



LAVOURA ARCAICA E A EXPOSIÇÃO DA INTIMIDADE DA FAMÍLIA: DO PRIVADO PARA O PÚBLICO

LAVOURA ARCAICA AND THE EXPOSITION OF FAMILY'S INTIMACY: FROM PRIVATE TO PUBLIC

Rosicley Andrade Coimbra¹

RESUMO: Este artigo visa refletir acerca da postura do narrador-personagem André em *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar. A partir do momento em que foge de casa, André se refugia em um quarto de pensão e se entrega a uma vida dissoluta longe dos olhares da família. Com a chegada do irmão mais velho, Pedro, com a intenção de levá-lo de volta para casa, André começa a expor suas angústias e os reais motivos de sua fuga. Um dos pontos que chama atenção em sua narração é a forma como apresenta o corpo familiar. Na verdade sua narração passa a expor a intimidade familiar, procedendo a uma desprivatização daquilo que não teria importância na esfera pública, uma vez que não seriam considerados como ação. Mas entendemos que por meio dessa estratégia, André acaba por tirar o pai da esfera privada, concernente ao lar, e lançá-lo numa outra esfera, a pública, onde a ação é a atividade que a norteia. A partir daí o discurso do filho equipara-se ao discurso do pai. Assim, André ganha autoridade então para questionar, contestar e parodiar o discurso paterno.

Palavras-chave: Família; Corpo; Exposição; Resistência; *Lavoura arcaica*

ABSTRACT: This article aims to reflect about the situation of narrator-character André in *Lavoura arcaica* (1975) by Raduan Nassar. From the moment that André escapes from home he hides himself in a pension room living a dissolute life far away from family's eyes. When his brother Pedro arrives with intention to take him back at home André starts to expose his affliction and the reasons of his escape. One of the points that draw the attention in his narration is the form as the body's familiar is presented. In truth his narration exposes the family's intimacy, making a kind of desprivated of those things that wouldn't have matter in public sphere because they aren't considered as an action. But we understand that through this strategy André takes his father away from private sphere concerning to home and lunching him in other place, a public place where the action is the most important activity. From that the son's discourse is making equal to father's discourse. So André gets authority to questioning, to contest and to parody the father's discourse.

Key-words: Family; Body; Exposition; Resistance; *Lavoura arcaica*

“Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo [...]”.

Raduan Nassar. In: *Lavoura arcaica*

¹ Rosicley Andrade Coimbra; rosicleycoimbra@yahoo.com.br



“Um quarto que semelha um devaneio, um quarto realmente *espiritual*, cuja atmosfera estagnante é levemente colorida de azul e cor-de-rosa.

A alma nele toma um banho de preguiça, aromatizado de pena e desejo. – É algo crepuscular, azulado e rosado; um sonho de volúpia durante um eclipse.”

Charles Baudelaire, “O quarto duplo”. In: *Pequenos poemas em prosa*

1. À guisa de introdução

Neste trabalho procuraremos adentrar o mundo particular de *Lavoura arcaica* (doravante *LA*), romance de Raduan Nassar, e investigar a intimidade da família, buscando aí os indícios de uma exposição da privatividade de seus membros. Partiremos da hipótese de que ao fugir de casa e se instalar em um quarto de pensão, o narrador-personagem André faz bem mais que provocar um sismo que abala as estruturas familiares, ele acaba por criar um espaço que se mostra inteiramente diverso do mundo de onde se evadira.

Trata-se de um espaço público, cuja atividade da ação do discurso será seu traço distintivo. Dessa forma, ao tornar público os dramas familiares, restritos somente à esfera do lar, André explicita, por meio das estratégias da narrativa, a ideia de que ambas as esferas se encontram, de alguma forma, entrelaçadas entre si, criando assim uma dialética.

A partir do instante em que esses dramas ganham densidade, terminam por extrapolar o mundo familiar, tornando-se públicos, fazendo-se conhecido de todos. Nesse sentido, e com a mesma intensidade, os discursos são dilatados, passando a concernir também à esfera política. E será a partir daí, que André procurará mostrar alguns pontos que considera problemático na postura do pai, a pedra basilar da família.

Podemos então supor que a fuga de André marca, num primeiro momento, uma busca, ou mesmo um esboço de intimidade no quarto de pensão, mas tão logo chega Pedro, o irmão mais velho, essa intimidade é derrubada pela imagem da família que chega junto. Segue-se então que, aquele espaço utópico em que o quarto se convertera, acaba por se tornar habitado por mais pessoas – no caso, a família. Nestas condições já não podemos mais falar em intimidade, posto que a privatividade da vida familiar é para ali trazida. André procede então numa espécie de desnudamento dos membros da família, deixando à mostra a vida íntima de todos. Dentro dessa perspectiva, o que vemos por trás de toda a exposição da família é a presença de um *indivíduo* que luta por firmar-se como tal, buscando, num primeiro instante, o controle sobre o próprio corpo



como forma de resistência ao controle do poder paterno. Ao desnudar a si e a família, André deixa as entranhas do discurso patriarcal expostas, uma vez que vai de encontro com sua prescrição e autoridade.

Assim, falar num romance como *LA* é fazer referência, sobretudo, às esferas do privado e do público. Sob esse olhar, nos deparamos com um gênero no qual segredos são desvelados e tornados reais, ganhando assim uma “aparência”. Nesse sentido, a “realidade” seria constituída por “aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos”, conforme observa Hannah Arendt (ARENDR, 2010, p.61). Em suma, ficar na privacidade seria como estar ausente dos olhos e ouvidos alheios, inexistindo para estes. O homem privado não *aparece*, não possui uma *aparência*, sendo, portanto, destituído de uma realidade. O mesmo se pode dizer das “forças da vida íntima”, que apresentam uma existência incerta e obscura, assumindo um aspecto adequado para aparição em público somente depois de terem sido “transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas”, conforme sublinha mais uma vez Hannah Arendt (ARENDR, 2010, p.61).

No entanto, perguntamos aqui: Como se dariam tais transformações? De acordo com Hannah Arendt, a maneira mais comum de se fazer isso seria por meio da narração de histórias, entendida como uma “transposição artística de experiências individuais” (ARENDR, 2010, p.61). Contudo, o próprio ato de falar de nossas experiências mais íntimas já denota uma mudança de esfera: transportamos para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que jamais haviam tido antes. Essa esfera é a pública, por excelência, lugar da “ação”, do discurso, atividade esta possível somente entre indivíduos.

Nesse âmbito, *LA* se apresenta como um romance em sua acepção mais usual, ou seja, como um gênero que dá a conhecer aquilo que jaz na intimidade do lar. Tal constatação só é possível a partir do momento em que observamos que a privacidade do lar é levada até a esfera pública por meio da narração de André, ganhando assim aparência e, por extensão, realidade. Todavia, podemos perguntar ainda: A partir do momento em que essa privacidade é transposta para o domínio público, tornando-se conhecida de todos, é possível ainda se falar em intimidade? Recorrendo mais uma vez a Hannah Arendt, descobrimos que “até a meia luz que ilumina nossas vidas privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa do domínio público” (ARENDR, 2010, p.63). Dessa forma, o mundo da família se encontra estreitamente ligado à esfera pública, recebendo constantemente os influxos desta. O contrário se observa na relação do privado para o público, uma vez que, somente aquilo que se mostra relevante é digno de ir a



público. Em outras palavras, somente o que pode agir na esfera pública denota interesse a todos. As coisas que não suportam a “luz implacável e radiante da constante presença dos outros” tornam-se irrelevantes e ficam restritas somente aos assuntos privados (ARENDDT, 2010, p.63).

