



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

FELICIO LAURINDO DIAS

**O PASSADO ESPECTRAL:  
FANTASMAS EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR, *DIÁRIO DA  
QUEDA*, DE MICHEL LAUB, E A *RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS**

CAMPINAS

2023

FELICIO LAURINDO DIAS

**O PASSADO ESPECTRAL:  
FANTASMAS EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR, *DIÁRIO DA  
QUEDA*, DE MICHEL LAUB, E *RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

**Orientadora: Daniela Birman**

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Felício Laurindo Dias e orientada pela Prof. Dra. Daniela Birman.**

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

D543p Dias, Felicio Laurindo, 1991-  
O passado espectral : fantasmas em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, Diário da queda, de Michel Laub, e A resistência, de Julián Fuks. / Felicio Laurindo Dias. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Daniela Birman.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Espectros. 3. História. 4. Violência. 5. Memória. I. Birman, Daniela, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** The spectral past : ghosts in Lavoura arcaica, by Raduan Nassar, Diário da queda, by Michel Laub, and A resistência, by Julián Fuks.

**Palavras-chave em inglês:**

Contemporary Brazilian Literature

Specters

History

Violence

Memory

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Daniela Birman

Laura de Assis Souza e Silva

Paulo César Silva de Oliveira

Gisela Anauate Bergonzoni

Mario Bruno

**Data de defesa:** 11-12-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2605-5777>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8340812830320859>



## **BANCA EXAMINADORA**

**Daniela Birman**

**Laura de Assis Souza e Silva**

**Paulo Cesar Silva de Oliveira**

**Gisele Anauate Bergonzoni**

**Mario Bruno**

**IEL/UNICAMP  
2023**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL**

**Você não precisa acreditar no sobrenatural  
para reconhecer que a família é uma estrutura mal-  
assombrada**

**Mark Fisher**

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à professora Daniela Birman, pelas imensuráveis contribuições, pela leitura afiada e atenta, e pela compreensão em momentos de dificuldade no processo de escrita da tese. Cada palavra nesta tese passou por um processo de amadurecimento e trabalho intenso, passando por crivo que, por vezes, foi difícil de assimilar e dar conta, mas que, ao fim, me trouxe a grande lição, talvez a maior de todas: a escrita está aí, este pequeno recorte de uma coisa maior que nos faz dar um passo atrás para poder estar diante do que chamamos de escrita e texto.

Aos meus pais, por tudo e por todo amor. Meus maiores exemplos de vida. Obrigado por compreenderem meus sonhos e por aguentarem a distância. Não há educação na minha vida, em todos os sentidos, sem vocês. Agradecer nunca será suficiente e talvez a gratidão infinita seja alguns dos fantasmas da minha vida. Para além dos problemas da linguagem e do Ser, a desconstrução de Derrida, que me fez pensar essas mais de 200 páginas por meio de textos ficcionais, só é possível a partir de uma revisão de uma genealogia, e essa genealogia só existe porque houve uma família e uma herança. É esta genealogia que tenho revisitado ao longo desses anos, me descoberto como filho, como errante e como alguém que carrega algo de vocês. A desconstrução é um ato de amor; só se desconstrói aquilo que está no mais profundo substancialismo da ideia de amor e família. A despeito de todo e qualquer estudo, eu amo vocês da forma mais profunda, antiquada e substancial.

À Mariana Watanabe, pelo amor, companheirismo e vida. Obrigado pela compreensão das minhas ausências durante a escrita. Nossa vida, ao longo desses anos, de amor e de respeito, incide diretamente na escrita desta tese e faz com que meu texto tenha mais sabor. Obrigado por todos esses anos juntos, e por todos os outros que estão por vir. Não acredito num exercício de pensamento teórico e filosófico que não seja perpassado pela vida em parceria, atravessado pelo amor, mudanças e experiências.

Aos meus sogros, Claudete e Roberto. Obrigado pelo acolhimento, suporte e lugar de família.

Aos meus gatos e à minha cachorra Madalena. Aprendo com vocês todos os dias.

Aos leitores de Walter Benjamin e Derrida. Amigos e referências que passaram pela minha vida e me marcaram profundamente enquanto leitor. Rafael Haddock-Lobo, Piero-Eyben, Márcio Seligmann, Mario Bruno e tantos outros.

Aos colegas de pós-graduação da UERJ e UNICAMP/IEL. Tantos nomes, falas, vozes e imagens que fizeram parte desta tese e dessa história.

Às pessoas especiais que cruzaram a minha jornada, pelo acolhimento, conversa e inspiração. Felipe Valentim, Ana Karla Carinos, Pilar Lago, Lua Gil, Nicholas Ranieri, Bruna Beber, Luiza Puntar, Marcos Germano, Gabriel Philipson, Iamni, Marcele Leal, Ana Cristina, Inês Viana.

