a questão de uma produção de si calcada num domínio da vontade, vontade também de não querer, de abstinência quando se achar necessário, sem nenhuma relação com um código moral.

Assim se apresenta o jogo livre da linguagem como algo novo e comum a ser conquistado, e não restaurado. A linguagem da infância, como sugere Giorgio

Agamben¹¹, linguagem do estado fetal, da pura potência, é a linguagem do solo comum do qual o poder tenta nos privar e que necessita ser criada, conquistada. Isto para manter a alternativa contingencial entre o poder e o poder não ser, para atingir o “miolo propulsor”, *um ventre seco*.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (1995), *Bartleby ou la création*, Paris, Circé.

Barthes, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.

Blanchot, Maurice (1944), “Le premier roman de Joyce”, in *Journal des débats*, 18 mai.

Cadernos de Literatura Brasileira (1996), Instituto Moreira Salles, número 2, setembro, São Paulo.

Chalhub, Samira (1997), *Semiótica dos afetos*, São Paulo, Hacker Editores.

Cossutta, Frédéric (2001), “Pour un renouveau sceptique”, *Magazine Littéraire*, 394.

Descartes, René (1999), *Discurso do Método & as Paixões da Alma & Meditações: Vida e Obra*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural.

Deleuze, Gilles (1992), *Conversações*, Trad. Peter Pál Perbart, São Paulo, Editora 34.

_____ (1997), *Crítica e Clínica*, Trad. Peter Pál Perbart, São Paulo, Editora 34.

Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil.

Gil, José. (2000), *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.

Heynemann, Lília (1992), “Do culto das letras ao cultivo da lavoura”, *Jornal do Brasil*.

Joyce, James (2001), *Retrato do artista quando jovem*, Trad. de José Geraldo Vieira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Krause, Gustavo Bernardo (2004), *A ficção cética*, São Paulo, Annablume.

Lemos, Maria José C. (2001), “Menina a caminho de Raduan Nassar”, in Anne-Marie Quint (ed.), *Le conte et la lettre dans l'espace lusophone – Cahier n° 8 du Centre de recherche sur les pays lusophones*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

¹¹ Ver seu livro *Bartleby ou la création*.

- _____ (2003), “*Le ventre sec ou la mise en scène du langage amoureux*”, in Anne-Marie Quint (ed.), *Au fil de La plume* – Cahier n° 10 du Centre de recherche sur les pays lusophones, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle.
- _____ (2004), *Une poétique de l’intertextualité: Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie*, Tese de doutorado apresentada à Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
- Lourenço, Eduardo (1986), “Apoteose ou segunda morte de Fernando Pessoa?”, in *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Löwy, Michel (1990), “Lukács e Leon Naphta: o enigma do zauberberg”, in *Romantismo e messianismo*, São Paulo, Perspectiva-Edusp.
- Mann, Thomas (2000a), *Tonio Kröger/Morte em Veneza*, Trad. Eloísa Ferreira de Araújo Silva, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- _____ (2000b), *A montanha mágica*. trad. Herbert Caro, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Nassar, Raduan (1978), *Um copo de cólera*. São Paulo, Livraria Cultura Editora.
- _____ (1997), *Lavoura arcaica*, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (1998), *Menina a caminho*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Perrone-Moises, Leyla (2001), *Fernando Pessoa, quem do eu, além do outro*, São Paulo, Martins Fontes.
- Popkin, Richard (2000), *História do Ceticismo: de Erasmo a Spinoza*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora.
- Rios, André Rangel (2001), *Mediocridade e ironia*, Rio de Janeiro, Centro de Observação do Contemporâneo.
- Safatle, Vladimir (2008), *Cinismo e falência da crítica*, São Paulo, Boitempo.
- Torres Filho, Rubens Rodrigues (2004). “À sombra do Iluminismo”, in *Ensaio de filosofia ilustrada*, São Paulo, Iluminuras.

Tinha paixão, tinha um copo de cólera¹?

Pedro Eiras

Universidade do Porto

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

Tinha paixão?

*li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,
quando alguém morria perguntavam apenas:
tinha paixão?*

Herberto Helder

Tinha paixão?

Mas quem – eu, ele?

Ele, três livros apenas – que se retire a paixão e nada ficará: papel em branco.

¹ Este ensaio foi apresentado no Colóquio Internacional «Tinha Paixão? (literaturas brasileira e africanas)», organizado por Patrícia Lino e Sunamita Cohen, no dia 25 de Maio de 2011, e é publicado pela primeira vez neste livro. O colóquio decorreu em vários locais do Porto, e pretendia divulgar autores das literaturas brasileira e africanas a um público não académico.

Mas paixão é cólera, lavoura, caminho. Não simples alegria; muito menos paz. É fúria, dor, jogo mortal, fogo e depois o silêncio das cinzas.

Dizer assim, publicamente, despudoradamente: eu tenho paixão, estou apaixonado por Raduan Nassar.

Dizê-lo alto e bom som. Não por exibicionismo, perante o mundo. O apaixonado sente que já não há mundo: ele apenas diz, apenas lê, sozinho.

Estar apaixonado é doloroso, fascinante, terrífico. Não se vai de ânimo leve para o livro. Entra-se a medo. Às vezes, nem sequer se quer ler; mas o apaixonado dá por si a ler, despossuído, e depois já não pode deixar de ler.

Às vezes, o apaixonado pensa que odeia os livros, estes livros. E esse ódio também pertence à paixão. Tem tanto medo deles, o apaixonado, que os fecha. Que depois os abre. Sitia as palavras – ele, o sitiado. (Pouco importa o que ele quer, o que ele pensa que quer: ele não sabe nada.) Ele é seduzido: o livro o arrebatava do mundo.

Antecipo o prazer de ler. Recuso-me a ler. Leio. Sei o texto e faço por ignorá-lo. Finjo a minha força, forço a minha indiferença. Como se diz de um actor: é forçado, soa a falso.

Depois perco-me no transe, jubiloso, amargo, jubiloso.

Porque a escrita é um ritmo, quer dizer, quer dizer: respiração, pulso, uma taquicardia sagazmente dominada. O que acontece a um corpo que lê uma frase? Fenomenologia por explorar. Esse corpo imita a frase que lê: é varado pela mesma electricidade. (Diz-se de Proust que prolongava as frases para adiar a difícil, asmática inspiração; é uma pequena explicação fácil; mas o que acontece ao leitor de Proust, que asma outra recebe ele nos seus pulmões puros, impuríssimos?)