No entanto, o gênero romance faz exatamente o contrário, ao levar para a praça pública justamente aquilo que *não* se mostra relevante, uma vez que os dramas individuais não consistem em uma *ação* propriamente dita, com força suficiente para agir na esfera pública. Nestes termos, adentrar o mundo familiar de *LA* é observar atentamente a intimidade e os dramas de seus personagens, trilhando caminhos labirínticos através dos “corredores confusos” (p.44) da casa. Tal visita termina por nos conduzir a um outro mundo, totalmente desconhecido. Um mundo forjado na memória individual de um de seus membros. Tudo chega até nós mediado e filtrado pelo olhar de André, que ainda mantém muito do passado atado a si, questionando sempre: “Onde eu tinha a cabeça?” (p.50). Não permitindo que nada fique livre de seu julgamento. E assim, junto às indagações, avultam os demais personagens como fantasmas a perturbar-lhe as solitárias madrugadas. Nessas condições, André se mostra como uma espécie de eremita, abrindo as janelas da memória, lembrando tempos idos. É alguém que, na privatividade do lar se põe a narrar sua história, puxando do fosso da memória muitos “fragmentos miúdos” das coisas da família (p.65).

2. Na intimidade do quarto

É como um fugitivo que encontraremos o jovem André. Isolado em um quarto, “numa velha pensão interiorana” (p.09). E será nesse recinto que fundará, provisoriamente, seu mundo individual, sendo perturbando somente com a chegada de Pedro, o irmão mais velho, que vem com a clara intenção de levá-lo de volta para casa.

O início da narração se mostra imerso num véu lírico, no qual a prosa e a poesia se con(fundem), impregnando vários outros momentos do livro. Esse traço indicia, desde o começo, uma quebra no paradigma da ordenação da narrativa, que será fragmentada. Já a imagem criada pelo refúgio no quarto deixa entrever uma tentativa de construção de um eu-indivíduo que, separado da família, procura emancipar-se de sua dependência. Lembrando o mítico filho pródigo, André busca se desligar de casa, lutando a todo custo para ausentar-se dos olhos vigilantes da família. Nesse aspecto, *LA* tematizaria a existência de uma tensão dentro do mundo



familiar. Uma tensão que se daria entre a figura do indivíduo, criação da modernidade, e a família, carregando consigo resquícios de um mundo orgânico. Dentro dessa perspectiva, André mimetizaria também o homem que se aparta da família, destacando-se da sociedade, passando a errar pelo mundo, não mantendo vínculos, a não ser consigo mesmo.

Uma posição similar a de André pode ser notada ainda no romantismo. O isolamento do grupo faz do homem romântico um ser marcado pela solidão. Podemos supor assim que, a valorização do indivíduo romântico se dá “naquilo que o distingue do outro”, principalmente devido a “sua sensibilidade específica desenvolvida”, aspecto este responsável por sua individualidade (ROSENFELD & GUINSBURG, 1978, p.269).

Conforme destacou Antonio Candido, no romantismo, o individualismo rompe com qualquer ideia de entrosamento, o que causa “certo baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual, de onde brota o senso de isolamento e uma tendência invencível para os rasgos pessoais, o ímpeto e o próprio desespero [*sturm und drang*]” (CANDIDO, 1969, p.24). O individualismo de André pode ser considerado como dessa natureza – pelo menos inicialmente – uma vez que observamos ainda uma espécie de mergulho em si mesmo, isto é, um voltar-se para a própria interioridade de onde emerge mais tarde, com uma fala convulsionada e úmida, forjando um verbo em meio a explosões de cólera e em ímpetos desmesurados, sobretudo contra a autoridade paterna. É sob essa perspectiva que entrevemos uma dialética tensa entre o mundo familiar e o mundo do indivíduo, que acaba por extrapolar as fronteiras do privado, indo desaguar na esfera pública.

Em *LA* a família se mostra como ainda sendo uma unidade consignada pela figura patriarcal. A fuga de André marcará justamente uma ruptura com esse mundo. Ao abandonar a casa paterna e narrar tal fato, André passa a expor, não só sua intimidade dentro do quarto, mas também a da família. É mergulhando em si, compondo uma prosa fortemente acentuada por fortes matizes líricos, que ele compõe *seu* mundo¹.

Ilustremos nossas afirmações com algumas linhas do Capítulo 1 do romance:

¹ A definição de lírico aqui é retirada de T. S. Eliot, que apontou a existência de três vozes na poesia: uma primeira, na qual há a existência de um indivíduo que, sozinho, fala consigo mesmo; uma segunda que, “é a voz do poeta ao dirigir-se a uma platéia”; havendo ainda a terceira, em que o poeta “tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quando está dizendo, não o que diria à sua própria pessoa”, mas o que diria a uma outra pessoa imaginária (ELIOT, 1990, p.122).



Os olhos no teto, a *nudez dentro do quarto*; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um *áspero caule*, na palma da mão, a *rosa branca do desespero*, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os *objetos do corpo*; [...] minha mão, pouco antes dinâmica e em *dura disciplina*, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte [...] (NASSAR, 1989, p.09, grifos nossos).

Estamos diante de um momento íntimo de alguém deitado no chão de um quarto, entregue à solidão. É abandonado a si mesmo, com os olhos perdidos no teto, e em estado letárgico, que encontramos André. Trata-se de um quarto que não tem nada de importante a não ser o *corpo*, este sim, se mostra como um objeto digno de ser consagrado. É neste “mundo-quarto-catedral” que André adquire autoridade. É onde jaz sua fortaleza “inviolável” e também onde, paradoxalmente, tem sua liberdade, estando livre da família que o oprimia. Inicialmente, o quarto se mostra como um espaço totalmente utópico, onde André, expandindo suas dimensões espaciais, o torna infinitamente desproporcional a todo o resto: vemos que o quarto é transformado em “mundo”. A dimensão espacial se esvai, sendo suprimida e anulada pela paixão, inexistindo assim a ideia de um mundo exterior. Nesse âmbito, podemos recorrer às palavras de Gaston Bachelard para compreendermos melhor tal fenômeno. Segundo o filósofo, “toda riqueza íntima aumenta ilimitadamente o espaço interior onde ela se condensa” (BACHELARD, 1990, p.40). Pensando sob esse aspecto, percebemos que André expande o espaço no qual está. Sua intimidade termina por supervalorizar aquele simples quarto de pensão e sua dimensão é dilatada graças também à sua individualidade, que confere singularidade aquele cômodo.