Aos meus amigos psicanalistas, pelas leituras e trocas sobre Lacan, Derrida, Cibernética, Política e Linguagem: Laura Miranda, Luiza Sigulem e Hudson Andrade.

À Paula Grimberg, minha psicanalista. Minha tese não teria sido possível sem as incontáveis sessões, intervenções e acolhimento.

Ao professor Paulo César de Oliveira. Este trabalho teve seu início em 2011, durante as minhas primeiras aulas de teoria literária, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Logo de início, recém-saído do ensino médio, ouvir as primeiras palavras tão estranhas aos meus ouvidos, nomes advindos de um país do qual eu não conseguiria me sentir minimamente familiar: Derrida, Barthes, Compagnon, Eagleton, Culler. Naquele momento, entre lembrar como aqueles nomes eram pronunciados, ou trair a fonética e mergulhar na teoria, eu escolhi o segundo caminho. Foi quando tudo começou. Conversas nos corredores, muitas horas de reuniões e muitas leituras. O tempo passou. Caminhamos por muitos textos e, entre textos, contextos e desconstruções, construímos uma relação que, talvez o professor não saiba, mas salvou a minha vida. Entre 2011 e 2023, eu ainda quero ser esse professor que avistei nos meus primeiros dias de UERJ e que falava de teoria como quem fala de futebol e carnaval por horas: com amor e rigor.

À Madalena Vaz-Pinto, que me ensinou a ler literatura. Especialmente às suas aulas na UERJ-FFP. Foram naqueles encontros que eu me encantei e pude de fato exercer um pensamento rigoroso em torno do texto e suas clausuras. Essas aulas permanecem para mim, até hoje, tanto quanto as paixões, algo mais próximo de um aprendizado. Obrigado pelas aulas e pelos caminhos, principalmente por fazer da literatura a coisa mais interessante do mundo, ou talvez até mais interessante que o mundo.

Aos meus amigos da UERJ-FFP, pelos anos juntos, trocas, memórias e aprendizados: Barbara Luzzen, Alexandre Amaral e Monique Duarte.

Ao Felipe Valentim, pelas leituras críticas, crises, choros e acolhimento.

Ao Rodrigo Lima, pelas músicas, pelas trocas e pelo acolhimento. Quando as ideias desta tese estavam dispersas pelo mundo, talvez germinando aqui dentro, em 2011, eu estava indo aos seus shows e querendo olhar nos seus olhos, como um menino de Duque de Caxias, Baixada Fluminense, que nutria um amor por um ídolo. No entanto, eu pude sair dessa posição de admiração de ídolo para o amor e admiração de amigo, e olhar nos olhos, sentir suas raivas, suas forças, suas indignações, preocupações, suas felicidades e curiosidades de perto, mas também de longe. Isso não tem preço. Carreguei e ainda carrego todos esses momentos sobre você comigo, pois são esses que compõem a arquitetura do meu texto. Seus fantasmas rondarão a minha tese, e que bom!

À Laura Assis, que desacreditou na equação precisa das respostas e escreveu versos que me marcaram. Obrigado por ter acolhido aquele graduando perdido e ingênuo. Um dia me debati com seus versos. Hoje, estamos aqui, agora você com meus parágrafos.

Aos anos vividos em Duque de Caxias, Baixada Fluminense.

Aos anos vividos em São Paulo

Aos amigos de São Paulo: Guilherme, Gabriel, Rafael Pacelli, Frederico, Vania Gomes, Mariana Navarro.

Aos alunos, pela compreensão, troca e paciência.

Aos meus vizinhos de São Paulo e bairro, e que foram corpus desta tese: Michel Laub, Julián Fuks e Raduan Nassar.

Por último, às paixões literárias que deram início a todo esse processo: Derrida, Benjamin, Nassar e a Literatura.

