

# Arquitetura e vontade de poder: A simbólica dos espaços e dos objetos nos discursos de *Lavoura arcaica*

*Architecture and the Desire for Power: The Symbolism of Spaces and Objects in the Discourses of the Novel Ancient Tillage*

**Carolina Quintella**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR  
carolaquintella@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0003-3923-435X>

**Resumo:** Para além da análise dos discursos antagônicos de poder que regem a *Lavoura arcaica*, interessa-nos identificar neles as tentativas de organizações espaciais, cujo estudo é imprescindível para a leitura e a compreensão pormenorizada do romance. A integração entre espaço, homem, linguagem e a própria articulação da narrativa é total: descrever o espaço é falar do homem que ali habita e apresentar o homem é introduzir seus ambientes. Por isso, utilizamo-nos das noções de Mircea Eliade, sobre sagrado e profano, caos e cosmos e sobrenatura, e de Bachelard, sobre os espaços, a fim de extraír das incursões “cenográficas” do narrador a constituição simbólica dos espaços das Casas (seja a Casa do pai, a casa velha ou o quarto de pensão de André), identificando o que de comum ou de distinto existe entre eles.

**Palavras-chave:** Lavoura arcaica; discursos; arquitetura; poder; ordem.

**Abstract:** In addition to the analysis of the antagonistic discourses of power, which govern *Ancient Tillage*, we are interested in the spatial organization, the study of which is essential for reading and understanding the novel in detail. The integration between space, man, language, themes and the articulation of the narrative in the book is total: describing the space is talking about the man who lives there and presenting the man is introducing his environments. Therefore, in this essay, we use the notions of Mircea Eliade, about sacred and profane,

chaos and cosmos and sobrenatura, and Bachelard, about spaces, in order to extract from the narrator's "scenographic" incursions the symbolic constitution of the spaces of the Houses (be it the House father's, the old house or André's guesthouse room), identifying what is common or different between them.

**Keywords:** Ancient Tillage; discourses; architecture; power; order.

*Lavoura arcaica* (1975), romance de Raduan Nassar,<sup>1</sup> expõe o conflito entre duas orientações simbólicas divergentes, embora verticalmente alinhadas no propósito coercitivo: a palavra do pai Iohaná, cujo discurso incorpora religiosamente a metafísica platônica, e a palavra do filho André, que introduz uma ordem nova e adversa, contraposta à inflexibilidade e à obediência propostas pela tradição presente no discurso paterno, sem, no entanto, romper em absoluto com ela.

Apresentando o efeito passional dos acontecimentos sobre os personagens, o enredo dramático se reparte em dois momentos narrativos, “A partida” e “O retorno”, contados pelo narrador personagem André, também bipartido em dois tempos, o eu narrado de outrora e o eu narrante de agora, que nos cede os jorros emocionados de sua memória, à medida que evoca as experiências de sua infância e puberdade e sua relação com os espaços da narrativa.

Os mandamentos do evangelho familiar, ditado pelo pai, ordenam a organização de uma divisa que a tudo dispõe em extremos contrapôares. O pai religioso não biparte somente o espaço, mas a vida e o homem, fundando ontologicamente duas modalidades antagônicas de ser (e de não-ser) no mundo. Qual *khóra* platônica, essa divisa precisa a diferenciação de dois mundos abstratos: um comprehende o que é de si por si mesmo perfeito e permanente, mas nunca devém – o ideal mundo da Casa da família; o outro abrange o que transitoriamente devém, mas não é – o mundo além-cercas. A demarcação, que se cria primeiramente no discurso, inaugura o pressuposto aporético de dois reinos abstraídos e cindidos: um, o das coisas que não são (o mundo renegado por Iohána) e outro das ideias que são (o mundo criado por Iohána). Sem brechas para a escolha entre os polos, o discurso paterno dita o recolhimento contra o mundo além-cercas, do qual os membros da família devem se proteger e se esconder; o mundo pueril e seco das paixões, espaço infernal, profano e infértil que permite o gozo sedutor do pathos.

Como para o Ocidente medievo, os limites, as fronteiras e as cercas são consagrações da defesa, por parte de Iohána, contra o Demo, a Doença e a Desintegração ou Morte. No caos informe, de desordem e de trevas, o mundo protegido e inteligente se afundaria. Como bem frisa Eliade (2020, p.47-48), todas essas expressões tidas como negativas significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a reimersão num estado fluido, amorfo, caótico.

---

1 Com apenas três livros publicados, Raduan Nassar (1935) é considerado pela crítica um dos maiores escritores brasileiros, sempre comparado a nomes consagrados da literatura nacional, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. *Lavoura arcaica* (1975) foi o livro de estréia do escritor paulista galardoado com o Prêmio Camões em 2016.

Um dos primeiros espaços que aparecem no livro, a Casa, símbolo do intento de “construção” de um mundo puro por Iohána, está na raiz de suas prédicas, no cerne da vida familiar e no centro do romance, ao longo do qual se amplia em escadas semânticas e imagéticas. No espaço sempre muito claro da Casa, que se opunha às trevas mortais<sup>2</sup> do outro lado da cerca, o discurso do pai reunia a sacralidade de *templum e tempus*: o tempo, que está em tudo, está principalmente neste espaço por eles habitado, fonte de vida e da fecundidade:

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 (Nassar, 2014, p.52).

Isolada e rural, a Casa é como catedral e reduto acolhedor. Cercada e autossuficiente, é zona de proteção que condensa intimidade e sacralidade, protegendo a família do espaço exterior. Tornando-a uma *imago mundi*, o homem religioso faz da Casa a reprodução microcósmica de um Universo santo, simbolismo que se revela em sua estrutura: essa Casa concentrada com raízes cósmicas é uma *planta de pedra*,<sup>3</sup> qual uma árvore secular, que cresce verticalmente elevando-se ao alto, supraterrestre, transcendente. Cósmica, ela se entrelaça à Natureza, que no verbo paterno nunca é exclusivamente natural: está sempre carregada de valor religioso, é a sobrenatura (Eliade, 1992, p.100) aliada ao tempo, que se deixa sentir pelo ciclo certo para a colheita, pela idade das árvores e da mobília... tudo é sagrado (linear e controlado). A ideia de sobrenatura se funde à de Casa e à de família, como se vê no capítulo vigésimo oitavo: “a terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra)” (Nassar, 2014, p.181). Concentrando toda a enumeração anterior dentro dos sinais grá-

---

<sup>2</sup> A morte pregada por Iohána contra os apaixonados (Nassar, 2014, p.55) é a representação *mor* do amorfo outro lado das cercas: a conexão às paixões e ao corpo, que em tese existe apenas fora da Casa, representa para o pai o não-ser, uma vez que só é possível existir a partir da *orientatio* da Casa-corpo imaculada. O terror que planta em seus familiares é o terror diante do excesso do Caos demoníaco e trevoso de além-cercas, que para o homem religioso corresponde ao nada da extensão onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada (Eliade, 1992, p. 60), ao mundo das coisas que não são.