Também a maneira como André narra é exemplar para atestar a forte presença de um mundo íntimo. A linguagem lírica nos lança num labirinto de palavras, cujos significados são cada vez mais difíceis de descobrir, posto que as imagens criadas e sugeridas² pelo narrador nos desnorream, afastando-nos de uma eventual referencialidade. As assonâncias e aliterações das palavras, além de conferirem musicalidade ao excerto, também imprimem um ritmo frenético, potencializado pela presença das vírgulas, sugerindo uma respiração ofegante, ditando também a tônica do movimento que se espalha pelo texto. Podemos aventar que a sonoridade tem amplo papel para elevar a experiência íntima de André, organizando-a com tal efeito que, as imagens

² Conforme sublinhou Sônia Brayner, a poesia lírica “sugere a expressão de uma sensibilidade desenvolvida através de padrões rítmicos, temáticos e imagísticos” (BRAYNER, 1979, p.240).



evocadas atestam uma transfiguração daquele quarto em um local singular. Nestas condições, *forma* e *conteúdo* se coadunam, e juntos potencializam nossa capacidade de sentir tal experiência. Podemos dizer ainda que, é a lógica da associação de sons, típica da poesia, a presidir o ritmo da vida íntima, constituindo um espaço distinto, que diverge em larga medida do mundo familiar.

Como dito, o ritmo, intensificado pelas vírgulas, conferem também uma sensação de ansiedade àquela atmosfera. O contínuo da mesmice angustiosa é interrompido por esse ritmo ofegante das vírgulas. E é nesse ponto que surge a “rosa branca do desespero”, colhida “de um áspero caule, na palma da mão”. Trata-se do momento em que o corpo, despido de todo pudor, tem somente as paredes daquele “pequeno-grande” quarto a contemplá-lo, consagrando-o naquela “catedral”. Mas afinal, o que são esse enigmático “áspero caule” e essa “rosa branca do desespero”, senão eufemismos do pênis e da flor que brota dele no momento do gozo? Sim, André se masturba. E são estes os intervalos da angústia, que o tornam conhecedor de si e de seu corpo. Ele o explora em “dura disciplina”³. É dentro dessa perspectiva que podemos ver nessas primeiras afirmações uma tentativa de desligamento da família por meio de uma luta pelo controle sobre o próprio corpo e, sobretudo, sobre os próprios desejos.

Numa ordem inteiramente diversa, a prosa lírica de André procura destruir o sentido literal das palavras, suspendendo os valores referenciais de um discurso comum. Por meio dessa configuração, um novo sentido e uma nova realidade são trazidos à sua linguagem, distando também de uma eventual ordenação em seu discurso. André procura projetar-se neste novo mundo criado por ele, para aí viver intensamente sua intimidade. Nesse sentido, sua linguagem se torna auto-referencial, causando um *estranhamento*, contribuindo em grande medida para que o foco da narrativa fique nele.

Sobre o quarto, pouco se sabe sobre sua realidade exígua. O que se tem são contornos incertos, todos sugeridos pelo olhar de André. O quarto é, sem dúvida alguma, um refúgio, ideia que pode ser atestada pelo despojamento de objetos físicos. Só mais tarde, quando ouvir o ruído “sempre macio e manso” da porta (p.10), é que esse quarto se dará a ver: é quando a intimidade, duramente construída por André, será solapada pela chegada do irmão mais velho. A partir daí, o quarto começa a ganhar materialidade, já que o que até então se sabia era apenas o que o narrador

³ Coincidentemente (ou não), encontramos construção semelhante em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, por excelência quando Riobaldo, confuso e em dúvida com relação ao amor que sente por Diadorim, narra: “A noite que houve, em que eu, deitado, confesso, não dormia; *com dura mão sofri meus ímpetos*, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei.” (ROSA, 2006, p.317, grifos nossos).



dera a perceber através de suas sensações: um espaço íntimo, sacralizado e com seus espaços dilatados. Se antes havia somente o teto, dando abrigo, e o chão, dando segurança, com a chegada de Pedro, o quarto, com seu espaço indefinido, adquire contornos reais, ganhando paredes e móveis. Dentro desta perspectiva, podemos dizer que é o início da desprivatização e desindividualização daquele quarto, que a partir desse momento torna-se um espaço aberto para a ação do discurso.

Como é possível notar, o início da narração de André se constitui como um momento em que a ênfase recai em sua intimidade. Todavia, tão logo chega Pedro, muda-se o foco, e é a família quem ganha destaque. Sob esse aspecto, podemos dizer que essa é uma das muitas tensões que permeiam o livro: de um lado, temos uma intimidade efêmera, que força por não se coagular; do outro, a possibilidade disso ser rompido pela intervenção da vida familiar. Assim, quando Pedro chega, é a família quem chega com ele. É a presença do *outro* que se instala junto a André. Com sua chegada, Pedro instala não só a tensão dentro do quarto, mas desperta em André as reminiscências da vida familiar. E ainda, o quarto, que há pouco se mostrava praticamente vazio, tendo somente “os objetos do corpo” (p.09), se enche de objetos reais, prestando-se a ser ordenado, ganhando assim uma aparência. Por sua vez, o André que há pouco ordenava a realidade segundo sua lírica e em acordo como os desígnios de sua intimidade, torna-se brusco faxineiro, pondo-se a ordenar os “novos” objetos do quarto, que de repente avultam. Dessa forma, o quarto começa a ganhar dimensões reais, conforme a presença de Pedro – e da família – ali se impõe. Diz André:

[...] me vi de repente fazendo *coisas*, mexendo as *coisas*, correndo o quarto, como se meu embarço viesse da *desordem* que existia a meu lado: *arrumei* as *coisas* em cima da *mesa*, *passei um pano na superfície*, *esvaziei o cinzeiro no cesto*, *dei uma alisada no lençol da cama*, *dobrei a toalha na cabeceira* [...] (NASSAR, 1989, p.16, grifos nossos).

A tranquilidade e a letargia do quarto são quebradas. O que a princípio aparentava estar “vazio”, pois somente o corpo nu era visível, começa a ganhar outros objetos, que escondem ou tomam o lugar do corpo. Vemos surgir uma mesa, um cinzeiro e uma cama. Tais objetos dão mundanidade aquele quarto, dotando-o de concretude e artificialidade, servindo também como apoio para a ação dos personagens. Subitamente, André se vê arrancado de seu devaneio solitário e é inserido em um mundo cheio de obras fabricadas pelo homem, que passam atestar sua estabilidade no mundo (ARENDDT, 2010, p.170). Podemos deduzir então que, os gestos que André faz a partir de então, são direcionados para o irmão recém chegado, posto que os objetos



citados fazem a mediação entre eles. E tudo o que havia sido produzido pelo labor do corpo é descartado. O quarto é invadido por objetos do mundo e pela presença da família, que passa a reger aquele espaço, ordenando-o de tal forma que observamos um contraste com a “desordem que existia” ali (p.16).

Também dentro desta perspectiva, o abraço entre os irmãos é significativo de uma ruptura da intimidade do quarto. Quando abraçado, André sente-se abraçado não pelo irmão, mas sim pela “força poderosa da família”, que desaba sobre ele “como um aguaceiro pesado” (p.11). Acrescentando em seguida que, sentiu nos seus braços “o peso dos *braços encharcados* da família inteira” (p.11, grifo nosso). A imagem que a frase traz torna mais grave ainda o gesto do irmão Pedro em pousar as mãos sobre os ombros de André. A ideia de “braços encharcados” evoca não só um peso, mas também uma aderência da família ao corpo.