## RESUMO

A leitura de obras literárias possibilita ampliar os diversos diálogos entre literatura, história e sociedade, abrindo espaço para a discussão dos problemas presentes nas variadas formas de organização social e nos movimentos da história. Em alguns casos, é possível identificar vestígios históricos que emergem e ressurgem por meio de rastros, marcas, figuras ancestrais, personagens falecidos e personagens ausentes, contribuindo assim para uma ambientação histórico-fantasmagórica. Dessa maneira, emerge um modelo narrativo que busca abordar a construção de experiências fantasmáticas relacionadas aos traumas e à extrema violência da história. Dentro deste contexto, esta tese tem como objetivo a análise comparativa de três obras brasileiras contemporâneas: *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub; e *A resistência* (2015), de Julián Fuks. Embora separadas no tempo por mais de três décadas em relação à novela de Nassar, *Diário da queda* e *A resistência* dialogam com *Lavoura arcaica* no que tange aos grandes eventos traumáticos do século XX, que problematizam aspectos de uma dívida ontológica milenar por meio de seus protagonistas e a partir de um presente preenchido por fantasmagorias históricas e familiares. Com efeito, articularemos a dimensão histórico-fantasmagórica dessas três obras às catástrofes e aos grandes acontecimentos do século XX, tais como o Holocausto, as Ditaduras Militares da América Latina, as migrações e os deslocamentos populacionais em massa. Elegemos como suporte teórico as reflexões de Jacques Derrida em torno da espectralidade e da produção de fantasmagorias na modernidade tardia, sobretudo em *Espectros de Marx* (1994), livro no qual o filósofo interpreta o passado sob o crivo da dívida e da herança, dois temas que se apresentam como forças motrizes em nossa pesquisa. Adicionalmente, exploraremos os vestígios desse período de violência política na história, que embora não sejam palpáveis no presente, deixam ressonâncias espectrais de traços autoritários e não democráticos que permeiam nossa época atual. Nossas reflexões também se beneficiarão das interações dialógicas entre representação literária e as esferas colaborativas da crítica social e da filosofia, que desempenham um papel significativo nas políticas de reparação histórica através da reinterpretação do passado pela ficção. Espera-se, assim, contribuir para a leitura crítica dessas obras que, nesta tese, apontam para dois problemas fundamentais ainda não devidamente investigados no âmbito da produção literária brasileira contemporânea: o processo de resgate das raízes histórico-familiares e a problematização dos eventos traumáticos do passado sob um prisma fantasmagórico. Nosso objetivo é, portanto, investigar como essas questões ecoam no presente na forma de uma espectralidade.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea; Espectros; História; Violência; Memória.

## ABSTRACT

The reading of literary works facilitates the expansion of a wide range of dialogues between literature, history, and society, creating room for the discussion of present-day issues within various forms of social organization and historical movements. In certain instances, it becomes possible to identify historical traces that emerge and reappear through remnants, marks, ancestral figures, deceased characters, and absent individuals, thereby contributing to a historical-phantasmagoric environment. Thus, we have witnessed a narrative model emerging, which seeks to address the construction of phantasmal experiences related to the traumas and extreme violence of history. Within this context, this thesis aims to undertake a comparative analysis of three contemporary Brazilian works: *Lavoura arcaica* (1975) by Raduan Nassar; *Diário da queda* (2011) by Michel Laub; and *A resistência* (2015) by Julián Fuks. Although separated by over three decades from Nassar's novel, *Diário da queda* and *A resistência* engage in dialogue with *Lavoura arcaica* concerning the significant traumatic events of the 20th century, problematizing aspects of a millennial ontological debt through their protagonists and within a present infused with historical and familial phantasmagorias. In effect, we will link the historical-phantasmagoric dimension of these three works to catastrophes and major events of the 20th century, such as the Holocaust, the Military Dictatorships in Latin America, migrations, and mass population displacements. We have selected Jacques Derrida's reflections on spectrality and the production of phantasms in late modernity, particularly in *Specters of Marx* (1994), as our theoretical foundation. In this book, the philosopher interprets the past through the lenses of debt and inheritance, two themes that act as driving forces in our research. Additionally, we will explore the vestiges of this era of political violence in history, which, although intangible in the present, leave spectral echoes of authoritarian and undemocratic traits that pervade our current time. Our reflections will also benefit from the dialogic interactions between literary representation and the collaborative spheres of social critique and philosophy, which play a significant role in historical reparative policies through the reinterpretation of the past in fiction. It is anticipated that this study will contribute to a critical reading of these works that, in this thesis, shed light on two fundamental issues still inadequately investigated within the realm of contemporary Brazilian literary production: the process of reclaiming historical-family roots and the questioning of traumatic events from the past. Therefore, our goal is to investigate how these matters resonate in the present, taking the form of a spectrality.

**Keywords:** Contemporary Brazilian literature; Specters; History; Violence; Memory.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	12
<b>1 Primeiro tempo e a produção de fantasmas: Ficção de 70 e Lavoura arcaica</b>	29
1.1 A herança e origem	44
1.2 Herança e discurso autoritário	77
<b>2 Segundo tempo e a produção de fantasmas: Ficção de 2000, Michel L. e Julián F.</b>	90
2.1 O apagamento	95
2.2 Diários fantasmáticos	118
<b>3 As formas dos fantasmas</b>	135
3.1 Lavoura arcaica e a Lei da morte	135
3.1.2 As leis do fantasma e a natureza das coisas	159
3.1.3 A herança do fantasma: remédio ou/e veneno?	176
3.2 Laub e Fuks: Espectros: da história, na literatura	186
3.2.3 Rastros do passado e a inatualidade do presente	194
3.2.4 Rastros do passado e uma história espectral	205
<b>4 Estado de luto, sujeitos endividados: viver com e para os espectros</b>	219
<b>5 Últimas considerações</b>	237
<b>REFERÊNCIAS</b>	247