<sup>3</sup> A pedra é um dos elementos originalmente associados à religião e ao verbo paternos. Seus dizeres sempre iniciados e concluídos com “a verdade” são as “pedras” em que se crava a cisão, a “khóra”. O discurso “pródigo no uso de anáforas que lhe conferem um ar de imutabilidade, de *verdade escrita em pedra [...]*” (Azevedo, 2019, p. 105; grifos nossos). Qual decálogo, Iohaná vai dispondo a ordem e a desordem, a coerência e a incoerência em cada um dos extremos, verso e anverso da vida. A ordem paterna, como descreve André, é de uma “solidez precária”, é um “edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem” (p.138; grifos nossos). Apóstolo fiel o pai, Pedro, cujo nome em latim *Petrus* significa pedra, é o filho “santo primogênito” e o responsável pela prece de sua palavra, o guardião da Casa contra o inferno da estrada afora. É Pedro a figura que melhor insemina e dissemina, em Lavoura, a ordem de Iohána, que edifica pedra sobre pedra o limiar entre mundos, fundando e fertilizando o espaço sacro da Casa, enfatizando que o “horizonte da vida não era tão largo como parecia” (Nassar, 2014, p.22). Azevedo (2019), dialogando com a religião cristã, recorda o provérbio *Mateus 16,16-18*, em que Jesus coloca o apóstolo Pedro como base da comunidade de crentes vindoura: “Pois também eu te digo que tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela”.

ficos, num só termo —terra— explica-se o modo como o pai vê a família e o mundo, ou como ele vê o mundo da família: todo o enumerado é a Terra, seu cosmos consagrado, em seu domínio, para além do qual tudo é interdito. Porque o sagrado, sempre oferecido a André, é o que equivale à realidade por excelência; a vida em si só existe realmente enquanto vida sagrada, na propriedade rural, no cotidiano familiar.<sup>4</sup>

Essa Casa paterna, rural, rústica, de madeira talhada e simples, é a “Casa essencial” que se eleva ao alto, é um espaço para o zelo, para a meditação sobre o tempo, para a construção dos modos comedidos. Como uma onírica “casa de campo”, que suscita no homem o desejo de retiro, de repouso, também é e deve ser o espaço luminoso de harmonia, onde se desenvolve a constituição familiar e, sobretudo sua união. A harmonia que o pai atribui à Casa nota-se na ordem, na organização e disposição dos objetos. Na casa do pai havia lugar para cada coisa; os lençóis de linho, por exemplo, eram guardados com aplicação, como guardavam-se os integrantes da família. Assim, nota-se, gradativamente a eloquência do poder arquitetônico, que põe em formas, que dispõe, “ora persuadindo, ora simplesmente ordenando” (Nietzsche, 2020, p.56), e que incidirá também sobre os corpos das pessoas da família.

O discurso de Iohaná forja a conexão entre a verticalidade da Casa e a ascensionalidade do humano, criando a tríplice aliança Casa-Cosmos-Corpo, que se patenteia por meio da palavra. A Casa é também um organismo, réplica de um corpo humano inviolável, imaculado e paciente, por conta da qual plasma-se um código de conduta traduzido numa disciplina descarnada: para o pai, erguer as cercas ao redor da residência é “guardar simplesmente o corpo” (Nassar, 2014, p.56). O que une essencialmente a imagem paterna da Casa cósmica e a imagem paterna do corpo é a sua arquitetura voltada para controle e poder (arquitetura do poder e o poder mesmo da arquitetura) que se exercem sobre ambas as matérias: Casa e corpo. Pontos fixos e centrais definidos por Iohaná, a propriedade e a integralidade da família são a rotura com a homogeneidade espacial e com a qualidade amorfa do espaço profano; são a *orientatio para a conduta de cada pessoa da Casa*. O controle empenhado nesses artifícios, salvaguardando as duas moradas espelhadas, Casa e corpo, impede que “as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro” (Nassar, 2014, p.56).

O cultivo do autodomínio e o resguardo contra as paixões eram parte do argumento que isolava e preservava o corpo, mantendo-o sempre imaculado, limpo e inerte, prevenido de exposições. “Abotoe a camisa, André” (Nassar, 2014, p.10), uma das primeiras falas de Pedro no romance, imperativa como as do pai, evidencia o trato com o corpo e a tendência a evitar qualquer exposição. Os mandamentos paternos, associando os espaços da Casa à clareza, à claridade, à pureza e à castidade, trajavam os integrantes da família de um pudor mórbido: “[...] até esses panos, tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (Nassar, 2014, p.41).

Tanto no porte, como nas vestes, o campesino e pacato membro da família, deveria manter-se alvo e dobrado: “claro como deve ser um homem” (p.166), para ele serviam apenas os trajes sempre limpos, os “vestidos claros e leves” (Nassar, 2014, p.27).

Essa fronteira, material e imaterial, erguida contra as paixões e os saberes do corpo, impulsiona André no caminho da reorganização estrutural de si mesmo e do mundo. Sentindo-se sem espaço na mesa, sem espaço na Casa cósmica do pai, o “filho endiabrado”

<sup>4</sup> “o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência” (Eliade, 2020, p.18). “O sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade” (Eliade, 2020, p. 31).

passa a se expressar em nova arquitetura, noutro equilíbrio, noutra ordem, e funda seu próprio universo. Sua concepção primeira, sobre espaço, esclarece sua escolha opositora numa sucessão de imagens riquíssimas. Também arquiteto em sua narração, ele “salta para cima da laje” (o alto do pai), que “pesava sobre o seu corpo” (Nassar, 2014, p.86), com olhos de espanhado lagarto que abandona a água imensa, referência ao universo original e úmido do pai,<sup>5</sup> desliza a barriga numa rocha firme, fecha os olhos à luz que o queimava e pensa o espaço:

[...] todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no interior, como quem penetra num círculo de pessoas em vez de circundá-lo timidamente de longe [...] e logo me apercebi [...] ocupando em cada instante um espaço novo; pela primeira vez senti o fluxo da vida (Nassar, 2014, p.86-87).