A essa altura o papel do irmão mais velho já se tornou totalmente explícito. Pedro pode ser visto aqui não como indivíduo, com o irmão, mas como metonímia da própria coletividade – da família. E mais, ele traz consigo todo o peso da tradição: “*nós* te amamos muito, *nós* te amamos muito” (p.11, grifo nosso), dirá o irmão a André, evidenciando que ele traz muito mais que um simples abraço, traz também mensagens coletivas. André, por sua vez, sente o peso de tais palavras, sobretudo no pronome “nós” proferido por Pedro. Nesse sentido, podemos ver em Pedro a imagem da continuidade da família, por extensão, da figura do pai, e o que traz consigo não são somente palavras, mas principalmente a autoridade do pai.

Assim, a individualidade de André, fragilmente esboçada, é implodida pela autoridade paterna reposta. O quarto é invadido pela “presença” da família, pelo *nós* coletivo e sonoro de Pedro, que já de início ordena a André: “abotoe a camisa” (p.12). Passando em seguida a uma ordem menos direta, mas tão grave quanto a primeira: “as venezianas [...] por que as venezianas estão fechadas?” (p.16) – André prestamente abre-as. Dessa maneira, em poucos minutos de presença, Pedro e a organicidade do mundo familiar passam a reinar naquele cômodo, tal qual a luz que entra pela janela aberta por André.

Em posição diversa, André hesita em iniciar um diálogo com o irmão. Vários momentos atestam sua dificuldade em dizer algo. Em sua consciência, as hesitações se sobrepõem. Todas envoltas na possibilidade de “dizer” alguma coisa, mas que não se realiza: “já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana” (p.16); “eu poderia isto sim era perguntar como ele pôde chegar até minha pensão” (p.16); “eu quase deixei escapar,



mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa” (p.28); “me ocorreu dizer cheio de febre” (p.69); “me ocorreu ainda dizer enternecido” (p.70). No entanto, são possibilidades que irão mais tarde irão contrastar com os momentos em que a fala de André será desobstruída, saindo como uma enxurrada, num “fluxo violento” (p.41).

Pedro funciona como um propulsor do discurso de André. Apesar de toda hesitação, é devido à insistência do irmão que a fala de André se converterá num rio caudaloso, metamorfoseado num berro transfigurado, explodindo em convulsão. O que se ouve são gritos e soluços. É a cólera jorrando em cada palavra e impregnando o discurso a partir de então. E o que era para ser uma narrativa, na qual a intimidade daria o tom, acaba por se tornar um discurso aberto, gritado e em profundo desconcerto com o momento lírico e solitário do início do livro. Nestas condições, as falas passam a ser misturadas e amalgamadas, dando origem a um discurso polifônico, no qual a voz de André, o narrador, é quem procura ditar os rumos.

Assim, aquele quarto, outrora reduto da intimidade, ganha projeção e se transforma em espaço público, aberto ao discurso e de onde vozes dissonantes se digladiam por uma posição de destaque. Vemos o pai sendo evocado constantemente e seus discursos serem subvertidos e parodiados pelo filho, que começa a expor o corpo familiar, buscando por esse meio apontar algumas inconsistências nos sermões paterno.

3. Uma volta antecipada para casa?

Com a chegada de Pedro ao quarto de pensão, André revisita a família através de suas memórias. Mas seu retorno é para a casa da infância, nos tempos em que ainda havia a boa luz da vida doméstica. Assim, a casa, “nosso canto do mundo”, “nosso primeiro universo” – segundo afirmação de Bachelard (BACHELARD, 1993, p.24) – começa a ser delineada na memória do narrador-personagem, tão logo o irmão mais velho chega. O quarto de pensão, então invadido pela presença da família, torna-se espaço público, portanto, inviável para o cultivo da intimidade. Resta a André buscar refúgio em outro lugar e para isso foge “em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio” – conforme palavras de Bachelard (BACHELARD, 1993, p.48).

A busca de refúgio, ou mesmo de escape do mundo da família, sempre fora uma constante na vida de André. Desde a mais tenra idade era refugiando-se que ele se conhecia. E é assim que, passado o sobressalto da chegada de Pedro, ele mergulha num mundo longe dali, um



mundo infantil e distante, cujo tempo é indeterminado. Mas é um mundo que, paradoxalmente, está mais próximo de casa e da família. Podemos dizer que é uma volta antecipada ao lar.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá no *bosque* que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; eram *duendes* aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? De que adiantavam aqueles gritos, se *mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento*, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo) (NASSAR, p.13-14, grifos nossos).

Grandes afinidades com o aspecto maravilhoso dos contos de fadas podem ser destacadas nesse trecho. O bosque, sempre presente, surge como local propício para o desenrolar das fantasias infantis, no qual as criaturas mágicas comparecem. Contudo, em *LA*, esse clima feérico existe apenas na imaginação de André menino. Aqui o que temos são imagens que sobrevivem do fundo da infância, testemunhando uma pequena fuga ou um escape aos “olhos apreensivos da família”, em busca de tranquilidade. Trata-se, em primeira instância, de um regresso a uma outra morada, não totalmente nova, mas mais antiga e mais primitiva: é a morada da infância, no qual os limites são facilmente franqueáveis e os voos da imaginação se alçam com maior desenvoltura.

Em sua solidão de menino André sonha, inexistindo limites. Ao envergar suas asas rumo ao imaginário, ele transforma-se em planta, recolhendo-se sob a forma de um “botão vermelho” (p.13), o que nos leva a entender essa postura como um puro sentimento de intimidade. A imagem de uma flor encerrada em seu invólucro (botão), protegida e aquecida pela luz do sol, pode ser tomada como um exemplo ilustrativo de intimidade. É um mundo quimérico, criado sob o olhar de uma criança, marcando a volta a um mundo mítico e paradisíaco.

Essas fugas são mais que marcas de uma eventual separação entre o personagem e os demais membros da família: são esboços de libertação. Um novo mundo se abre a André toda vez que ele foge. É um mundo infantil, mergulhado na fantasia, onde tudo que o rodeia se torna animado. Os olhos vigilantes da família e as vozes protetoras são substituídos pela vigília silenciosa e cheia de paciência dos seres fantásticos que o rodeiam. Também é o silêncio que André quer e procura. A família se torna estranha e aquelas criaturas ao seu redor, no meio do bosque, de repente lhe são familiares. Pode-se afirmar que seu retorno a este mundo paradisíaco



reforça uma busca pelo tempo perdido, anterior a ruptura que o fez estranho aos olhos da família e em certa medida ao mundo.