## Introdução

A proposta central desta tese é investigar como o passado incide no presente por meio de figuras espectrais, chamadas de fantasmas, nas obras *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, *A resistência*, de Julián Fuks, e *Diário da queda*, de Michel Laub. Esta tese tem como ponto de partida a identificação de uma profusão de fantasmas que acompanham as mudanças históricas, políticas e sociais, e estão relacionadas principalmente aos regimes totalitários e autoritários que marcaram o século XX, e deixaram seus rastros que incidem no século XXI. Todas as obras analisadas aqui se justificam pelo de que suas estratégias textuais se valem: uma pergunta direcionada aos espectros. Dessa maneira, a anacronia que eventos históricos violentos, como o genocídio praticado contra os Judeus nos campos de Auschwitz e os anos de chumbo das Ditaduras no Brasil e em outros países da América Latina, é representada na literatura por aparições de fantasmas do passado.

Nossa principal hipótese é como a fantasmagoria dessas obras e, principalmente, como os fantasmas estão relacionados com o processo violento, autoritário e totalitário que estão no centro desses acontecimentos históricos e do qual herdamos e não temos escolha de recusar. Nesta tese, exploraremos como as dívidas históricas se misturam e contaminam relatos da vida privada e questões familiares. Dessa maneira, a atual pesquisa concentra-se principalmente na dimensão histórico-fantasmagórica de obras. Temos como motor a pergunta: como espectros da tradição e da violência, por meio de figuras familiares e cenas arcaicas, impossibilitam a constituição de verdades, a descoberta de origens e a construção de identidades fixas pelas perguntas dos personagens ao fantasma?

Partimos do pressuposto de que a sociedade brasileira convive também com espectros da violência, da colonização, da escravidão e do patriarcalismo. Estes conteúdos não se submetem ao regime de presença e disponibilidade próprios à consciência de um tempo presente. No entanto, eles operam de forma quase invisível, descontínua e ilocalizável, fazendo com que, mais à frente, o que se herda também da Ditadura Militar seja uma herança em movimento duplo: volta-se a esses conteúdos mais antigos, que nunca deixaram de operar, mas também os reatualizam a partir de novas condições históricas sem que seu referente possa ser identificável. Estes movimentos, por sinal, estão muito bem desenhados na obra de Nassar, e as consequências são radicais nas obras de Laub e Fuks.

Dessa maneira, após nosso objetivo geral, introduziremos nossas obras, seus enredos e nossas hipóteses. A novela *Lavoura arcaica* foi publicada primeiramente em 1975, cerca de uma década após o golpe militar de 1964 e muito próximo do processo de anistia da

Ditadura no Brasil. Depois da primeira publicação, o livro foi reeditado com revisões do próprio autor. Há um debate sobre a articulação da obra com o tema da Ditadura, em que se discute se Nassar estaria ou não tecendo uma crítica ao período, ou se ele teria falhado nessa crítica pelo tom alegórico e poético da obra. O intervalo entre produção e publicação é atravessado pelas marcas de 1973 que, nas palavras da historiadora Janaína de Almeida Teles (2010), era um ano de intensa repressão política e censura, tendo o aparato repressivo uma atuação cada vez mais centralizada. O ano de 1973 foi também um ano do uso do desaparecimento forçado como estratégia política, atualizando as formas de autoritarismo. Naquele momento, muitas obras carregavam uma crítica à censura e à repressão, mas também foi necessário se perguntar como havíamos chegado até ali. Neste caso, um pouco mais tarde, *Lavoura arcaica* nos auxiliará a pensar sobre esse ponto. Isso implicará olhar para referentes históricos de repressão e de violência anteriores ao presente e perceber como estes mesmos referentes foram mudando e quais condições eles foram recebendo.

Em relação às temáticas, *Lavoura arcaica* possibilita ao leitor um pensamento acerca da construção e da preservação de um referente histórico usado na construção de uma tradição e na sua preservação firme no presente. As tramas individuais apontam para um problema macro dos fenômenos históricos, filosóficos e sociais que permitem refletir como este referente foi herdado e como foi predicativo não somente no que diz aos fatos irrefutáveis da história de repressão da Ditadura, mas também aos contextos individuais, como laços afetivos e familiares. A partir de um olhar anacrônico em direção ao passado, investindo contra uma linear e historicista do tempo, o romance aposta na compreensão daquilo que foi herdado e que reflete nos personagens por meio de atitudes autoritárias, de dinâmicas patriarcais, do uso de símbolos religiosos como discurso de ordem e de mecanismos de censura e repressão dos desejos de cada personagem. Esses, então, podem também ser mapeados pelas formas de violência patriarcal, pela repressão dos impulsos sexuais, pelos dogmas do sagrado e pela punição de quem profanava a ordem dos lares. Tais formas de violência já antecipavam muito do que foi realizado pela Ditadura. Os mecanismos de opressão, que já eram conhecidos, não eram repetidos numa nova roupagem apenas.