As referências ao seu comportamento (invasor dos bosques) e ao de Ana (que varia os círculos para dançar em seu centro), a irmã a quem dirige impulsos libidinosos, exemplificam o que André considera a fundação de um mundo: “instalar-se em” é fundar um mundo, e André (“não aquele que alça os olhos para o alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra” [Nassar, 2014, p.87]) opta por instaurar o seu mundo em modalidade adversa ao do pai, instalando-se em espaços muito distintos aos da Casa. A fundação de seu mundo está intimamente conectada ao seu desejo, ao seu querer e à sua vontade, sobretudo a que diz respeito ao seu amor incestuoso pela irmã Ana (“o teu amor para mim é o princípio do mundo” [Nassar, 2014, p.128]), de modo que *todos os seus projetos arquitetônicos sintetizam sua busca pela realização dessas vontades*. Espaço e libido se conectam na expressão imagética e sexual de *fecundação*: “nenhum espaço existe se não for fecundado” (Nassar, 2014, p.86). As imagens daqui derivadas são essencialmente eróticas, remetendo à interação dos órgãos sexuais masculinos e femininos: “entrar na mata virgem”, “penetrar um círculo”.

<sup>5</sup> Em *Lavoura*, estabelece-se um jogo de alternância com o contexto de aparição do elementos “umidade” e “segura”, equiparando as religiões em suas contaminações e contradições. A fonte de umidade primeira parece estar no discurso paterno, conectado ao tempo do plantio e da colheita, ao Natural fértil. Com suas verdades repletas de antíteses, Iohaná frisa que o tempo leva repouso aos sem sossego, umidade às almas secas. Sem dúvidas, o maligno pregado pelo pai é à vertente *gauche* assumida pelo filho: seca como o útero materno, de palha (Nassar, 2014, p.65), como os sonos desidratados do avô, como a terra seca da estrada (pó ruivo), como o sangue menstrual (pó vermelho) etc. Mas essa umidadade pregada pela religião será questionada, surrupiada e deturpada por André. Frisando a suposta versatilidade e ambivaléncia da palavra de Iohaná, sua qualidade multifacetada e facilmente manipulável, André extraí dos antigos entendimentos outros novos, que melhor lhe convêm e lhe interessam; novas noções que corroboram a sua oposição, escancarando as supostas contradições dos “textos antigos”, para, por fim, condená-los. Por isso, por um lado, o narrador encontra ou quer encontrar elementos de segura na mundividência paterna, apontando suas hipocrisias, sua infertilidade e falta de vida, além da transgressão no seio da família (elas aparecerão em sua incursão pela Casa-depois-André, na palhinha nas cadeiras, a fotografia castanha, cuja cor desbotada remete a tempos longínquos com sensação de segura, a sede que ele próprio, o filho demoníaco sente, a terra seca que o separa de Pedro etc.). Por outro lado, André converterá a umidade paterna numa outra, da qual ele próprio pode participar, com a qual pode haver germinação. Converterá a água transparente em charco, poço de água suja e lamacenta, ou em águas inflamáveis, turvas, de sangue ruivo, em urina. Todas passarão a serví-lo. [...] *Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água* (Nassar, 2014, p.167), dirá o pai. Mas, André, apesar de *gauche* (portanto, seco, segundo a ideologia paterna), é úmido em excesso, com certeza, se considerarmos a umidade enquanto sinônimo de manifestação apaixonada, excessiva e *patológica*: ele é a figura do jorro.

Tomando “de empréstimo aos que estão por cima a régua que estes usam pra medir o mundo” (Nassar, 2014, p.133), André molda a sua própria igreja, convertendo “a pedra”, que simbolizava a religião paterna e seus mandamentos, em palavra ou em objeto útil para sua construção:

sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e o corpo desnudo, despido como vim ao mundo [...] sobre esta pedra me acontece de querer, e eu posso (Nassar, 2014, p.87).

Associando diretamente o querer ao poder, tudo em seu universo libidinal passa a ser de pedra como a cabra Sudanesa, “uma cabra de pedra” (Nassar, 2014, p.19). André é o “madrugador enlouquecido” que “na temperatura mais caída da manhã” se põe descalço e em jejum a “arrumar blocos de pedra numa prateleira” (Nassar, 2014, p.50), num ensaio para o que seria a construção de sua própria catedral, onde ele finalmente *pode*.

Para dar vazão às suas vontades, à sua história passional, André busca a casa velha, a fim de desfrutar de sua “libido mais escura” e “cultuar o obsceno”. Esta, ruína do que um dia fora a Casa do pai e, antes ainda, do avô, não era um reduto como o paterno, mas um *refúgio* para sua puberdade, um celeiro para os seus testículos e o primeiro “esconderijo lúdico”. Ali, do *kháos* das “desconstruções”, origina-se o *cosmos* onde André melhor se (re)conforta.

No vivo abandono, dentro do cerco da propriedade do pai, a casa velha e sombria ganha, para os integrantes da Casa, uma fama assustada, qual fosse a própria casa do demônio plantada em terreno familiar. Assemelhando-se a um portal, ela conserva a memória mais remota da família, em atmosfera fantasmagórica, evocando, antes de tudo, suas raízes fincadas no tempo do avô. Essa atmosfera mescla-se à outra tanto mais nova quanto mais arruinada pareça a casa: a atmosfera da “desconstrução”. Entre ratos cíntenos, o negrume da cozinha, a madeira envelhecida, ainda era possível extraír daquele universo, o antigo *cosmos* contrapolar do pai, os “suspiros esquálidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranquila debruçada nos parapeitos” (Nassar, 2014, p.91). André, no entanto, ao narrar, suspende a tranquilidade na casa com o argumento de que havia, em concomitância, “uma história mais forte nas suas vigas” (Nassar, 2014, p.91). Aos poucos se delineia um universo em que a desconstrução não é absoluta. Nessa casa “velha”, mais do que em qualquer outro espaço, reside a *coincidentia oppositorum*, ali coexistem os dois extremos contrapolares: o antigo (tradicional paterno) degenerando-se, e a vida do novo (o maligno canhestro), irrompendo. Por isso, nela incide o tormento sacro e profano de André.