As palavras destacadas no excerto nos encaminham para um momento de extrema solidão e lirismo. O que nos resta então é a sensação de que o vento é o único som que se ouve nessa descrição. As aliterações que percorrem todo o trecho também potencializam a imagem de que seria o vento zelando pelo sono da criança. Todo o bosque parece ganhar vida através dos olhos de André: os troncos e o vento tornam-se duendes e mensageiros. Até mesmo a postura do menino, aparentemente, inerte, é animada pelo movimento das criaturas que o rodeiam: sua imobilidade é compensada por seres inanimados, cujos movimentos embalam o menino que dorme. Trata-se, em princípio, de um grande paradoxo, mas como se passa num mundo imaginário, torna-se perfeitamente aceitável. O próprio André se irmana àqueles que o cercam, tornando-se ele mesmo um vegetal – “um botão vermelho” –, tendo seu corpo consagrado pela terra úmida e pelo húmus que há por baixo das folhas secas. Ele se planta na terra recolhendo dela o sal, nutriente importante para a vida. Feito Anteu, semideus que sobrevivia do contato com a terra, André também precisa da mãe-terra e de seu consolo, que vem, sobretudo, na forma de entrega silenciosa e retirada: é a paz e a liberdade tão desejadas.

Mas é no quarto de pensão que vemos André erigir sua grande catedral, cuja função beira o sacrilégio: proteger a intimidade por um lado, mas consagrar o corpo por outro – cultivar e expor. Consagrar o corpo separando-o do ordinário elevando-o ao *status* de divino. Por outro lado, o sacrilégio se dá justamente em seu ato de transgredir ou violar as regras que regem o uso que faz do próprio corpo: em seu caso, o resguardo das trevas – tão apregoado pelo pai em seus sermões – é quebrado a partir do momento em que André expõe seu corpo. Assim, ele prolonga, na reclusão do quarto de pensão, aquela intimidade que experimentava quando menino no bosque, recolhido como um botão. O quarto torna-se assim substituto do botão: estar nu dentro do quarto é estar dentro de um botão fechado e aquecido pela luz do sol. São posturas que se equivalem. Quando criança, André se refugiava no bosque próximo à fazenda. Agora, adulto, arrisca fuga a lugares mais distantes. Contudo, as pancadas na porta e as vozes protetoras da família estão sempre chamando, não o deixando em paz.

Entretanto, bem mais que uma nova fuga, essas afirmações ilustram também um processo de desprivatização da vida familiar, que ficam expostas sob a “luz implacável e radiante da constante presença dos outros” (ARENDDT, 2010, p.63). Mesmo que ainda se trate de uma



narração interiorizada, com André representando o narrador adorniano, aquele que “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p.59), sua postura ainda é de desvelamento. Bem mais que seu corpo é exposto, suas vontades e desejos também são iluminados. André dá-se a conhecer não só ao irmão, mas aos olhos dos leitores, fazendo o mesmo com a família.

4. A intimidade da família exposta

Como foi possível perceber, essa outra “fuga” de André, por meio do pensamento, pode ser visualizada sob ângulo diverso. Inversamente, o que vemos é a família adentrar ainda mais aquele quarto. Tal atitude do personagem acaba por trazer a vida familiar para dentro daquele recinto, que se tornara um espaço aberto, autorizado ao discurso tão logo chega Pedro. A família é retirada de seu mundo fechado e inserida ali, num espaço desprotegido. É dessa maneira que André ganha autoridade para narrar, parodiar, contestar, questionar e até mesmo subverter a autoridade do pai. E ainda, a partir do momento em que este é retirado da esfera do lar, onde tinha sua segurança fundada no princípio da proteção familiar, sua autoridade perde força, uma vez que se encontrará na esfera da ação, lugar no qual vários discursos estão em constante conflito, objetivando sempre adquirir certa notoriedade. No caso do pai e de André, será uma disputa pela validação de uma verdade ou de uma nova ideologia (?).

Podemos acrescentar ainda, que se trata da fundação de um espaço público no qual a segurança será certa. É por meio dessa estratégia que André começa a trazer fragmentos da fala do pai, começando com um trecho de um dos sermões: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso” (p.15). São palavras que nos remetem diretamente às da Bíblia, retiradas do Evangelho Segundo Mateus, onde o evangelista escreveu:

São os olhos a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso;
se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas.
Portanto, caso a luz que em ti há sejam trevas, que grandes trevas serão! (Mt, 6: 22-3).



Tais palavras explicitam não só a origem dos sermões do pai, mas também sua forma, isto é, a seriedade com que a autoridade e a educação familiar são tratadas. São palavras que atestam também que a lei, sempre reformada através das falas do patriarca, é retirada dos livros sagrados, apontando para o sentido prescritivo de sua fala, mas também para seu caráter repetitivo. Em outras palavras, o pai é mostrado como um repetidor, um homem que toma os textos bíblicos como matéria para seus sermões sem, no entanto, dar-lhes uma interpretação contextualizada, baseada na própria vivência.

Ainda dentro dessa perspectiva, a presença do pai se mostra sempre constante: seus olhos são também os olhos de Pedro. E uma de suas preocupações está em justamente proteger o *corpo* das trevas, localizadas para além dos muros da propriedade. Os olhos, nesse sentido, se mostram como aliados, pois também denunciam, comportando-se como verdadeiros delatores. André sempre alude aos olhos quando se refere a algum membro da família. Na maioria das vezes são observações que contrastam com os seus próprios olhos, que sempre aparecem como: “dois caroços repulsivos” (p.15); “enfermiços” (p.20); “escuras” (p.68); “mais escuras do que jamais alguma vez estiveram” (p.68); “sempre noturnas” (p.68). Em contrapartida, os olhos da mãe surgem como “amplos e aflitos” (p.32); Ana com os seus “olhos de tâmara”, cheio de meiguice, mistério e veneno (p.32); os de Pedro “lavados, cheio de luz” (p.38); o avô, já falecido, como “duas cavidades fundas, ocas e sombrias” (p.46); Lula, o irmão mais novo, com seus olhos misturando “ousadia e dissimulação” (p.181). Assim, de algum modo, todos os olhos se desencontram dos de André, que frequentemente se mostram tenebrosos, deixando transparecer a impureza de seu corpo. Por outro lado, tais olhos denotam também o excesso de vigilância dentro da própria família. O olhar é assim circunscrito a todos os membros: ninguém escapa dele, todos são vigiados.

Podemos então supor que, ao se referir as palavras do pai, André está, em certa medida, sendo sarcástico, posto que ao fugir fizera o inverso do que o pai pregou. No início da narração nós o encontramos fazendo exatamente o oposto do que o pai prescrevera. Seus olhos estão no teto, como se estivessem perdidos, divagando em direção ignorada e sem importância e seu corpo exposto, sendo consagrado pelo quarto.

Nestas condições, o olhar se apresenta como uma constante dentro do romance. Ele permeia todas as relações entre os membros da família: são “olhos apreensivos” (p.13), dominadores. Assim, um corpo profanado afasta-se cada vez mais daquele ideal de pureza



pretendido pelo pai. A promessa de um corpo idealizado, não encontrar em André um abrigo seguro das trevas. Inversamente a isso, seu corpo, ou seu templo, já fora profanado, violado, ficando numa condição que compromete a ordem. As ações, decorrente dos desejos, são manifestas nos vapores e nos líquidos proibidos produzidos por esta “máquina desejante” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.9) que é o indivíduo. Profanado o corpo, segue-se então uma contrastante luta entre luz e trevas: o corpo cultuado *versus* o corpo exposto, corpo de luz *versus* corpo tenebroso. Os olhos que deveriam irradiar a luz, para que todos pudessem ver que aquele corpo estava são, em André revelam-se obscuros não possuindo nada mais que trevas. É através deles também que se percebe a pureza do corpo, ou seja, a intensidade da luz que neles habitam.