Na verdade, há uma complexidade na reorganização e disposição desses mecanismos, principalmente no contexto do romance, pois eles ganhavam novos contornos e se somavam a outros momentos e contextos de repressão que não eram exclusivamente o da Ditadura Militar; eram operações a partir de outros elementos herdados, que advinham de outros tempos e espaços. Eles podem perfeitamente se assimilar, por exemplo, às passagens bíblicas no romance, ou mesmo às próprias crenças que a família criava em torno do trabalho e da união.

O fato é que esses mecanismos eram difíceis de serem identificados num primeiro momento, pois precisavam ser descaracterizados das formas de censura que eram conhecidas no contexto da Ditadura. A tentativa de demonstrar um pouco deste processo de modificação e avanço das formas de repressão é, de certa forma, um elemento muito particular de *Lavoura*.

Devido a essa análise, não precisamos dar voltas para afirmar que concordamos que o romance de Nassar de fato tece críticas ao Período Militar e que parte de sua tessitura estética e das estratégias textuais driblam os mecanismos de censura. Sua narrativa se coloca na busca dos referentes que antecedem a Ditadura, e que temporalmente são anacrônicos. Por isso mesmo, nosso pressuposto é de que a obra não está em meio ao *boom* dos romances que descreveram ou se posicionaram diretamente contra a Ditadura, mas que ela está às sombras do processo da Ditadura Militar e dos seus efeitos e consequências em relação à censura. À sua maneira, a obra de Nassar consegue lançar mão de recursos narrativos e estilísticos que nos permitem olhar para os resíduos da Ditadura no presente, em diferença do passado, estabelecendo também uma ponte com outras fontes históricas de onde partem outros problemas de violência que se misturam com as formas de violência da Ditadura. Em se tratando de Brasil, ou mesmo da América Latina como um todo, é preciso levar em conta o nosso passado colonial, as diásporas e os movimentos de imigração, as ditaduras e os regimes totalitários que elas engendram, principalmente os modelos da vida social que se solidificam a partir desses eventos. Neste caso, precisamos olhar para os modelos que se fortalecem com a Ditadura, como a força patriarcal e o autoritarismo.

Com efeito, para pensarmos o enredo da obra, precisamos começar pelo título. Uma das possíveis leituras do título da obra, *Lavoura arcaica*, é a de um microcosmo regido por dois princípios da ordem: em primeiro lugar, a natureza das coisas advindas da ideia de “Lavoura”. De um outro ponto, então, é possível interpretarmos um conservadorismo/tradição/ordem na palavra “arcaica”.

O enredo é marcado pela fuga de André, o filho pródigo, e pelo seu retorno ao seio da família, bem como pelas tensões desencadeadas por sua relação incestuosa com a irmã, Ana. Narrada por André, a obra se dá em primeira pessoa e vai nos apresentando, pouco a pouco, aos outros personagens que vão chegando em momentos diferentes, como seu irmão Pedro, o pai, Iohána, a mãe, seus outros irmãos mais novos, e seu avô. Há também um relacionamento conturbado entre André e a sua família, especialmente com seu pai. Assim, a narrativa se desenvolve a partir desses eixos de tensões entre: André e seu pai, André e o fantasma do avô, André e seu amor incestuoso por Ana. No início da obra, André decide escapar às prisões ideológicas do pai e leis familiares em busca de seu próprio espaço para pensar a sua autonomia.

Ele se refugia em um quarto isolado, no meio de uma paisagem interiorana, e a partir dali começa a narrar as tensões e conflitos na complexa formação da sua família.

A família, a partir dos indícios que temos, partilha traços árabes-libaneses que se mesclam com uma cultura judaico-cristã, mas tudo aparece de forma cifrada e indeterminada. Há ainda um embate entre línguas, tradições e gerações no desenrolar da história. Essas tradições e diferenças de identificações não apenas aparecem de forma incerta, como no caso da mãe de André, e nas próprias falas de Iohána, mas elas acabam se misturando com outras tradições e sendo retraduzidas, restando-nos, na verdade, seus rastros mínimos. Aqui temos um primeiro eixo de elementos fantasmáticos transmitidos por gerações, de maneira que há muitos elementos que perduram no seio familiar de forma inteligível e impalpável. A família se estrutura numa espécie de círculo arcaico de normas, regulamentos, tradições e dogmas que, incorporados ao texto, nos permite compreender as temporalidades múltiplas do romance a partir de elementos mínimos, mas cruciais.