Possivelmente, a experiência libidinosa empreendida pelo narrador naquele espaço é validada pelo fato de ter sido aquele o espaço antigo do avô. Embora a descrição do pai insista no avô como fonte de seus preceitos dogmáticos e categóricos, André o vê como legitimador de suas dubiedades, já que nele pareciam conviver ambas as forças discursivas do romance (que, por sua vez, tendem a moldá-lo às suas respectivas visões, como também o fazem com a natureza e com os espaços da narrativa). Não será por acaso que o narrador menciona, no vigésimo quarto capítulo, que a morte do avô “quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova”: na Casa nova, a Casa do pai, suprimem-se as forças mais enigmáticas e ambíguas que conviviam no avô.

Distinguindo já na aurora um fio branco de um fio negro (p.174), o avô é figura intermediária entre os polos aflorados do romance. Posicionado em cabeceira oposta à de seu

filho Iohána, ele responde às manifestações da natureza com o termo árabe que significa “está escrito” em “arroto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘*Maktub*’” (Nassar, 2014, p.89, grifo nosso) – termo rememorado pelo narrador-aliciador em defesa de seus atos, que, segundo ele próprio, não poderiam ter sido evitados. O avô, portanto, revelava uma aceitação resiliente das manifestações de um natural incorruptível; para ele, o destino é inexorável e sua fé ou certeza na retidão desse destino não lhe permite manipular ou submeter o natural e o espacial ao verbo, como faziam pai e filho. Mesmo a essência do natural, que cada um dos discursos contrapolares adapta, está reunida na figura do avô, que vai de mãos com a dupla acepção impassível da vida.

De todas as imagens que se formam sobre esse personagem, eis uma das mais representativas:

o velho lavrador de longa estirpe, que guardava um sono seco nas gavetas da Casa, conservando ou preservando(-se de) sua intimidade, não se permitia muito, senão o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmin rememorado e onírico. (Nassar, 2014, p.44).

Em circunstâncias noturnas e quentes, conectando-se ao místico e lírico, o avô evoca o natural que interessa diretamente a André em suas construções. Prendendo um jasmin, rememorado e onírico à lapela de seu terno preto e grande demais (divergindo das roupas claras dos membros da família), ao qual sobrepuinha um colete apertado, esse ancião não alterna, mas converge ambos os discursos em si – inclusive aquele que André acentua e prega. Em *Lavoura*, as flores surgem associadas ao rito gauche, à feminilidade, à sexualidade. A flor do avô, o jasmin, cuja espécie tem cor majoritariamente branca, de fragrância forte e doce, acrescenta um ar romântico-erótico à sua figura sóbria (de cara branca e seca, que André descreve como torpe), além de associá-lo ao feminino – talvez onírico, desejado e imaginado pelo avô. Mas ele também é o senhor que “puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas” (Nassar, 2014, p.58), como sugeriria a religião de Iohaná; também é o que simbolicamente alimenta-se de água (o elemento originariamente paterno), e de outro elemento com certa ambivalência para a liturgia cristã: o sal.<sup>6</sup> Em *Lavoura*, de modo parecido, o sal aparece associado ao maligno: — boca seca e salgada (Nassar, 2014, p.65).

É esta a dupla acepção de que falava outrora, acepção também presente na descrição da casa-velha, espaço que convive com o natural, com a luz e com a sombra, com a vida e com a morte. Pela fresta do telhado da casa velha, o “alto” do pai, ainda passa um “braço de sol sorrateiro”, um fixe tímido de luz que delicadamente acende um pequeno lume no assolho (oposição ao alto paterno). Esse contágio, com tom discretamente erótico (o feixe que passa por uma fresta), desvela o espaço singular em que ambas as potências se reúnem, mas ainda com força desigual: a atmosfera arruinada, natural e erótica impera na casa velha, integrando-se ao universo “maligno” que interessa ao filho.

Ela, também um “Centro” conectado a uma mística, é o ponto axial e dionisíaco para o qual se encaminha André, que se diz atiçado por “centenas de feiticeiros” que “descem em caravana do alto dos galhos, viajando com o vento, chocalhando amuletos nas suas crinas,

<sup>6</sup> Com a qualidade intrínseca da incorruptibilidade, da conservação e da preservação (princípios pregados por Iohaná), o sal passou a simbolizar para a religião cristã, em muitos casos, a secura e a esterilidade próprias da religião de André.

urdindo planos escusos com urtigas auditivas, ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a *natureza tida por maligna*" (Nassar, 2014, p. 90, grifos nossos). Estes "feiticeiros" montados no vento ilustram uma natureza mística e também arcaica, que corrompia e povoava a atmosfera de resinas e ungamentos, com "cheiros primitivos", o pó dos pólenes e o odor dos sebos clandestinos, instigando o apetite funesto que se encontrará na casa velha com "silêncio de morcegos" (Nassar, 2014, p.114). Eles, os feiticeiros e mensageiros mais velozes que as vozes das "urnas tão antigas" (Nassar, 2014, p.12) – referência à religião paterna –, chamavam André da varanda da Casa e reuniam-se na casa velha.

À noite, essa casa ganha aspecto ainda mais "assombroso" e assombrado, "os arbustos do antigo jardim, destroçados pelas trepadeiras bravas que os cobriam", transformam-se em "blocos fantasmagóricos num reino ruidoso de insetos" (Nassar, 2014, p.115). Apesar da morte, muito presente em sua constituição, a velha casa é dinâmica. Integrada e invadida pela natureza, ela traz a anatomia de uma coisa viva. Como aponta Bachelard (1978, p. 235), se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade, que todos os valores da Casa imóvel do pai tremam. É nesta coincidentia "maligna", que na casa velha se constrói, que existe, principalmente, o tremor temido pelo pai de mãos firmes. Era este o inferno vivo e catatônico de André, era a "terra mais fecunda" (Nassar, 2014, p.92), na qual o filho *gauche* pregaria seu evangelho distorcido, à qual atearia seu fogo libidinal, "enquanto subiam gemidos subterrâneos através das tábuas" (Nassar, 2014, p.92), pondo em cinzas a antiga casa do pai.