A leitura em transe é prazerdesprazer. Dominada, repito. Porque o leitor sabe: à terceira página já terá cessado de resistir: imergirá no texto, numa respiração que não lhe pertence. Ele marca encontro com essa página, numa colisão certa, num mergulho (suster a respiração, já – e o abraço da água gelada).

A paixão não dá nada. Não rende, não produz, não ilumina nem indica o caminho.

A paixão fragiliza, quebra, queima, destrói.

(Mas damos a vida por uma paixão, e sabemos: é quando damos essa vida que a vivemos, que ela se torna nossa, perdida e conquistada.)

Na verdade, eu não sei explicar. O que sabe dizer o apaixonado? É evidente que não sabe falar da sua paixão. Vai somando palavras, não para explicar, mas para encobrir. O quê? Precisamente, ele desconhece aquilo que encobre.

(O que é? O que subjaz ao meu pensamento, que outros textos, que outras experiências *Lavoura Arcaica* evoca em mim, e recalco, e não sei, nunca saberei?)

Àqueles que se aproximem, só posso prometer um vívido sentimento de danação.

Três livros e um silêncio.

Um apaixonado não tem programa. Nem matéria, bibliografia, sumário, relatório, exame. Nem sequer notas de rodapé, *op. cit.* Não vou sequer indicar edições, números de página.

Eu gostaria de apenas ler, não dizer nada. Ficar, o mais possível, rente à escrita.

Se possível, esquecer a biografia.

Na verdade, ela está nos livros, *on line*, está em todo o lado (sobretudo, no apetite condicionado dos leitores – não ainda os apaixonados –, em certo voyeurismo fácil).

Em todo o lado a menção da família libanesa, a migração para o Brasil, São Paulo, Raduan sétimo de dez filhos, nascido em 1935. Em todo o lado os estudos de direito e filosofia; as profissões abandonadas, as viagens pelos Estados Unidos, pela Alemanha, pelo Líbano. O regresso. A escrita: o conto “Menina a caminho” em 1960, o romance *Lavoura Arcaica*, a novela *Um Copo de Cólera* e três outros contos entre 1968 e 1974 (há ainda um último conto, “Mãozinhas de seda”, escrito em 1996; mas o autor dirá que não passa de uma “molecagem”). As publicações: o romance em 1975, a novela

em 1978; depois prêmios, traduções, a aclamação. E, logo a seguir, o abandono da literatura: Raduan Nassar assume, numa entrevista, que deixou de escrever. O silêncio. Compra uma fazenda no Estado de São Paulo e dedica-se à produção rural.

Três livros, apenas, três livros e um silêncio.

E por quê o silêncio?

Mas isso importa, esse quê?

Eu preferia ignorar, desistir desta pergunta – ficar com os escritos, a sós. Teria muito com que ficar: textos a interrogar, anos a fio. Mas é mais forte do que eu: pergunto por quê o silêncio. Minha tentação.

Em raras entrevistas, Raduan Nassar deixa entrever razões, e por vezes a razão do sem-razão.

Interrogado pelos *Cadernos de Literatura Brasileira*, em 1996, sobre o que o levou a escrever e a deixar a escrita, responde: “Foi a paixão pela literatura, que certamente tem a ver com uma história pessoal. Como começa essa paixão e por que acaba, não sei”.

Entrevistado por Mario Sabino em 1997, acrescenta: “Não acredito que se possa recuperar aquele impulso vital que leva alguém a mergulhar de cabeça numa atividade. Depois que se perde isso, a gente tem mais é que cair fora. Não se faz literatura para valer com paixão requentada.”

O escritor é abandonado pela força que o assaltou. Os demónios tomam os corpos, deixam os corpos (íncubos, súcubos, legião, *daimon*, ninguém os domina). A escrita faz-se no trânsito dos demónios, no transe.

Fica a ecoar em mim este espanto do homem abandonado: “não sei”.

Na mesma entrevista de 1997 para a *Veja*, Raduan Nassar diz ainda:

Eu não me dava conta então de que escrever tem muito a ver com história pessoal, muito a ver com exorcizar condicionamentos, fantasmas, demônios e sabe-se lá mais

o quê. Nesse sentido, escrever é uma atividade incomparavelmente mais acessível e eficiente do que um divã de psicanalista. Acho até que parei de escrever porque me dei alta na auto-análise que fazia.

Expõe-se, ironiza, graceja. Em que podemos acreditar? O que se diz aqui, que não seja logo desdito pelo humor? Que exposição não se camufla?

Uma entrevista, lugar de obscuridade: não se pode acreditar numa só palavra, porque cada palavra é ficção (mesmo quando se jura dizer a verdade, toda a verdade, nada senão a verdade – *intrat* nesse momento o fantástico demónio da ficção).

São apenas hipóteses provisórias, ainda quando assinadas pelo mesmo nome que assina os livros.

Talvez a verdade seja muito mais simples. Talvez nem sequer haja mistério neste abandono da escrita. Alguém escreve, alguém deixa de escrever – por que haveria mistério aqui?

O mistério, alucinação nossa.

A alucinação não tem limites: de bom grado aceita projecções, teorias da conspiração, delírios hermenêuticos. Os leitores inventam explicações para o inexplicável; julgam, rotulam; justificam ou atacam o autor – que deixou a literatura? ou abdicou? ou a trocou por outra cultura, o cultivo da terra e a criação dos animais? ou preteriu, esqueceu, foi vencido por, falhou, desprezou, temeu, o quê?

No limite, o leitor odeia (outra paixão) Raduan Nassar (odeia o silêncio, se ama os livros).

Sobretudo: o leitor explica, explica, explica. Não suporta não interpretar o que não compreende (é o mecanismo do medo, por definição). Prefere um tribunal inteiro. Basta espreitar *on line*: todos os comentários inflamados sobre este escritor que ousou não escrever mais.

(O mundo não pára de pedir: mais um romance, mais outro romance, quando publicas o teu próximo romance?, já estás a escrever o teu próximo romance?, oh,

entretém-me, distrai-me com glosas, mais e mais volumes, histórias diluídas nos muitos tomos das *obras completas*... Mundo que raramente se suspende na leitura, na releitura do texto sozinho, na repercussão difícil da mesma palavra ao longo das décadas, das gerações.)