É sob esse aspecto que a questão do corpo ganha vulto à medida que se observa *LA*. A dualidade luz/trevas é patente em cada fala de André, que deixa sempre claro que sua postura é diferente da de todos em casa. Ele, assim como a irmã Ana, traz a “peste no corpo” (p.30), perceptível através de seus olhos enfermiços. Assim, se foi sob a luz que o pai procurou manter a família, poupando seus corpos das trevas, é justamente na pouca sombra que lhes resta que eles, os filhos, se rebelam. A vigilância cerrada, assim como o controle sobre o corpo, acaba por intensificar ainda mais os desejos de cada um sobre o próprio corpo (FOUCAULT, 1979, p.146-7). O que percebemos é o corpo buscando sua independência, através de manifestações escusas, escapando assim à vigilância do pai. Sob este âmbito, percebemos que o desvelamento do corpo vem ao encontro do que parece ser a intenção primeira de André: questionar a autoridade do pai e seus sermões.

Já em outro momento, os olhares serão desviados para os móveis da família, que serão descerrados e revirados. André pedirá ao irmão que vá até o guarda-roupa e

[...] corra ligeiro suas portas e procure os velhos lençóis de linho ali guardados com tanta aplicação, e fique atento, você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é *morbidamente impregnado* da palavra do pai [...] (NASSAR, 1989, p.43, grifos nossos).

Assim, as gavetas também começam a ser abertas e revelar seu conteúdo. Ao se referir a palavra do pai como “mórbida” André atribui-lhe um caráter de doença, como se fosse uma pestilência que se espalha através do ar, ganhando peso e densidade, impregnando ou penetrando em tudo conforme se é tentado a desvencilhar-se dela. A presença do pai é constante até quando



não está presente fisicamente. Suas palavras ecoam por todos os cantos da casa. Ele se torna, dessa forma, onipresente, onipotente e até mesmo onisciente por meio de suas palavras. Por sua vez, o armário, com seu interior se mostra como um “*espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um” – dirá mais uma vez Bachelard – acrescentando em seguida que, no armário “vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite” (BACHELARD, 1993, p.91-92). André sabe muito bem o que faz quando começa a descerrar as gavetas.

Mas, o que intenta abrindo e expondo os conteúdos dos armários de casa, revelando assim a intimidade da família? Primeiramente, ele sabe o que realmente se passa em casa, no interior dos cômodos fechados e silenciosos, pois ele é um conhecedor da intimidade da família. É possível tal conclusão a partir do instante em que diz a Pedro:

[...] alguma vez te passou pela cabeça [Pedro], 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, bastava afundar as mãos pra conhecer* a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvas pra resguardar a pureza dos lençóis, *bastava afundar as mãos pra colher* o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a *energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis*, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de noqueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o *soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e macio das cuecas, era preciso conhecer o corpo da família inteira*, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando como cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja (NASSAR, 1989, p.44-45, grifos nossos).

A alvura dos lençóis lavados de antes é contraposta com a sujeira das roupas sujas jogadas no cesto e guardadas (ou escondidas?) no banheiro. O ato de revirar o cesto de roupas sujas, afundando nele as mãos, faz de André, em certa medida, um conhecedor da intimidade da família. O que veladamente se faz e depois se esconde é descoberto pelo menino, que acordando antes de todos, perscruta o “silêncio recatado” da família e o investiga: tem nas mãos cada peça e as analisa, procurando nas dobras das roupas íntimas um pedaço de cada um. São os indicadores do que os corpos daquelas pessoas também produzem, ou melhor, laboram. É dessa forma que vemos os indícios corporais serem desprivatizados, dotados de aparência e realidade, fazendo-se



assim conhecidos de todos. Conforme afirmação de Leyla Perrone-Moisés, André contrapõe à lei paterna os direitos da *libido*, os desejos do corpo (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.64). Mais uma vez o corpo é dotado de realidade, uma vez que os desejos mais íntimos são trazidos à luz, adquirindo assim densidade e peso. Nesse ponto, talvez caiba uma reflexão sobre a relação entre os indícios corporais e a natureza do romance, enquanto gênero literário que se compraz em transportar tais indícios da privacidade do quarto para o domínio público, expondo-os aos olhares de todos.

De acordo com Mikhail Bakhtin, na Idade Média, o corpo era tido como um signo de corrupção, responsável pela danação do homem; “a ideologia não explicava nem comentava a vida corporal, ela a negava; portanto, desprovida de palavra e de sentido, a vida carnal só podia ser licenciosa, grosseira, suja e autodestrutiva” (BAKHTIN, 1990, p.285). Não se falava sobre o corpo, sendo o caso de se apontar um “abismo incomensurável entre a palavra e o corpo” (BAKHTIN, 1990, p.285). O material corporal representava a parte mais suja e grosseira que o corpo pudesse produzir, podendo ser considerado como a denúncia de um ato pecaminoso. O corpo era então perseguido: tocá-lo ou mesmo olhá-lo de maneira diferente era escurecê-lo diante da luz.

Esse ato de falar acerca dos índices corporais teve amplo papel no desenvolvimento do romance enquanto gênero literário, marcando assim “o novo significado, o novo lugar do corpo humano num mundo real, espaço-temporal”; é por meio desta nova posição, ocupada pelo corpo humano concreto, que o restante do mundo “adquire um novo sentido e uma nova realidade concreta, uma materialidade”, estabelecendo com o homem “um contato que não é simbólico, mas material e espaço-temporal”; dessa forma, o corpo concreto passa a ser a medida de uma nova construção do mundo (BAKHTIN, 1990, p.285), passando a imprimir sua linguagem no mundo, desvinculando-se do estereótipo de corruptor da alma. Portanto, não falar do corpo é negar-lhe a existência. Mas a partir do momento em que ele ganha realidade e concretude ganha também projeção e passa a ditar rumos na configuração do mundo.

Ao falar das roupas sujas da família, André faz percurso inverso para poder chegar enfim aos corpos. Ele investiga os índices corporais para concluir que algo se esconde por trás do recato do corpo.

Por outro lado, podemos ler nessa atitude de André uma metáfora. Nesse sentido, suspender o tampo do cesto de roupas sujas pode ser entendido como a suspensão momentânea



da autoridade do pai, que objetivava proteger o corpo. Suspender a crença na verdade de sua palavra e afundar as mãos nas roupas sujas equivaleria a *ver* que há algo de “errado”, seria observar o lado de dentro da família, *colbendo*, por fim, o fruto proibido sem receio: seriam as inconsistências dos sermões paterno. As dobras dos lençóis de linho são reviradas procurando mostrar o que deveras escondem. É o discurso do pai que é revirado e exposto como algo mórbido, revelando que há muitas coisas que ficam escondidas nos vincos daqueles lençóis e das roupas bem asseadas da família. O branco dessas peças e a luz que elas irradiam se mostram como algo que está sujeito a ser manchado, podendo revelar grandes nódoas resultantes daquele “soluço mudo” ecoado na solidão momentânea do quarto.