Aqui, nesta passagem sobre a casa velha, no capítulo décimo sexto, surge outra imagem (além das do capítulo dedicado a Schuda) dos primeiros contatos de André com a sexualidade, imagem que será replicada na primeira cena do livro, já na fase madura da personagem. É na casa velha que se podem viver os devaneios de intimidade, com espaço para explorar o corpo e gozar o sexo: "[...] embalando-o na palma, espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca, eu já corria minha espera, eu disparava na embriaguez [...] que paixão mais pressentida, que pestilências, que gritos!" (Nassar, 2014, p.92)

A casa velha, querida e sonhada por André, também será cenário para o ato incisivo, por quanto é espaço extremamente propício para suas manifestações. Na descrição de sua estrutura os vocábulos utilizados pelo narrador (valendo-se da aliança "Casa-Cosmos-Corpo") traçam correlações entre a casa e a *sexualidade* de um corpo: a madeira gêmea, as paredes têm rachas como o órgão feminino, as janelas se encontram arriadas, como se encontraria um corpo ou aquilo que o veste.

Mais tarde André desconstruirá a Casa essencial do pai. Por via da memória e do verbo que ilustra as imagens dessa Casa, incursiona numa espécie de topoanálise dos espaços de intimidade da família. Essa incursão, disposta a arruinar a imagem de pureza da Casa e a (re)construí-la denunciando seu aspecto tão ambíguo quanto o da casa velha, é por ele iniciada, quando, no capítulo quinto, restitui-se ao que fora e torna como perspectiva seu olhar de outrora, puro e crente, de "menino pio" (Nassar, 2014, p.24), que resgata a Casa inviolável do pai e de sua infância.

O relato, que se poupa a Pedro, mas se confidencia ao leitor, ressuscita num primeiro momento o aconchego da Casa: "era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila" (Nassar, 2014, p.26).

A imagem da casa da infância corresponde à da Casa do pai, luminosa e acolhedora. A disposição dos alimentos, já postos à mesa, com carga de afeto na enumeração, associa-os à noção de "luminosidade". A primeira vírgula da citação facilmente se substituiria por dois

pontos (era boa a luz doméstica da nossa infância: o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira). A expressão seguinte – “essa claridade luminosa da nossa casa” – seria redundante, se “luminosidade” não expressasse outra coisa que não propriamente a luz, mas o conjunto zeloso e ordenado da casa ou a manifestação material dos princípios do pai.<sup>7</sup>

O narrador, contudo, rapidamente se subtrai a essas memórias afetivas, tornando a ceder ao verbo à versão atualizada do seu olhar de agora, elucidando que a mesma claridade da casa passou mais tarde a perturbá-lo.

Rente ao Teto do quarto de infância de André há ilustrações, pequenas figuras, que o narrador associa a uma “fantasia mágica” (Nassar, 2014, p.25), iluminadas pela luz do dia, que irrompe o quarto em frinchas. A disposição dessas pinturas, circundando o alto de todo o quarto, é descrita por André “como cercadura” (Nassar, 2014, p.25), um ornato à roda do (topo do) dormitório. A palavra nos remete diretamente à metafísica paterna, por sua morfologia e etimologia, correlacionando o teto à cerca, mas já existe, mesmo ali, alguma magia, uma mística própria da Casa-segundo-André.

A Casa-segundo-André é aos poucos projetada no texto como um “leito uterino”, um espaço essencialmente maternal dentro do discurso patriarcal do pai. As mulheres são responsáveis pelo cuidado da despensa e da cozinha, pela organização de panos e objetos... Essa feminilidade, que discretamente se associa à Casa, mais adiante será revista pelo narrador -personagem que a culpabiliza pela “desordem”, pela destruição do lar e da vida familiar.

A partir do capítulo sétimo, em conversa com o irmão Pedro, André passa a desvelar a Casa do pai, destampando-a, como a um cesto de roupas-sujas, violando-a como a um ossuário, e, enfim, exibindo sua inconsistência, sua farsa mórbida e interior. Esse relato-denúncia, eminentemente noturno,<sup>8</sup> traz à tona a exploração dos espaços e a escuta de uma casa escura do passado. A planta do pai que cresce para o alto necessariamente brota da terra.

Essa é uma escuta de ecos: na casa rústica ressoavam os rangidos da madeira talhada, mas também gemidos. A intimidade secreta de cada um e dela mesma. Suspendendo o tampo do cesto de roupas no banheiro, André devassava a intimidade alheia e escancarava a vida pulsante da matéria de tudo o que era reprimido e proibido pelo pai.

[...] bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso, os lençós dos homens antes estendidos como salvas para resguardar a pureza dos lençóis (Nassar, 2014, p.42-43).

bastava afundar as mãos para colher o sono amarrortado 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 nogueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomando o algodão branco e

<sup>7</sup> Aqui, é prefável tratar de “manifestação material dos princípios” em lugar de condutas/ações, pois a própria rememoração de André produz cortes cênicos (o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira) que mostram a disposição de alimentos já preparados e postos, imóveis, à mesa. Não há dinamismo cênico; não se narra o preparo deste café ou qualquer movimentação na casa. A sugestão da “conduta” não se dá senão pela *falta da descrição de ações nessa narração*: a casa harmoniosa da infância é uma casa rígida, imóvel, como seus habitantes. Permitia apenas que os familiares habitassem o paterno centro do universo comedido, ou que este universo habitasse o centro da Casa.

<sup>8</sup> André se atira aos passeios exploratórios durante a noite, no curso do sono dos integrantes da Casa.

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 com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja (Nassar, 2014, p.43)

A sujeira, o gozo do corpo, o sexo, tudo existia na Casa e coexistia com os sermões, com a vida – “cenário irreal” (Nassar, 2014, p.63) – exigida por Iohána. André descreve com certo desprezo e altivez os humores<sup>9</sup> da família, atentando para os sentidos semânticos que o termo oferece: “os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja” (Nassar, 2014, p.43).