Na verdade, não há acidente. O silêncio pode ser inexplicável; mas estava previsto dentro do próprio texto que falava – desde a primeira hora. Releio o conto “O ventre seco”, escrito em 1970, e ouço: “já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio.”

Não se pode confundir a voz das personagens com as opiniões do autor, decerto, decerto. Mas pode-se avaliar uma concordância, suspeitar de um contágio.

E mesmo se não se pode acreditar nas entrevistas, mesmo se elas são tão verdadeiras como os romances, as novelas, os contos, também nas entrevistas há concordância, coerência.

(E há uma coerência da fúria – *Lavoura Arcaica* é um dos livros mais furiosos que alguma vez li –, mas também uma coerência do abandono. Raro é, decerto, que um mesmo autor viva as duas paixões, uma após a outra – e talvez uma prometida no interior da outra.)

Se contos como “O ventre seco” ou “Aí pelas três da tarde” descrevem uma renúncia ao mundo, aquele que se encena a si próprio como Raduan Nassar nas entrevistas lembra também (é Schopenhauer reencarnado?):

Gostar, gostar para valer, eu gosto mesmo é de dormir. Dormir é a melhor coisa deste mundo. Nem leitura, nem diversão, nem uma boa mesa, nada se compara. Sexo então é fichinha perto. É um momento de magia quando você, só cansaço, cansaço da pesada, deita o seu corpo e a sua cabeça numa cama e num travesseiro. Ensaio, prosa, poesia, modernidade, tudo isso vai para o brejo quando você escorrega gostosamente da vigília para o sono. É o nirvana!

E o leitor avalia, julga, admira, ou odeia.

Mas Raduan, decerto, *não está nem aí*.

Dos contos a *Um Copo de Cólera*.

Por que estou apaixonado por *Um Copo de Cólera*?

A estória, em duas palavras.

Um fazendeiro, uma jornalista: amantes. Ela chega à chácara dele. Indiferença fingida dele. No quarto, denso erotismo dos dois (na verdade, mais depressa a fantasia dele) (na verdade, ele – o narrador – insinua a insatisfação dela). Dia seguinte. O narrador furioso com uma invasão de saúvas, que lhe desfazem uma cerca (a propriedade privada?); ela estranha tanta fúria; ele reage: começa a descarregar sobre os trabalhadores da chácara, ali bem à mão, quase sempre calados. Ela responde por eles. E começa um longo, longo duelo verbal, barroco, implacável. Até que ele esbofeteia a jornalista; eclode o gozo erótico de ambos (tudo, então, até aqui, foi um ritual? uma perversa parada nupcial?). Mas a fúria dele é mais forte do que o próprio jogo erótico; rompe o pacto, humilha-a (como é difícil resumir *Um Copo de Cólera* sem trair tudo quanto este texto não explica, não quer explicar): e ela foge. Desespero do narrador sozinho; a nostalgia da infância (não sei resumir, não se pode resumir). No fim do dia ela regressa, e toma a narração (não se pode –).

Eu devia apenas ler.

Ler, transcrever aqui uma frase do tamanho da cólera. Uma única frase de, na minha edição, trinta e oito páginas.

Não o farei. Cito apenas (começar em voz baixa, como quem surpreende as *mediae res*, como quem entra no fluxo vivo desse rio), por exemplo, aqui, o começo do duelo:

..... e foi então que ela, com a mão ainda na maçaneta, deglutindo o grão perfeito do meu chamariz, e desenterrando circunstancialmente uns ares de gente séria (ela sabia representar o seu papel), entrou de novo espontaneamente em cena, me dizendo com bastante equilíbrio «eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista» e ela falou isso dum jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo, só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre

curvas da boca, desenhando enfim na mímica o que a coisa tinha de repulsivo, eu só sei que essa foi no saco, e não era o meu saco que devia ser atingido, disso eu estava certo (apesar de tudo), estava solidamente certo de que minha raiva se resgatava na fonte

– ou, mais adiante, cólera acesíssima, a sequência de um combate infrene (cito longamente, cito demasiado, mas sempre com escrúpulo de interromper, de cortar, onde seria preciso um fôlego só – Joyce pedia um leitor de insônia ideal, seria preciso também um leitor de respiração ideal):

..... «fique tranqüila, pilantra, gente como você desempenha uma função» eu disse com amargura, «fique tranqüilo, sabichão, gente como você também desempenha uma função: cruzando os braços, você seria conivente, mas agora vejo que isso é muito pouco, como agente é que você há de ser julgado» «não pedi tua opinião» eu disse me amparando na frase feita, essa muleta ociosa mas capaz de me exacerbar, compensadoramente, as sobras de musculatura, senti que me explodiam duas bolhas imensas aqui nos bíceps, enquanto reconquistava – suprema aventura! – minha consciência ocupada, fazendo coincidir, necessariamente, enfermidade e soberania «pra julgar o que digo e o que faço tenho os meus próprios tribunais, não delego isso a terceiros, não reconheço em ninguém – absolutamente em ninguém – qualidade moral pra medir meus atos» eu disse trocando de repente de retórica (tinha vibrado o diapasão e pinçado um tom suspeito, mas, como simples instrumentos – inclusive as inefáveis... – e já que tudo depende do contexto, que culpa tinham as palavras? existiam, isso sim, eram soluções imprestáveis), acabei invertendo de vez as medidas, tacando três pás de cimento pra cada pá de areia, argamassando o discurso com outra liga, me reservando uma hóstia casta e um soberbo cálice de vinho enquanto entrava firme e coeso (além de magistral, como ator) na liturgia duma missa negra

Por que estou apaixonado –?

Há uma primeira razão:

Porque se bebe aqui um copo de cólera. Quer dizer, é um *dies irae*, um *Apocalipse*: um juízo final, ressurreição e condenação de tudo. E por causa de coisa tão pouca – será? –, umas formigas que rompem uma vedação.

Mas começamos a compreender que, se puxarmos qualquer ponta solta do mundo, ele se desfará como um novelo se desembrulha (e ficam as vísceras, indecentes).

Tudo é exposto a juízo: cada gesto, palavra, a distribuição da riqueza, a repartição da moral, o consciente e o inconsciente. A fúria não conhece fronteiras nem diques, ela devassa o privado e o colectivo, chama as coisas pelos nomes, como numa vigília demasiado feroz. Eles – chacareiro, jornalista –, precisamente, não têm medo das palavras; manejam-nas como lâminas. Cristo na Capela Sistina: uma mão no ar, furiosa.