Não por coincidência, a trama de *Lavoura arcaica* começa com a fuga de André para bem longe da família e da relação conflituosa com seu pai. André representa uma linhagem transgressora que entra em muitas contradições no campo dessa ordem familiar. Seu amor por sua irmã Ana expõe o limite dos mundos das paixões como ferramenta de transgredir um circuito de autoritarismo, poder e fechamentos pela palavra paterna. A condição de errante em André coloca em xeque muitas questões sobre violência, laços afetivos e limites morais no seio da família nuclear. É a partir daí, em sua fuga, que nossa personagem vai esboçando sua linha de pensamentos e discursos verborrágicos contra a tradição que, a princípio, parece ser somente sustentada pelo pai, e que guia a família. Afirmamos “a princípio”, pois o avô, na sua aparição completamente ambígua, é o guardião de muito do que seu pai tenta transmitir. E, por isso mesmo, não será somente Iohána quem ditará as regras daquilo que parece ser a tradição arcaica e autoritária. Essa reflexão terá seu início na fuga de André e por meio das reminiscências que seu irmão Pedro traz ao tentar levá-lo de volta para a casa da família. É André mesmo quem diz sentir nos braços de seu irmão “o peso dos braços encharcados da família inteira” (NASSAR, 2016, p. 9).

Esse movimento de fuga e retorno, o reencontro com a família, em especial com Iohána, culmina no violento assassinato de Ana, cometido pelo próprio pai. Essa consequência trágica e de extrema violência diz algo sobre os resquícios de uma herança que move a família. Ela é resultado da tentativa falha de se constituir um âmbito familiar a partir de uma idealidade do pai, que não estivesse submetida a nenhuma outra forma de discurso e tradição fora daquelas ali em que circulam as suas próprias palavras e aquelas deixadas pelo fantasma do avô. Não é

à toa que o papel de André passa a ser o de uma figura que extrapola as dualidades e transita neste lugar de impossível decisão entre transgressor ou reproduzidor da tradição. André busca identificar e acentuar as contradições das formas de pensamento que o antecederam e que ficavam presas nas palavras paternas como lei inquestionável. Neste sentido, entre a fuga, o retorno e a morte de Ana, as portas do passado se abrem e não mais são apenas usadas na justificativa do pai para manter a ordem familiar, mas esses traços vão sendo reincorporados nas aparições do avô ao longo da narrativa.

Este avô é um personagem fantasma, de forma que sua morte não impede que sua presença se instale na lógica do romance. Contra a noção de ordem paterna, o passado, então, é convocado. Mas convocado em seus rastros, vestígios e descompassos com a verdade que se procura. André e Iohána mediam a dinâmica da transmissão na herança da identidade, pois são eles, vivos, que são assombrados pelos preceitos do avô morto e enterrado. Isso acontece mesmo desconhecendo os conteúdos e as histórias do fantasma. O embate entre pai e filho é reatualizado pelo fantasma do avô e por estas heranças também fantasmáticas. O silêncio e mesmo desconhecimento sobre essas heranças são traduzidos por metáforas, metonímias, ambiguidades e jogos de palavras ao longo das cenas. Aqui há uma ponte para uma questão que dará força ao nosso debate: a razão familiar, que se quer livre e pura para manter a sua ordem, se dá pela via do discurso autoritário e centralizador de Iohána tomado por fantasmas e rastros do passado. Este discurso carrega múltiplos tempos e formas de violência, como o da estrutura patriarcal e do sistema escravocrata, cujos referentes históricos retornam diluídos nas heranças também deixadas pelo avô.

A estrutura dessa obra, por exemplo, possibilita pensar como Nassar trabalha tanto com um momento cultural anterior ao da produção e publicação do romance, que engloba o longo Período do Regime Militar brasileiro e suas heranças em formação, quanto com a violência e os processos de censura e repreensão da época. Ao mesmo tempo em que é possível identificar referências e elementos que compõem críticas ao Regime Militar, o autor promove um recuo temporal onde o espaço desse tempo é um lugar distante da vida urbana, localizada numa fazenda cujo nome não conhecemos. Tanto a forma de vida quanto o lugar também carregam traços dos ritmos, dos estilos de comportamentos e do trabalho no campo, principalmente nas lavouras, responsável pelo sustento de todos. Este modelo de família já havia sido documentado de forma teórica e histórica por Gilberto Freyre, em *Casa-grande & Senzala* (2003) e *Sobrados e Mocambos* (2013). Essas duas obras de Freyre fazem um estudo sistemático da organização e tipos sociais da sociedade patriarcal. Esse processo de organização social antigo descrito por Freyre ajuda a nos situar minimamente na obra de Nassar, como o

caso da organização familiar e as divisões hierárquicas, em que homens exercem funções principais e às mulheres são designadas o trabalho doméstico; estes lembram tempos de formação e estruturação do patriarcalismo no Brasil. Este movimento duplo, de relacionar questões concernentes aos traços do patriarcalismo e o problema do poder autoritário na Ditadura, impede fechamentos e reducionismos sobre o romance ser ou não sobre a Ditadura Militar brasileira, ou mesmo a respeito dele estar ou não às sombras de uma cultura oriental, como no caso das menções que examinaremos como traços da cultura libanesa, e suas raízes.