Em escala de ampliação, André enumera, um a um, os pequenos utensílios da Casa. A anatomia da Casa-Corpo, fundada pelo pai, reverbera na palavra do filho, que também cede humanidade aos objetos, para além de simples catacreses. Como elucida Bachelard (1978, p. 228), a casa, à primeira vista, é um objeto de geometria rígida, que pensamos poder analisar racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. Mas, apesar de objeto geométrico que, por todo o dito, deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo e alma humanas, a transposição da casa ao humano faz-se imediatamente. São frequentes, por exemplo, passagens que citam as paredes nervosas, ou ânimos que se alastram “com rapidez pelos nervos das paredes” (Nassar, 2014, p.149), demonstrando a incorporação dos principais sistemas do corpo humano pela Casa.

Ainda na incursão pela Casa-segundo-André, o narrador menciona a canastra, cesto com tampo onde se depositam os pães, e “as gavetas tão bem forradas das nossas cômodas” (Nassar, 2014, p.44). Nelas o avô guardava, como um segredo, o seu “sono desidratado”, seco como o que integra o lado esquerdo da família. Convém acrescentar à leitura dessas mobílias, um desdobramento fenomenológico que considere na imagem poética a ampliação semântica da Casa, que é um corpo e é todos os corpos que nela habitam. Se gavetas são esconderijos em que o homem (grande sonhador de fechaduras) encerra ou dissimula seus segredos, o que uma tranca e uma gaveta guardam? A intimidade. São ambas símbolos significativos para a consciência e para a convivência humana. Sem esses objetos, cárceres de segredos, não haveria limites para acessos, não haveria um modelo para a vida íntima e privada; eles “têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade” (Bachelard, 1978, p.249). A gaveta “bem forrada” das cômodas, resguardando e protegendo seu interior, é a própria vertente direita do verbo circulante na casa, a psicologia paterna: “os limites bem vedados” (Nassar, 2014, p.59). Na gaveta ou no cesto, extensões da palavra do pai, existe uma noção de ordem que protege toda a Casa contra uma desordem sem limite: “Reina aí a ordem ou, antes, a ordem aí é um reino” (Bachelard, 1978, p. 248). O espírito do pai se encerra (e que encerrar a todos) na ordem do comedimento paciente e no poder arquitetônico das trancas e dos cofres.

---

<sup>9</sup> Humor: qualquer substância líquida contida num corpo organizado; estado de espírito; tendência para a comicidade; forma inteligente de expressar-se com ironia sobre qualquer fato ou situação do cotidiano; *humour* (Michaelis: 2021).

A imagem que André constrói a partir da fala sobre o avô lembra, às avessas, imagem semelhante a do “O anjo caído”, aquarela de Dalí:<sup>10</sup> o homem, um gaveteiro.

Aquarela “El ángel caído” (1950-60), de Salvador Dalí.



Reprodução de Subasta Real, disponível em: [subastareal.es](http://subastareal.es)

Na gravura, a única gaveta com fechadura está em lugar do órgão sexual, mas, como as demais (ao contrário das gavetas do avô e do que recomenda a psicologia de Iohaná), ela se escancara, à mostra e à análise do homem. Abrem-se todas elas de dentro para fora do corpo, vazias. Essas gavetas que nada guardam são como gavetas do demo. Não havendo guarda, não há limite: volve-se ao amorro e ilimitado, ao caótico condenado pelo pai.

O filho endemoniado, defensor de outra mundividência, é quem abre suas gavetas e os cestos alheios. Guardião das coisas da casa, ele revela a Pedro e ao leitor a conservação de suas memórias, as vivências e os mimos que guardou, numa caixinha cheia “do tumulto calado das lembranças” (Milosz, apud Bachelard: 1978. p. 226). André é gaveteiro aberto,

<sup>10</sup> A obra é parte das 100 gravuras encomendadas pelo governo italiano em comemoração aos sete séculos da obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, e integra a divisão “Purgatorio, canto 1”.

que só “guardava para um dia espalhar [...] só ia enterrando nesta caixa para um dia desenterrar e espalhar [...]” (p.71).

Em *Lavoura*, os objetos são, portanto, objetos-sujeitos (Bachelard, 1978 p.248), intimamente relacionados com identidades, com o corpo e com o interior recôndito da alma humana, ampliando simbólica e semanticamente os personagens e a Casa.

Mais adiante, André volverá a falar da casa que ele vê e sente, a “Casa-segundo-André”. Os parêntesis desses capítulos (X e XII), engavetando o texto, cercando-o e isolando-o dos demais, assumem a sinalização dos devaneios do narrador (abertos ao leitor) sobre o que era o território concentrado da Casa. Transitamos hipoteticamente pelos corredores do interior recôndito de sua alma, como visitantes das lembranças extraídas do profundo poço de sua intimidade, sem que para isso precisasse haver o verbo. É interessante o uso dos signos gráficos também como representação do cerco, da divisa, da casa-prisão que encerrava o antigo André.

Na incursão pela memória empoçada desse narrador, surgem as imagens-fósseis dos espaços imóveis da Casa cercada do pai, que são colhidas, uma a uma, fazendo encorpar e crescer o ossuário<sup>11</sup> num corpo de imagens. Essa memória resgatada no discurso do filho torto e arredio integra, num fluxo de devaneio, sua ideologia *gauche* e os “fragmentos, miúdos, poderosos” (Nassar, 2014, p.63) da Casa, desnudando-a, ainda mais, para o leitor:

[...] uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacente, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória (Nassar, 2014, p.62-63).

O início da fala, com emprego da bilabial surda /p/ (pedra, pilão, provecto), é fiel à natureza dos objetos que iniciam a listagem e exercem força esmagadora em seu exercício, a força de uma batida, de pancadas. A escolha dos termos assevera, pela sonoridade, a gravidade da imagem dura que se projeta sobre os objetos em seguida. O olhar de André atribui qualificativos sombrios aos utensílios, extraíndo deles o seu “juízo rígido de cascalho” (Nassar, 2014, p.34), adverso ao do pai, além de, mais uma vez, conectá-los intimamente ao corpo. A Casa com seus objetos-sujeitos é um corpo, um organismo doente com gamelas ulceradas, moringa e a sombra machucada na bica, o torrador fumacente, enegrecido, lamentoso e pachorrento. O sufixo *-ento*, com grau pejorativo, acrescenta mais força ao discurso de André, que traz certo tom de aversão, realçando o mau funcionamento dos objetos, a falta de cuidado com eles e a existência da desordem na Casa do pai, muito mais coerente com a modalidade canhestra da vida.