Tudo devém valor, e os valores caem, arruinados.

Juízo final. Quer dizer, pensar com a fúria. É o ponto de vista do pânico, do horror, de Diónisos. Cheira a enxofre. Ele, ela – estão possuídos por uma coisa maior do que eles (Clarice: este livro é maior do que eu); mas abrem a boca e, como profetas, dizem as palavras. São humanos e sobre-humanos, por graça de uma sinceridade que não deveria poder existir.

(A civilização existe para impedir de pronunciar essas palavras; mas tanto *Um Copo de Cólera* como *Lavoura Arcaica* existem para maldizer a civilização.)

Como se pode escrever aí?

E que experiências, que paradoxal sageza, apesar de tudo, se encontra aí?

Que sageza da fúria? Isso não deveria existir. A fúria deveria ser o inverso da sageza – diz-se, diz-se.

Aceitar o transe, deixar vir (o “esporro”).

Há ainda uma, pelo menos, segunda razão.

É a frase.

Um Copo de Cólera é feito de sete frases, apenas. E uma dessas frases, repito, ocupa trinta e oito páginas. Mas quem lê compreende que a frase poderia não terminar nunca, e de algum modo ela não termina.

Então, é impossível parar: o sintagma pede sempre mais uma palavra, o fluxo (é irrespirável, nenhum fôlego suporta este enunciado, ele exige os colossos, os titãs; ninguém pode sustentar este texto, mas ele sustém-se, e toma-nos).

A frase não termina: porque ninguém pode desfazer simplesmente cada fio do mundo para ficar com os fios lisos na mão, mas cada fio, se o observarmos com cuidado, dobra-se novamente em argumento e contradição, verdade e ponto de vista, cólera da cólera, juízo e crítica do juízo. Não termina: dobra para dentro e arrasta o leitor. Não é o círculo, com seu centro certo, mas a elipse (Severo Sarduy), infinitamente dilatável, explosiva, sem origem assegurada.

A frase não termina, e não termina de gozar, por tanto adiar o gozo; e é uma frase erótica, um jogo perverso, uma excitação gozosa que vai de fúria em cólera para cair de paixão em danação. Tudo é gozo na frase (tudo é denso, barro lírio pau esperma goela goma vinho – como se o que as duas personagens dizem fosse uma convulsão da natureza, e a ideia fosse uma explosão da matéria).

Discurso obscuro, portanto.

E escrever sobre ele é escrever contra ele, tentar devassar a obscuridade (mas ele defende-se bem, ah, contra as lâminas analíticas, que nem o beliscam).

Quer dizer, discurso que reivindica o seu lado obscuro (que lado? todo ele é obscuro por igual): o seu lado danado.

Herberto Helder: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.”

É preciso saber não simplificar o demoníaco.

Saber que nem tudo pode ser reduzido à mera luz do dia.

Mas que algumas experiências pedem as trevas, até quando estão expostas à mais forte iluminação.

Discurso difícil, por ser um discurso tão generoso. Nem sempre o silêncio é misterioso, e o laconismo, obscuro. Aqui, sentimos que o caroço da cólera nos escapa

porque as palavras se multiplicam; e quanto mais descascam esse fruto, mais afinal o encobrem: porque quanto mais se diz, mais as palavras adiam – o quê? O que haveria para dizer, para ler, sob as palavras?

O quê, sob, senão aquilo que as palavras anunciam sem mostrar? Que veredicto sob o juízo?

Não há veredicto.

Apenas o juízo que promete, promete –

(a frase que não termina)

É preciso suspeitar então do narrador, todos os narradores: eles mentem, a própria verdade é uma mentira pessoal. E tanto mais que a verdade aqui é dupla – a dele, a dela.

Estranho juízo final: ele tem duas bocas, duas verdades, a verdade é esquizo – como em *Lavoura Arcaica*, clivada entre o pai e o filho.

(Um *Apocalipse* em que o Pai e o Filho discordassem no julgamento das culpas? Nunca tal se viu, não há retábulo assim.)

Uma das verdades (portanto, meia-verdade; portanto, que verdade é esta?) reivindica-se fascista. É uma acusação dela, primeiro. Depois, um orgulho dele.

Fascismo, misantropia, egoísmo, todos os demónios.

Por quê esta obsessão em tornar-se odioso?

Por quê a fúria absoluta em *Lavoura Arcaica*, a incapacidade de suportar que as coisas *sejam assim*, mas, em torno, a descrença absoluta numa mudança?

Por exemplo, em *Um Copo de Cólera*: “a verdade é que me enchem o saco essas disputas todas entre filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez das suas botas, extraindo deste cotejo

uns fumos de virtude libertária, desta purga ela gostava, tanto quanto se purgava ao desancar a classe média”.

Ou no conto “O ventre seco”: “não tenho nada contra esse feixe de reivindicações que você carrega, a tua questão feminista (...), quero dizer simplesmente que não tenho nada a ver com tudo isso. Quer saber mais? Acho graça no ruído de jovens como você. Que falam tanto em liberdade? É preciso saber ouvir os gemidos da juventude: em geral, vocês reclamam é pela ausência de uma autoridade forte”.

Ou de novo em *Um Copo de Cólera*: “num mundo espatafúrdio – definitivamente fora de foco – cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada: impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta”.

(E o leitor odeia.)

(Talvez.)

É a danação. O texto define o mundo numa perspectiva gnóstica: a casa do capeta. Ou um ritual de exorcismos para os revoltados dormirem bem. E os chacareiros melhor ainda. Mesmo o juízo final não altera nada, é esporro deitado na terra, que não fecunda. Exercícios, ciclos: excitação, fantasia, o sexo que desponta e se esgota – começa e acaba *Um Copo de Cólera* com a mesma cena, apenas um pouco mais de desgaste. Ri-se alto o capeta.

Suspeitas de gnose.

Na entrevista concedida a Mario Sabino: “Afim, este mundo não foi criado por um deus bondoso, o deus bondoso só reina de fachada – um mundo como o nosso só pode ser obra exclusiva do capeta.”

E em *Lavoura Arcaica*: “não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno!”

Mas tudo é duplo, e sob cada palavra dita é preciso ler pelo menos uma palavra escondida (serve uma para mascarar a outra, serve o excesso para esconder o escasso).