Já *Diário da queda e A resistência*, cujos referentes históricos diferem um pouco de *Lavoura arcaica*, ainda sim reatualizam essa forma de se movimentar e avançar na exegese do romance, mostrando que estão em jogo nessas obras um processo de transmissão e recuperação da história material do mundo e da família.

*Diário da queda* entrecruza os momentos de um narrador que vive no Brasil, na cidade de Porto Alegre, mas que é tomado pela história do genocídio que matou milhares de Judeus nos campos de concentração em Auschwitz. Estas lembranças acompanham o narrador em toda a sua vida, desde seus primeiros anos em que escuta e absorve algumas narrativas lacunares por parte do pai, passando pela fase adulta, em que de fato precisa encarar e remontar essa história cheia de enigmas, contradições e imprecisões.

Michel Laub nasceu em Porto Alegre e vem se destacando, ao lado de jovens escritores que representam o que há de mais expressivo na literatura brasileira atual. O escritor e jornalista trabalhou como chefe-editor da revista *Bravo!*, foi coordenador do Instituto Moreira Salles e hoje produz material sobre literatura e cultura através de seu blog e de outras mídias. Seu primeiro livro, intitulado *Não depois do que aconteceu* (1998), é uma reunião de contos que marca sua primeira aparição no mercado literário. Publicou também *Música anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2010), *A maçã envenenada* (2013), *O tribunal de quinta-feira* (2019) e, mais recentemente, *Solução de dois estados* (2020).

A base formal de *Diário da queda* se estrutura no modelo de cadernos e diários. Na verdade, são registros e fragmentos de memórias escritos em um caderno e que usam um modelo ou uma forma estilística de diário. Isso se dá pela tentativa de descrição, ainda que precária, de alguns momentos da vida dos personagens. Decidimos nos referir, ao longo da tese, como sinônimos para evitar repetições desnecessárias. Os diários são, na verdade, cadernos memorialísticos escritos pelos três personagens que transitam o enredo: o narrador, seu pai e seu avô. O romance que lemos é uma espécie de terceiro momento da escrita e da geração desses homens, pois o narrador escreve a história do romance em seu próprio diário a partir da leitura

dos cadernos do pai e do avô. O diário do avô aparece por meio de citações no texto do narrador, destacada por uma outra fonte tipográfica, que explicita que são trechos lidos e reproduzidos. Esses trechos não ocupam diretamente o romance inteiro, são ora representados por trechos citados, ora contados pelas próprias palavras do narrador. Já o caderno do pai é inteiramente contado pelas palavras do narrador, nos indicando até mesmo certa dúvida e imprecisão no que é contado, pois não temos acesso direto e total ao juntar material. Portanto, atentemos que estamos lidando com a escrita do diário do narrador, do seu próprio registro em caderno, e que, por conseguinte, perpassa as leituras dos cadernos deixados pelo avô, que tomam a maior parte do romance, e algumas poucas menções aos cadernos que o pai também escreveu em forma de diário.

O motivo da maior extensão dos cadernos do avô se dá pelo fato de o narrador se ocupar, principalmente, deste fantasma, que presenciou a trágica história de Auschwitz e sobreviveu aos extermínios dos campos de concentração. O avô havia deixado um conjunto de cadernos utilizados para supostamente escrever e descrever seus dias nos campos de concentração como herança para a família. Nas expectativas do narrador, ali deveriam constar registros dos dias vividos nos campos, as rotinas dos momentos mais aterrorizantes daquela experiência e, principalmente, descrições das condições do que é ser judeu em um lugar como Auschwitz. Essa seria a única fonte para que a história da família pudesse ser transmitida, atualizada e ressignificada por aqueles que carregam o peso de pertencerem, ainda que indiretamente, à história de um dos maiores genocídios do século XX. A narrativa demonstra o contrário do que poderia ser possível num arquivo de transmissão de memórias: o silêncio e a impossibilidade de se contar o que foi o horror.

O embaralhamento das notas soltas, os fatos lidos de relatos do diário incompleto do avô, as pequenas descrições e as pressuposições do que pode ter acontecido com os familiares são elementos que desestabilizam as zonas fronteiriças entre a vida no presente e o passado. Essas zonas fronteiriças entre vida e morte retornam por meio dos fantasmas. Por exemplo, em Laub, a narrativa que apontava para uma referencialidade de Auschwitz, por meio da história familiar e do assombro do avô, faz com que a realidade do tempo presente não fosse possível sem as presenças descarnadas de personagens ausentes que são referenciados na obra. A impressão é que o personagem fantasma, no caso o avô, funciona como um suplemento para justificar o fardo daquela geração de homens judeus-brasileiros que carregam as consequências do genocídio de Auschwitz na família. As aparições fantasmáticas do avô surgem nessas lacunas da história familiar como reminiscências de eventos que foram reprimidos ou recalçados no passado, e que são retomadas no discurso herdado pelo narrador.