A rememoração, escuta de ecos, e a reafirmação dessa realidade dúbia se dão para André, justamente, por meio da análise dos utensílios da Casa, do vestuário da família, dos “feixes de rotina”. Fora de seus devidos lugares, estavam outros objetos, de madeira e de ferro, dispostos no jorro da memória:

<sup>11</sup> Mais uma vez, André lança mão da noção de “segura” ao dirigir-se à vida sob a ideologia paterna, ao corpo e à Casa da família, “nossa ossuário” (p.43), que alude à disciplina descarnada, à secura, mas, sobretudo, ao depósito (essa guarda exposta, violada/violentada pelo narrador-personagem) da imobilidade e da morte – segundo André, hipocritamente cultuadas no seio da família que o negava o direito à vida. Ossuário é memória, vestígio, “prova” do que resta destituído de vida naquele “espaço”.

[...] vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, chocando dia e noite sobre a chapa. (Nassar, 2014, p.63).

Acentuando a exposição da contraditoriedade, ou, como discerne Estevão Azevedo (2019), da “corrupção demarcada no interior da família” (Nassar, 2014, p.82), André volta a frisar que “poderia retirar do mesmo saco”, da mesma Casa, objetos impregnados com os valores do pai. Também no fosso da memória da Casa ele escutava “vozes difusas”, sem, contudo, surpreender-se com “a água transparente que ainda brota lá do fundo” (Nassar, 2014, p.75) – referência à psicologia paterna. Azevedo também observa que, ao “retirar do saco” os objetos com os valores do pai, André os emparelha a uma adjetivação que os coloca em suspeição – “um couro de cabrito ao pé da cama”, “uma louça ingênua [...] , e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, [...] e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal” (Nassar, 2014, p.63). É essa dualidade que André encontra ou quer encontrar na Casa que ele afirma perturbá-lo; dela o narrador se utiliza para fundar, por via da palavra e do querer, uma organização própria.

Desvestir e desmascarar a Casa, a religião do pai e a conduta familiar envolve um esforço de projeção/simulação de desordens (na própria religião paterna) que lhe concede o poder da reorganização; que lhe permite instaurar uma nova ordem no circuito restrito de seu novo mundo – o “mundo maligno”, que sacraliza tudo o que é profano (e desordeiro) para o pai.

Qualquer casa já de si tem uma verticalidade assegurada pela polaridade porão-sótão/alto-baixo. Como esmiúça Bachelard (1978), no sótão, é possível ver a forte ossatura dos vigamentos do lar. Mas há o lado oposto, o porão, espaço obscuro que participa das potências subterrâneas, da irracionalidade das profundezas. Na imagem da Casa atua sua dupla polaridade vertical que corresponde à dupla natureza do homem. A dualidade denunciada por André como argumento em desfavor da palavra de Iohána traz a essência da Casa na qual ele gostaria de habitar e onde faria sentido viver, não fosse pelo sistema repressor do pai, que o marginalizava. No fundo, é isto, afinal, que André afirma querer: um lugar à mesa do pai.

No entanto, convém sublinhar, nem sempre, no romance, a dupla acepção dos espaços é inerente à sua natureza. Algumas vezes a convivência de forças é forjada por André, pela imposição de sua religião marginal ao espaço antagônico invadido. As descrições das cenas na capela fornecem melhor exemplo deste comportamento. Extensão sacra e luminosa da Casa do pai, a capela, verdadeiro santuário onde o leitor não transita senão após o ato incestuoso e o recolhimento desesperado da irmã Ana, passa a abrigar forças opostas em si mesma. Dispõe, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo, apenas pela força da presença endiabrada de André. Torna-se “câmara de bronze”, onde se portavam “a postos, simulados nas muitas sombras” (Nassar, 2014, p.116) os demônios do narrador-aliciador. O espaço mais representativo da religiosidade e do sagrado paternal é por ele profanado.

Após o ato incestuoso, cada vez mais à margem e sem espaço, André opta por habitar o primeiro espaço a surgir na narrativa, apresentado na primeira imagem do livro: o quarto de uma pensão interiorana de um casario antigo (que apenas nisso se assemelha à casa velha). Como todo quarto, independente dos demais cômodos, André habita uma pequena parte isolada do todo, alijada como ele mesmo na família, na mesa, na Casa do pai. O quarto o

representa enquanto filho marginal. Mas André faz dessa parte, indivisível (distinta de seu quarto na Casa, dividido com os irmãos), o seu todo, a sua casa, o seu mundo.

O quarto, sem as memórias do avô, sem a ruína e os ecos da casa velha, e, sobretudo, sem árvores, é o espaço dessacralizado, na acepção paterna, e o perfeito cômodo profano que André sacraliza; é o espaço que melhor representa a oposição ao evangelho de Iohána, que buscava construir uma Casa cercada por bosques com as árvores altas, no qual as filhas corriam e riam, com graça, nos dias claros de domingo. Um quarto é um cômodo à margem. Habitar um quarto é inimaginável para quem projeta a Casa, como Iohána, com querências de elevação. “Viver num andar é viver bloqueado. Uma casa sem sótão é uma casa onde se sublima mal; uma casa sem porão é uma morada sem arquétipos.” (Bachelard, 2019, p.82). Desta perspectiva, marcando clara oposição à construção paternal, André funda naquele quarto, vivendo num só andar, o seu mundo, a sua catedral, a sua intimidade inviolável. Mas, como na religião engavetada do pai, e nas proporções cabíveis, inaugura o seu alto e o seu baixo, um teto e, principalmente, um chão, o assoalho ao qual se encontra pregado na primeira cena do romance: “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 [...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana” (Nassar, 2014, p.7).

Em direção diferente à defendida por Azevedo (2015), este estudo não considera que o quarto é “solução ilusória encontrada pelo narrador-personagem para lidar com seus conflitos”, tampouco que é espaço da solidão, onde “se espera vencer as forças internas”. Pelo contrário, para André o quarto é espaço para a vazão de seus desejos e anseios, para o exercício de sua liberdade e manifestação de seu ser, o que nos dá indícios de uma *réplica às avessas* da logística paterna, posta em prática pelo filho tresmalhado.