Porque – mas não quero desfazer por completo (não quero? não posso – não saberia) a progressiva revelação, ou desengano, do leitor chegado às últimas páginas, onde o texto e o ritual se desfazem a si próprios, mostram o avesso frágil do bordado perverso – porque, dizia, todo o livro (a cólera, o esporro) se constrói sobre este comentário entredentes, dele, sobre ela: “como se [ela] dissesse «eu não tive o bastante, mas tive o suficiente» (que era o que ela me dizia sempre)”.

Porque – mas não é bem *isto*, nunca é bem *isto*, enquanto escrevo sobre Raduan Nassar – toda a fúria, indiferença, saúvas, danação e palavra de ordem do fascismo, tudo isso esconde este terror masculino – digamos assim, abreviemos –, a ferida narcísica, uma misoginia que esconde a misofobia. E foi, sob o homem cínico, um homem apavorado que falou sempre, sob a palavra do juízo uma palavra de horror. Porque nem toda a fantasia, nem todos os actos eróticos deste homem estavam à altura do desejo – e sob o desejo a memória da infância, o abandono, a crueza do corpo.

Que pode então o capeta, senão chorar?

Lavoura Arcaica.

Cólera, desistência, gnosticismo, danação.

Duelo, ritual, ruínas, parada nupcial.

Fim dos tempos – e, num romance, os tempos arcaicos do início, tempos da invenção da moral e da interrogação da moral.

Lavoura Arcaica é quase o inverso, o avesso de *Um Copo de Cólera*. Porque onde aqui se colhem os frutos da ira, *Lavoura Arcaica* semeia, ou incendeia os campos.

Uma mesma fúria, porém, no início, no fim de tudo. Os mesmos duelos, em diferentes bocas.

As mesmas ruínas.

Resumo (sempre o mesmo mal-estar, o mesmo escrúpulo): é, digamos, a estória do filho pródigo.

Primeira parte, “A Partida”. Estamos no quarto de pensão em que se refugia André, o fugitivo. Chega o irmão Pedro, o primogénito, em nome da família. Vem buscar o elemento tresmalhado. E começa o diálogo, cruzado com memórias da infância; tudo o que se diz é duelo. Assim: a memória dos sermões do pai Iohána; a lógica da família (linha paterna contra linha materna, ordem e desordem); o pai e o avô (a sabedoria do discurso, do sintagma, da frase, e a sabedoria da simples palavra fatalista, *Maktub* – “Está escrito” –, do avô); a revelação: André não suporta a verdade do pai; a revelação: André é epilético; a revelação: André ama a sua irmã Ana. É esta a razão maior da fuga? Depois de fazerem amor, Ana teve medo, refugiou-se na capela da família; e André, rechaçado, abandonou a casa, a fazenda. Agora Pedro sabe tudo: a revolta, a epilepsia, o incesto. Não poderá suportar este espólio.

Segunda parte, “O Retorno” (a abrir com uma epígrafe do *Corão*: “Vos são interditas: / vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”). Pedro traz André de volta à fazenda. André reencontra as irmãs (mas não Ana, que se refugiou na capela), a mãe, o pai, e o irmão mais novo, Lula, que lhe anuncia a própria decisão de fugir de casa. André fala com o pai; e é um debate de fúria e dor, mas as palavras ditas apenas adiam as palavras que seria preciso dizer, as interditas; André submete-se e Iohána não percebe que nada compreende. Diálogo impossível, inútil. No dia seguinte, como quer o arquétipo, há a festa da família para comemorar o regresso do filho pródigo. Música, dança, como numa das memórias da infância. Mas Ana surge, a dançar, frenética, escandalosa. E Pedro revela o incesto a Iohána, e Iohána enlouquecido esfaqueia a sua filha Ana, e a família diz o nome do pai e a mãe geme na sua língua mediterrânica, a língua arcaica.

Não é, então, a estória do filho pródigo.

O que ler? O que citar, senão tudo?

Citar o pai. O tom do pai, o ritmo, a sapiência; esta memória de um sermão do pai à mesa da família, a família que ouve, calada; este início de ensinamento (poderia vir de um livro veterotestamentário). Diz o pai:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia; rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é

E interrompo a voz da verdade.

Mas apenas para lhe contrapor, sem demora, a voz furiosa do filho, André, revelando a Pedro a sua paixão maldita – e ousou transcrever uma frase, única, inteira, que é um capítulo todo de *Lavoura Arcaica*:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” gritei de boca escancarada,

expondo a textura da minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio, “era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo; me traga logo, Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de meninos, a água morna, o sabão de cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos teus braços, enxugue meus cabelos transtornados, corra depois com tua mão grave a minha nuca, compo-nha depressa este ritual de ternura, é isso o que te compete, a você, Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura” eu disse espumando e dolorido, me escorregando na lascívia de uma saliva escusa, e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ríctus lhe trincava o tijolo requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral, a palma chamando à calma, mas na corrente do meu transe já não contava a sua dor misturada ao respeito pela letrados antigos, eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros, e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho, eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na

minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão.

Transcrevo *gordas fatias de texto, embebidas em fúria*, a fúria que não pertence apenas a cada palavra, mas se inflama na extensão da frase (à terceira página, já escrevi, o leitor terá cessado de resistir). Um capítulo é uma só pedra, a sofrer por inteiro. E um gozo, um grão, uma coisa incômoda que é preciso colher toda, a esgotar, a encarnar.

O sopro é de pedra. Cada palavra magoa. O corpo é tenso, faca, como o de um camponês em João Cabral, e também sonho duro, intempestivo, como em Jorge de Lima.

E a opacidade terrível destas frases, a dureza das coisas – bastam algumas linhas: fome jato, carnegão maduro e pestilento, respiro lâmina arrepio sopro, o assédio impertinente dos meus testículos – tudo aquilo que se diz, que se expõe e se estende à luz – não deixa de incutir em nós, leitores, a impressão do obscuro, do inacessível, daquilo que nunca poderemos ver sob tanta luz, formas, explosões.

Por que me comove *Lavoura Arcaica*, por que me apaixona?

Não sei.

Talvez pela sua fúria.

(E a fúria pode comover? Sim, pode. Chego a perguntar-me, com surpresa, se em todos os autores que me apaixonam não haverá sempre uma semente dessa cólera, dessa incapacidade de aceitar a ordem do mundo. E então a fúria torna-se amor.)