Desse modo, é possível afirmar que André suja primeiro o discurso do pai, para que em seguida consiga limpá-lo, mas à sua maneira. Ao tratar de certo “devaneio da limpeza ativa”, Bachelard destacará que, o valor de limpeza somente é alcançado com um “anti-valor” (BACHELARD, 1990, p.32). Em outras palavras, podemos dizer que André cria uma dialética entre o sujar primeiro para depois limpar. É assim, observamos que:

A vontade de limpar deseja um adversário à sua altura. E, para uma imaginação material dinamizada, uma substância bem suja dá mais oportunidade à ação modificadora do que uma substância simplesmente embaciada. A sujeira é um *mordente* que retém o agente purificador (BACHELARD, 1990, p.32).

A sujeira das roupas, apontada por André, acaba também por dotá-lo de autoridade frente à alvura do discurso paterno: a ação do filho tem maior eficácia, pois uma nódoa retém mais a atenção que um encardido numa peça de roupa. André mostra as manchas das roupas brancas como se fossem as supostas inconsistências dos sermões do pai. Sujar primeiro para só então limpar, assim sua ação teria maior eficácia sobre a mácula, seria mais incisiva. Pode-se dizer que o filho manchará as roupas e em seguida mostrará que seu recurso de limpeza – seu “anti-discurso” – será mais dinâmico que o do pai.

Em ângulo um pouco diverso, também podemos ver, tanto no ato de abrir as portas do guarda-roupa quanto no de levantar o tampo do cesto de roupas sujas, atitudes que se correspondem. Descerrar algo que está fechado é revelar o que se esconde, é trazer a público o que é segredo. Assim, abrir as gavetas do guarda-roupa e levantar o tampo do cesto de roupas sujas equivalem a descobrir os segredos bem acomodados, ou ainda descobrir o que há de sujo e escondido nas dobras dos tecidos. Isso permite que se levante aqui uma outra questão: os discursos do pai, sempre bem guardados e prontos para serem usados, se mostrariam como



“arquivos” a serem constantemente consultados e retomados, procurando manter sempre a brancura e a transparência da família? Pode-se ter uma resposta afirmativa na medida em que se considerar a metáfora da gaveta como local onde se guardam os conceitos já classificados: “os conceitos – afirmará Bachelard – são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos”, sendo, portanto, um “pensamento morto”, uma vez que é, “por definição, um pensamento classificado” (BACHELARD, 1993, p.88).

É sob a ótica de roupas bem alvejadas e guardadas que é possível observar que a ideologia do pai ainda se mantém integrada numa ordem de fechamento, obediência, recato e cuidado em esconder e não mencionar o corpo, uma vez que ele seria o grande corruptor da alma: ele é responsável, nesse sentido, por manter o controle sobre as vontades da família. Seus discursos são como os lençóis de linho bem alvejados e guardados em gavetas bem organizadas, podendo ser usados quando necessário: se a ocasião pedisse bastaria abri-las e retirá-los de lá. Assim, a ideologia que mantinha o controle sobre a intimidade, à custa de um discurso calcificado, é revirada por André no momento em que tais gavetas são abertas e o tampo do cesto escancarado. Por esse meio, os discursos do pai agiriam como um grande tampo, cobrindo e escondendo os “maus impulsos” dos membros da família, deixando acessível somente a brancura das peças guardadas nas gavetas dos armários.

É dessa forma que, tanto o desejo como a individualidade deveriam ser reprimidos e suprimidos em nome de algo maior e mais compacto: a união da família. É ela, tendo a figura do pai como sustentáculo, que deve prevalecer sobre todos os demais sentimentos e impulsos. Sua unidade se faz de tal maneira que nas palavras de Pedro percebe-se sua intrincada construção:

[...] bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele [Pedro] falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum (NASSAR, 1989, p.23).

Através dessas palavras percebemos que a casa se mostra como um outro mundo, surgindo como um mundo *arcaico*, do qual precisam cuidar e manter. Tal cuidado seria feito através da família unida, em que todos se conheceriam e estariam juntos na tarefa de sustentá-la e reforçá-la. A figura do pai segue sempre como símbolo de obediência e o trabalho com imagem da continuidade, mas também desempenhando um papel de disciplinador. E mais, a coletividade



é salientada como único meio de manter a união familiar, bem como forma de fortalecimento do grupo.

É por isso que o isolamento é visto como um recolhimento egoísta, dando margem a pensamentos e impulsos maus:

[Pedro] falou ainda dos *anseios isolados* de cada um em casa, mas que era preciso *refrear* os maus impulsos, *moderar* prudentemente os bons, não perder de vista o *equilíbrio*, cultivando o *autodomínio*, *precauendo-se* contra o *egoísmo* e as *paixões perigosas* que o acompanham, procurando encontrar a solução para nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima (NASSAR, 1989, p.23-24, grifos nossos).

Os problemas de ordem individual, referidos como “anseios isolados”, deveriam ser todos tratados sem interferir no todo da família, preservando-a de uma crise, não abalando assim sua estrutura orgânica. Mas para evitá-los cumpriria seguir um código ético rígido, evidenciado nas palavras do irmão que, por sua vez, refletem as do próprio pai. São elas: “refrear”, “moderar prudentemente”, “equilíbrio”, “autodomínio”, “precauendo-se”. Portanto, os excessos são intoleráveis e o que se espera é a busca de uma saída que seja mediada por si mesmo, pesando sempre a união e o bem estar da família, evitando a todo custo o “egoísmo e as paixões perigosas”. Uma busca apoiada na moderação, que por sua vez remete diretamente ao cultivo do equilíbrio como virtude: nem falta nem excesso, somente a justa medida.

Entretanto, é possível que resgatemos aqui, novamente, a questão do surgimento do indivíduo moderno e a instalação de uma crise na instituição familiar. Tal surgimento encerra em definitivo uma ordem gregária, cuja constituição estava apoiada, sobretudo, na continuidade dos valores, em que a manutenção era justamente a unidade do grupo. O desligamento de um dos membros do grupo acarreta uma ruptura, inviabilizando sua continuidade. É pensando na continuação e permanência desta unidade que se faz importante a maneira como deveriam ser transmitidos aos membros mais jovens tais valores – a tradição –, para assim darem continuidade e segurança ao grupo. Desse modo, podemos relacionar as palavras de Pedro, pinçadas diretamente dos sermões paterno, aos *Provérbios* bíblicos, cuja finalidade está em educar o homem para que esteja sempre ligado à família, dando continuidade a esta, sempre representada pela figura patriarcal, portadora de palavras sábias. O afastamento de um membro seria imprudência, ou mesmo tolice. Conforme diz o texto bíblico: “O solitário busca o seu próprio interesse e insurge-se contra a verdadeira sabedoria” (*Pv*, 18: 28, p.449). À luz disso, o solitário é tido como



estulto, um tolo que está na contramão da sabedoria. O egoísmo é evidenciado através de uma busca que não tem ligação com a organicidade do grupo, mas em algo que vai de encontro ao que propõe as palavras edificadoras de um pai a um filho. Palavras como “isolado” e “individual” aparecem com uma carga negativa dentro do trecho citado. Pode se dizer que André é um *idiota*, considerando-se que a etimologia de tal palavra vem de *idios*, palavra grega que significa “aquilo que lhe é próprio” (ARENDDT, 2010, p.28), termo que também deu origem a palavra *indivíduo*.