Na cena de abertura, André funde, em sua pregação reversa, o espaço do quarto, seus objetos e o corpo, atribuindo ênfase e maior importância àquilo que o pai reprimia: “Pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (Nassar, 2014, p.7).

Reitere-se que a nova construção sempre se erige a partir do erótico, raiz dos anseios passionais de André: o filho *gauche* deseja erguer outro equilíbrio “subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos” (Nassar, 2014, p.109). O retesamento dos músculos e a subida em altura nada compartilham com a elevação espiritual almejada pelo pai. Simulando uma ereção, André realça o desejo voluptuoso aliado à demolição do mundo paterno como pontos nodais da constituição de seus espaços.

Nesse novo espaço de poder, a “confusão” corpo-casa é perpetuada, dando ensejo a uma das imagens mais significativas do romance. Nos objetos do quarto de André na chegada do irmão Pedro, imbricam-se pelo menos duas interpretações: na primeira, os objetos letárgicos de seu quarto (como os da casa do pai) se agitam com as fortes pancadas à porta; na segunda, com a projeção dos sentimentos de André para as coisas que o cercam, os objetos ganham humanidade, entrando em “sobressalto e desespero” (Nassar, 2014, p.8) e manifestando a inquietação do próprio narrador-personagem, como se apresentam em “agitei em seguida a cabeça pra agitar meus olhos” (Nassar, 2014, p.9), ou “me vi, de repente, fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto” (Nassar, 2014, p.14). Nesse segundo sentido, tudo se inverte: os membros do corpo, e ele inteiro, por extensão, são como objetos (“os objetos do corpo”, diz o narrador), e o quarto se manifesta como “estado de espírito”.

A resposta de André à chegada do irmão, organizando o espaço como se organizasse a si mesmo, ajeitando seu embaraço diante de Pedro, também ilustra o saber de André sobre

os hábitos da família. A palavra hábito, do latim *habitare*, elucida a ligação apaixonada do corpo que não esquece a casa natal inviolável. Os hábitos são a casa natal impressa no corpo do homem, que se agita em organizações: “esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira [...]” (Nassar, 2014, p.14). Frequentativo de *habere*, *habitare* ainda conserva a dupla acepção ter-ocupar-habitar e ter-manter-suster. Sabendo dos hábitos familiares, André corre para arrumar os objetos, esforçando-se para instaurar e manter, no quarto e em si, uma ordem semelhante à ordem paterna.

Embora por vezes se empenhe em organizações que volvem à conduta paterna, o espaço fundado/fecundado por André se erige em oposição: sua casa-quarto não tem verticalidade em si mesma, não tem raízes ou cosmicidade nem mantém relações com as “convulsões da natureza” (Nassar, 2014, p.58). O quarto, sem as memórias do avô, sem a ruína e os ecos da casa velha, é o espaço dessacralizado na acepção paterna e o perfeito cômodo profano que André sacraliza. O que ele almeja com esses sonhos de construções, sempre atento ao prumo, é, na verdade, erguer outro equilíbrio que ao mesmo tempo “corrija” a umidade da Casa do pai e atenda às suas vontades.

A proposta do narrador-personagem é substituir a antiga ordem paterna pela sua nova; trocar o selado, as tramelas e ferrolhos, “caindo o que for preciso, levantando um novo galpão, atento ao espaço na hora de erguer uma parede” (Nassar, 2014, p.122). Essa noção de “Casa revertida” se assemelha a do quarto de pensão de André, que foge à ideia paterna de Casa, sem, contudo, suplantar a religião de Iohaná: o filho a cultiva às avessas, perpetuando o jugo da cisão primordial e o conflito arcaico e irresoluto entre os dois polos.

No corpo de sua linguagem sugestiva e arquitetônica, André afirma que, com “veio sisudo de marceneiro” (Nassar, 2014, p.121), não só sabe usar as “ferramentas” do pai (consideremos a amplitude semântica do termo), como deseja aumentar o número delas. A palavra do filho, estritamente conectada à matéria carnal – ruína da ideologia paterna –, desenrola um discurso voltado às ferramentas e repleto de catacreses, que revela outro significado entranhado nas entrelinhas do que diz: “[...] vasculhando as orelhas dos martelos, o olho do nível e os dentes do serrote, vou conservá-las contra a ferrugem em graxa magra, sempre muito corretas para um novo uso” (Nassar, 2014, p.122).

As “ferramentas” simbolizam o discurso da religião paterna, que André retém, conserva, para novo uso: os “instrumentos” de construção, “além de forjarem a forma acabada das coisas, forjam muitas vezes, para o trabalho, o *acabamento da nossa própria vontade*” (Nassar, 2014, p.122). Da palavra do pai – instrumento que estabelece a “forma acabada” do mundo – erige-se o “acabamento de sua vontade” de fundação de novos espaços para o exercício do poder. Em outras palavras, “Para que ele se encaixe, não é necessário substituir o código, basta ampliar até o limite suas interpretações” (Azevedo, 2019, p.92), com a mesma ferramenta, ele constrói novas arquiteturas.

Por isso, elaborando qualquer construção arquitetônica, a mais poderosa força da narrativa, o verdadeiro construtor – *arkhé-tékhton* – é a palavra. “Arquitetar”, em *Lavoura*, é a moção de cada um dos discursos antagônicos. Eis a profunda conexão entre espaços e discursos: neste movimento de projeção, com a intenção de poder, se erigem tanto as ideologias divergentes como cada uma de suas idiossincrasias e de espaços fundados às suas maneiras.

## Referências

- AZEVEDO, Daiane Crivelaro de. *Tradição e Ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar*. 2015. 148 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.
- AZEVEDO, Estevão. “Geometria Barroca do Destino: Erostismo e Reescrita em ‘Lavoura arcaica’”. In: *O Corpo Erótico das Palavras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019, pp. 71-182.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do repouso*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2019.
- ELIADE, Mircea. *Os sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2020.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2020.
- QUINTELLA, Carolina Raquel do Amaral. *Colheita maldita: nova ordem e repressão em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. 2022, 182 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022.