Provar o sabor da fúria de cada autor. O timbre, o ritmo inconfundível. Como te enfureces, a que sabe a tua fúria?

Porque há algo de insuportável na ordem. Uma violência calada, aceite, invisível, mas não inexistente.

Sobre a ordem, derramar um copo de cólera.

Deixar vir a danação.

Felizmente, "Toda ordem traz uma semente de desordem".

E do mesmo modo, "na minha doença existe uma poderosa semente de saúde".

Por que me apaixono? Porque eu sou André. (E André é *andrós*, o homem, todos os homens.)

Porque eu sou, eu serei o pai, Iohána. As palavras dele, o elogio do tempo, que é também submissão e exorcismo (ritual de apaziguamento, não vá a ordem do mundo estalar), reconheço-as em mim.

Porque eu sou Pedro.

Porque eu sou Ana.

Porque eu sou dividido e múltiplo, sou o silêncio e a fala.

Porque, se eu não fosse todos (os justos, os danados), *Lavoura Arcaica* seria ilegível para mim.

(É preciso supor também que, para alguns leitores, *Lavoura Arcaica* será ilegível. Mas esse é o preço da leitura: quem se perde num livro deve perder-se também um pouco a si próprio.)

Porque eu encarno todas as vozes, sem exceção.

E faço minhas as dúvidas e inquietações de todas as vozes. Porque acredito na inocência dessas dúvidas, inquietações. Elas parecem recuar toda a noite dos tempos: como se *Lavoura Arcaica* fizesse tábua rasa da civilização para questionar, no rés

da terra, o nascimento da moral (Nietzsche teria lido Raduan Nassar). Dir-se-ia que tudo está por decidir, nestas páginas que desafiam o tempo, o incesto, as instituições, o juízo. E quando o texto diz *agora*, é preciso ler: no início dos tempos, na reinvenção dos tempos por este instante que eu, André, tomo em mãos. Mas também: no fim dos tempos, no abandono da casa, no cancelamento de tudo o que foi construído.

O leitor sente que este texto é muito antigo: não foi escrito na década de '70, não pertence ao século XX, de algum modo ele nem sequer pertence à História, se coloca a História em questão, se a História depende de *Lavoura Arcaica* e corre o risco de nem resistir ao inquérito. Este texto, dir-se-ia, fala de um lugar há muito tempo esquecido.

Está a moral ainda em exame; é o tempo da origem, de cada vez que André questiona a origem.

Por isso sentimos – talvez não hipotextos, estritamente falando, mas – familiaridade com textos fundadores. *Lavoura Arcaica* tem a materialidade do paraíso da *Gênese*, e o tempo conferido aos homens do *Eclesiastes*, e a provação dos justos de *Job*. Porque, de algum modo, esses livros estão ainda por escrever, no futuro de *Lavoura Arcaica*, se o bem e o mal ainda não foram definidos.

A moral, uma matéria cálida.

Mas olhar de frente a moral leva à danação.

Leva à danação reivindicar o erro, a queda, o pecado – uma comovente vontade de impureza.

Um Copo de Cólera: “assumo, pois, o mal inteiro, já que há tanto de divino na maldade, quanto de divino na santidade; e depois, pilantra, se não posso ser amado, me contento fartamente em ser odiado”.

É raro encontrarmos uma escrita que (se) amaldiçoa.

Raro, um escritor exigir a sua própria danação.

E se tudo está em questão na inventada noite dos tempos, toda a linguagem tem de ser assumida e criada de novo. Não se pode desafiar a moral sem submeter a interrogatório a linguagem transparente que a cristalizou (transparente porque se tornou invisível; e escrever é tornar outra vez opaca a moeda das palavras).

Por isso Raduan Nassar vive um frente a frente com a linguagem, um corpo a corpo com o pensamento e a memória. Isto é, assume uma solidão absoluta. Deleuze diria também: literatura menor, língua menor – aquela que se faz com as matérias de todos os dias, mas um pouco desviadas, um pouco desajustadas.

(Um pouco desajustadas: um pouco como na parábola que Benjamin transmite a Bloch, sobre o reino messiânico, e que Agamben recorda em *A Comunidade que Vem*: para atingir o reino messiânico, apenas é preciso deslocar ligeiramente cada coisa do mundo; mas esta ligeira deslocação é o mais difícil; e, acrescento, ela tanto pode conduzir à salvação quanto ao inferno.)

Só na solidão absoluta (André foge da casa, da família, dos sermões: da linguagem), se pode inventar outra vez a língua; e só então nasce realmente aquele que diz, e nasce do seu dizer.

Assim André, em *Lavoura Arcaica*: “Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo.”

Assim se assume a linguagem *in statu nascendi*. E há grão nela, mas só quem atravessa a danação sabe encontrá-lo; é uma iniciação dolorosa, exige a travessia da morte.

Para nós, que lemos, que ficamos aquém – como Iohána –, é um texto duplo, pelo menos: porque tem grão e tem farelo, porque este texto se excede e é mais do que ele mesmo, e ao mesmo tempo se encobre e é menos do que ele mesmo, porque – sobretudo – ele inclui o seu segredo e afirma que inclui o seu segredo e nunca se

desmascara mesmo quando diz que está mascarado (e essa é a última máscara, e lohána nunca poderá ouvir André).

Texto duplo, portanto. Ou críptico. Ou secreto, íntimo.

André tem de inventar outra vez a linguagem porque não há intimidade na linguagem de todos, nem liberdade na casa da família. Não basta fugir de quatro paredes nem assinar uma confissão com palavras recicladas. Ninguém é verdadeiro a repetir uma verdade. É preciso inventá-la pela primeira vez. Tábua rasa, origem dos tempos, sagração de cada palavra nova.

Por isso, é apenas mais uma versão do “filho pródigo”, já conhecemos a matriz. Mas não pode ser: um filho pródigo não pode ser *mais um* (se for, ele não é pródigo, apenas repete um programa esgotado, um rótulo).

Ele precisa de inventar-se como o primeiro homem.

E nós, leitores? Que nos cabe ler aqui?

E mesmo: que partido tomar? Porque não basta encarnar cada personagem: em duelos morais, é inevitável escolhermos o nosso campo (as nossas armas).

É inevitável defendermos André contra lohána; ou o pai contra o filho.

É inevitável, mas o coração vacila. A escolha é absurda.