Dessa maneira, Pedro deixa subentendida a estultice ou idiotice de André ao não conseguir refrear, moderar, ou mesmo equilibrar os “maus impulsos”. E é ele também quem mostra ainda o outro lado da moeda, ao deixar claro que a falta era do próprio André, que fugira, e não da família. Segundo André, o irmão

[...] pôs um sopro quente na sua prece pra lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro, deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião de minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado (NASSAR, 1989, p.24).

Como se vê, a culpa é atribuída a André, evidenciada no “sopro quente”, isto é, na ênfase conferida a esta “verdade”. Mas também deixa entrever que a mensagem é clara: se André não estava bem no seio da família, que procurasse melhorar, uma vez que ali todos estavam dispostos a ajudá-lo, conforme sempre frisara o pai em seus sermões: “[...] mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado [...]” (p.61). Portanto, a benevolência da família o autorizava a voltar desde que reconhecesse seu erro: ele deveria assumir-se como sendo “o filho desgarrado” (p. 24), e retornar submisso e humilde, ciente de seu erro. Sua volta representaria para a família o reconhecimento de que, de fato, não haveria felicidade além das fronteiras da propriedade, uma vez que a felicidade estaria sempre em seu próprio meio, conforme sempre pregara o pai:

[...] a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse *mundo menor*: humilde, o *homem abandona sua individualidade* para fazer parte de uma *unidade maior*, que é de onde retira sua *grandeza*; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas [...] (NASSAR, 1989, p.148, grifos nossos).



O abandono de um projeto de individualidade em nome de uma ordem maior, a família, é reforçado constantemente nos sermões do pai. É assim que o patriarca aponta o caminho para uma vida sábia: entregando-se à família em nome da união. A concepção do pai sobre a união familiar beira o esquecimento de si em detrimento do todo. A vontade deixa de existir, bastando apenas a entrega: é através dela que se atingirá um bem maior, as “sublimes recompensas”. Manter-se na individualidade é estar fechado num “mundo menor” (*idiota*), contrastando com a “unidade maior” que é a família. O pai usa de lógica interessante para marcar a diferença e o peso entre a individualidade e a vida em família. Enquanto aponta esta como uma “unidade maior”, tendo uma abrangência mais forte devido ao coletivo; a individualidade é traçada como um “mundo menor”, acentuando o caráter de egoísmo e confusão, uma vez que o mundo estaria afastado da ordem e da razão. Dessa forma, o patriarca procura sempre pela expansão da família, pondo-a em conflito com o mundo íntimo criado por André, que conforme afirmamos também pode ser expandido infinitamente. Mas é claro que a família se mostra sempre maior que o indivíduo, uma vez que é só metaforicamente que um quarto pode se tornar catedral ou mundo.

Sob essa perspectiva, o pai sempre avulta como o guardião da unidade da família, procurando sempre manter a individualidade distante e esquecida, uma vez que esta é vista como algo ameaçador para o grupo. É como se o patriarca repetisse constantemente o ditado prosaico: “a união faz a força”. No extremo disso, pode-se dizer que, a perdição é inevitável na solidão. A promessa de “sublimes recompensas” é como um chamariz para a manutenção da unidade da família. Por outro lado, André lentamente emerge como novo paradigma em oposição à unidade familiar. Ele é o que se poderia chamar de um “indivíduo isolado”, que fala senão de si mesmo (BENJAMIN, 1994, p.201), ou um “indivíduo problemático”, em confronto constante com o mundo (LUKÁCS, 2000, p.72). Sob esse ponto de vista, André não mantém mais vínculos com sua comunidade, passa a conceber uma existência individual e longe da segurança orgânica da família, mantendo-se sempre solitário e sem experiências comunicáveis ou ensinamentos morais a transmitir, uma vez que estaria imerso em si mesmo. Seu olhar estaria voltado para frente, não mais para trás, para a tradição.

Dessa forma, destacando-se do mundo familiar, André torna-se um indivíduo, procurando interferir então na configuração da família por meio de sua fuga. Mas muito mais que isso, essa fuga converte-se em motivo para algo maior: criar um espaço íntimo para si. No entanto, a família sempre o encontra. De um desses encontros surge a possibilidade de um



desnudamento da autoridade paterna. O pai tem seus discursos revirados pelo filho, assim como a própria intimidade da família. Mas tudo se torna possível somente com sua narração, que tem por objetivo a desprivatização das experiências íntimas, para que assim consiga se pôr em igualdade com o pai e seus discursos.

5. Considerações finais

As considerações feitas neste trabalho buscaram tratar da exposição da intimidade da família em *LA*. Partimos da ideia de que a fuga de André representou uma oportunidade para adentrarmos aquele mundo fechado e investigar os indícios de uma exposição feita pelo narrador-personagem. Iniciamos apontando a tentativa de criação de um mundo individual, baseado somente no eu-indivíduo, cuja intimidade acabou por gerar um espaço utópico, inexistente de limites e dimensões. No entanto, a família o alcança naquele recinto. Pedro, o irmão mais velho, fora incumbido pela mãe para levá-lo de volta. E o que se mostra, a princípio, como uma outra fuga, dessa vez por meio do pensamento, se converte num resgate da vida em família. Esta se vê retirada de seu mundo privado e inserida em espaço diverso: o quarto de pensão se torna público com a chegada de Pedro. A partir daí o que temos é um desnudamento do corpo familiar e a exposição de todos os seus membros. O filho fujão expõe, via narração, todos os cantos da casa, abrindo todas as gavetas e revirando o cesto de roupas sujas. Tudo para mostrar o quão incoerente se mostrava a figura do pai em seus discursos. André, por esse meio, apresenta a figura do pai como um mero repetidor de conceitos já calcificados e sem vida, distante de qualquer interpretação baseada na vivência, isto é, o pai, como mero repetidor, não se punha a ocupar seu verdadeiro lugar de hermenêuta. Pelo contrário, ele apenas repetia.

É dentro desta perspectiva que vemos André como paradigma do homem moderno, questionando e criticando a tradição. Sua primeira atitude vai ao encontro do que afirmou Michel Foucault acerca da reivindicação do próprio corpo contra o poder. Assim, o mesmo corpo que antes era usado como forma de controle, torna-se aquilo pelo que é atacado: “O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT, 1979, p.146).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BIBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2ª. ed. Barueri/SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad: Roberto Raposo; Revisão técnica: Adriano Correa. 11 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1990.



BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CANDIDO, Antonio. O romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: **Formação da literatura brasileira II.** São Paulo: Martins, 1969.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Joana Moraes Varela & Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: _____. **De poesias e poetas.** Trad. e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica.** 3ª. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: **Raduan Nassar – Cadernos de literatura brasileira.** Nº. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Set.1996, p.61-77.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas.** São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Anatol. & GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: _____. **O romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 1978.