Seguimos, por exemplo, André. A nossa empatia, a nossa compaixão, estão com ele. Nem sequer somos nós que escolhemos; simplesmente, acontece assim (quem sabe o que dirige a atenção de um leitor? decerto não o próprio leitor; decerto o leitor é o último a saber por que razão se comove, se enfurece; ele, o leitor, está demasiado perdido nas malhas do texto, ler é uma experiência de cegueira).

Mas suspeitamos: e se o pai tiver razão? lohána nem sequer sabe do incesto, por ora; e vamos dar como adquirido que o incesto é o pecado maior, o interdito de todas as civilizações, que tudo soçobra depois desse atentado à exogamia. Mas o

pai já tem muitos argumentos a opor ao filho, a começar pela sua própria incompreensão de um discurso que se encripta – o que há para compreender nas palavras loucas de André?

Como seguir o pai?

Como seguir o filho?

Se ambos têm razão, se nenhum?

Mas então sobressalta-se o leitor. Porque, se ambos têm razão, se nenhum, então talvez pai e filho sejam a mesma figura. Talvez ambos procurem e lutem por uma verdade absoluta; e pouco importa afinal que a verdade de um seja apolínea e a de outro dionisíaca, pouco ou nada importa quem segue a ordem ou a desordem, e depois encontra a semente do seu contrário na lavoura laboriosa que encetou, que interessa o caminho se é o mesmo o destino?

Impossível o diálogo, e não apenas porque o sermão é monolítico, porque o balbucio é críptico, mas também porque nenhum dos dois colossos (mesmo com cólera, mesmo com lágrimas) alguma vez cederá do seu absoluto, da própria vontade de absoluto, porque as vozes opostas descrêem de figuras como o compromisso, a perspectiva, a ironia ou o humor. Todo o duelo é verdadeiro e mortal, conquista-se a verdade toda ou nenhuma. E o que sustenta os dois colossos, o que assegura a boa-fé de ambos e os torna comoventes – é também aquilo que os deve perder.

Pois ninguém pode acusar Iohána de falsidade.

Nem André de subterfúgios.

São ambos verdadeiros, e isso os perde.

Como na tragédia antiga: admiramos a força de cada personagem, seguimos-lhes a crença, a coragem, a radical coerência, mas sabemos:

são verdadeiros, são insolentes, e vão morrer.

E nós, que lemos, nós, que tomamos partido e escolhemos o nosso lado, que suportamos André ou Iohána, que nos apiedamos de Pedro ou de Ana, ou da mãe, ou de Lula, o mais novo da família, nós, que recebemos as verdades e a boa-fé de cada personagem, vemos, nas últimas páginas do livro, cair, um a um, cada elemento da família condenada. E todos têm culpa, mas ninguém tem culpa, e lemos: “era sua dor que supurava (pobre irmão!)”, e lemos: “mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava”.

Lemos: pobre André tomado pela paixão e pela cólera, e também pobre mãe indefesa, pobre irmão mais novo a sonhar fuga e rebeldia. Lemos a piedade derramada sobre todos, justos, injustos, que importa? o narrador distribui por cada qual crime e castigo, sofrimento e absurdo, uma só força trágica vara a razão de todos.

Impossível culpar o pai. Impossível culpar o filho.

(E sofremos, como sofremos em tempos com Aquiles e Pátroclo e Heitor e Príamo. Com Édipo e Polinices e Antígona.

Porque a desgraça atinge todos, e nenhum sacrifício, nenhum messias poderia expiar uma culpa tão arcaica que já ninguém sabe dizer de onde vem. Ela ecoa, ecoa –)

..... e foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto.

O silêncio.

(Como, depois, voltar a escrever?)

Notas biobibliográficas

António Vieira (Lisboa, 1941). Médico, psiquiatra e biólogo evolucionista, ensinou psicopatologia, etologia e evolução humana. Desenvolveu um modelo da origem e evolução da linguagem. Deixou a Universidade para trabalhar em literatura, tendo publicado sobretudo ficção e ensaio. Pertence ao Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa e à comissão de redação da revista *Sigila*.

Arnaldo Saraiva (Casegas, 1939). Licenciado pela Faculdade de Letras de Lisboa, ensinou literatura brasileira, portuguesa e francesa na Universidade do Porto, onde se doutorou e de que é hoje Professor Emérito, tendo ensinado também nas Universidades da Califórnia (Santa Bárbara), de Paris (Sorbonne Nouvelle) e Católica (Porto). É autor de uma extensa bibliografia - poesia, crónica, tradução, mas sobretudo ensaio e crítica, com especial incidência sobre os modernismos brasileiro e português, Fernando Pessoa, literaturas «orais e marginais», literatura brasileira e relações culturais entre Portugal e o Brasil. Entre as suas publicações ensaísticas principais contam-se: *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português* (1986), *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas?* (1996) – ambos com edições em Portugal e no Brasil –, *Literatura Marginalizada* (2 vols., 1975 e 1980), *Dar a Ver e a se Ver no Extremo – O Poeta e a Poesia de João Cabral de Melo Neto* (2014), *Os Órfãos do Orpheu* (2015).

Carlos F. Clamote Carreto (Saint-Étienne, 1968) é Professor Associado no Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, investigador integrado do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição e investigador convidado do Litt&Arts (Universidade de Grenoble Alpes). Codirige a revista eletrónica *Cadernos do CEIL. Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário* e integra a comissão de redação da revista luso-francesa *Sigila*.

Doutorado em literatura francesa, a sua investigação cruza a teoria e a hermenêutica literárias, os estudos medievais e os estudos sobre o imaginário, tendo-se centrado nas relações dinâmicas entre as mutações culturais e ideológicas dos séculos XII e XIII e as práticas narrativas cultivadas durante este período. O seu ensaio *Contez, vous qui savez de nombre... Imaginaire marchand et économie du récit au Moyen Âge* foi publicado em 2014 pelas edições Honoré Champion (Paris).

Clara Rowland (Coimbra, 1978) é Professora Associada no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. Desenvolve o seu trabalho nas áreas da Literatura Brasileira, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes. As suas publicações na área dos Estudos Brasileiros incluem ensaios sobre Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Bernardo Carvalho, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. O seu livro *A Forma do meio. Livro e narração na obra de João Guimarães Rosa* foi publicado em 2011 pela Editora da Unicamp.

Gilda Oswaldo Cruz (Rio de Janeiro, 1938). Pianista. Atividade editorial no Brasil entre 1973-1984. Dirigiu o Centro de Estudos Brasileiros (MRE) em Barcelona entre 1984-1990. Tem publicado artigos, contos, resenhas, traduções, um romance (*Na sombra do herói*, Topbooks, 2010) e uma fábula para a juventude (*O caso do amendoim roubado*, Jaguatirica, 2017). Dedicar-se atualmente a preparar concertos de divulgação da música de Cláudio Santoro (1919-1989), no ano de seu centenário. Vive e trabalha em Lisboa.

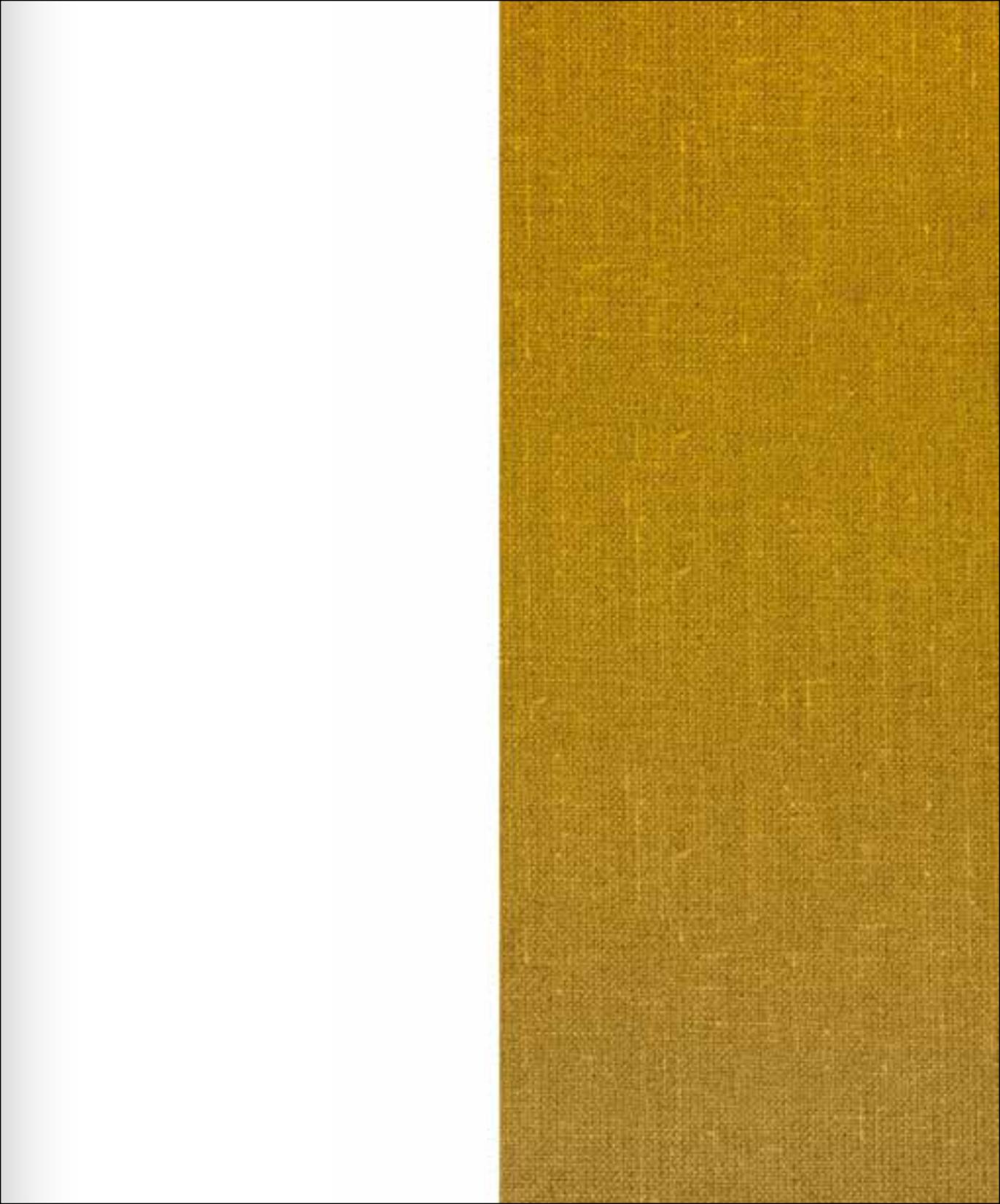
Joana Matos Frias (Porto, 1973) é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e membro do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Tem lecionado Literatura Brasileira Moderna e Contemporânea e publicado diversos estudos sobre literatura brasileira dos séculos XIX-XXI, com destaque para o livro *O Erro de Hamlet: Poesia e dialética em Murilo Mendes* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2001), para os ensaios coligidos no volume *Repto, Rapto (alguns ensaios)* (Porto: Afrontamento, 2014), e para a antologia de Ana Cristina Cesar *Um Beijo que Tivesse um Blue* (V. N. de Famalicão: Quasi, 2006).

Madalena Vaz Pinto (Lisboa, 1960). Doutora em Letras pela PUC/Rio, é atualmente Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na Faculdade de Formação de Professores em São Gonçalo. Consagra a sua investigação à literatura portuguesa, principalmente aos autores modernos e contemporâneos, tendo publicado vários artigos em livros e revistas especializadas na área. É organizadora do livro *Gonçalo M. Tavares:*

ensaios, aproximações, entrevista (Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018). É editora da revista *Convergência Lusíada* do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Masé Lemos (Belo Horizonte, 1963) é professora da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Doutora em Letras pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2004) com tese sobre a obra de Raduan Nassar, *Une poétique de l'intertextualité*, é investigadora do Centre de Recherche Sur les Pays Lusophones - CREPAL - Paris 3. Pesquisa atualmente a poesia contemporânea brasileira, portuguesa e francesa, desenvolvendo estudos acerca das relações entre poesia, prosa e outras artes. Publicou diversos ensaios e livros. Coorganizou o livro *Poesia e interfaces: operações, composições, plasticidades* (7Letras, 2017).

Pedro Eiras (Porto, 1975) é professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto e investigador no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura, estudos interartísticos e questões de ética; entre outros: *Esquecer Fausto*, *Tentações*, *Os Ícones de Andrei*, *Constelações 1 e 2*. Presentemente, dedica-se a pesquisas sobre o imaginário do fim do mundo.



ASMAOS PRECARIAS

**ESTUDOS
SOBRE
RADUAN NASSAR**