O narrador, que sabemos ter ascendência judaica e ser um jornalista, vai criando contornos para a ausência de fatos da história catastrófica que foi a morte do avô. Em toda a trama, ele tem que lidar com esse fantasma da morte. Mas nossa personagem também se coloca às voltas com outros tipos de fantasmas, como o da história que Auschwitz representa, e o fantasma do pai, outro personagem que deixa cadernos escritos como herança; e, por último, e não menos importante, o fantasma da identidade judaica. Assim, a partir da soma desses eixos fantasmáticos, localizamos no núcleo da narrativa a dinâmica de nascer, viver e morrer em um mundo feito do que é preservado de Auschwitz. Podemos dizer que, no caso do narrador, o problema familiar e histórico que ele tem que lidar ao longo da vida é da identidade judaica e do sofrimento implicados nas transmissões de gerações que têm que lidar com tantos sujeitos aniquilados no genocídio. Portanto, estes sujeitos também são fantasmas, e são os motores da obra. É a carga das gerações passadas e de tantas outras que pesam na matemática final das identidades. Os fantasmas de *Diário da queda* são muitos, o que faz com que a narrativa gire praticamente em torno deles.

Estes fantasmas, portanto, são retomados pela culpa do narrador por não ter amparado seu amigo João em sua festa, quando ele é lançado para o alto por outros meninos judeus, seguindo uma tradição em festas judaicas. A imagem que o narrador tem de si mesmo quando criança, e a lembrança de João, são dois fantasmas que atravessam a sua vida adulta nos cadernos. João é o nome que o narrador não cessa de repetir, como um fantasma que ronda toda a sua vida. É com João que o narrador consegue refletir sobre o antissemitismo, a partir da violência simbólica que um discurso preconceituoso pode instaurar e, como consequência, o *bullying* que jovens sofrem durante o período da adolescência. Nem mesmo a tentativa de lidar com os fantasmas de Auschwitz e do avô deixou de ser atravessada pelo fantasma de João.

No diário em que o narrador escreve, há algumas poucas memórias de sua infância e adolescência, que se misturam com a própria construção narrativa do romance. Isto pode ser identificado visualmente nas divisões entre capítulos e, principalmente, na extensão dos parágrafos, que são mais curtos e repletos de assuntos que se entrecruzam a todo momento. Lembramos novamente que o romance, de fato, é a elaboração deste diário, e por sua vez, se constrói também a leitura dos cadernos do pai e do avô. Diferente do avô, o narrador vai criando a narrativa da sua própria geração familiar, tentando, a partir deste eixo dramático, supor e imaginar como as diferentes gerações de homens da família poderiam ter reagido a certas cenas.

Esse caderno é escrito em sua fase adulta, quando todas essas lembranças são elaboradas labirinticamente e reaparecem, de alguma forma, conectadas. A sensação de leitura

é criada justamente por conta dos blocos de fragmentos pelos quais as reflexões e elaborações sobre o passado são constantemente interrompidas e atravessadas por outros eventos:

4.

Nos meses antes de completar trezes anos eu estudei para fazer Bar Mitzvah. Duas vezes por semana eu ia à casa de um rabino. Éramos seis ou sete alunos, e cada um levava para casa uma fita com trechos da torá gravados e cantados por ele. Na aula seguinte, precisávamos saber tudo de cor, e até hoje eu sou capaz de entoar aquele mantra de quinze ou vinte minutos sem saber o significado de uma palavra (LAUB, 2011, p. 9).

O trecho citado advém da quarta entrada do texto em forma de diário de que nosso personagem se utiliza para narrar a sua história. A festa de Bar Mitzvah, que ocorreu por volta dos treze anos de idade do narrador e envolve João, atravessa e entrecruza as entradas anteriores de seu caderno em que falava de Auschwitz e do avô. Dentro dessa composição, nosso personagem vai percebendo que não consegue fechar o ciclo de informações sobre o avô, e que as lacunas são o que mais vão se sobressaindo. Desse modo, ele acaba alternando diversas histórias por meio de suas falas, que constituem os fragmentos reunidos pela obra.

Tal formato justifica a presença espectral de outros nomes que figuram no enredo do romance. A escrita do diário é tomada por impressões, marcas e fantasmagorias de cenas passadas fragmentadas e que movimentam nomes de sujeitos como aparições fantasmáticas. As presenças espectrais articulam restos e resíduos que pulsam no encontro de diferentes gerações.

Já em *A resistência*, temos um romance exemplar sobre os assombros daqueles que foram aniquilados na Ditadura Militar argentina e brasileira. A obra de Fuks consiste numa retomada da história de sua família, entre idas e vindas de exílio, imigração, tradução cultural e um amplo contexto de violência e censura das Ditaduras Militares no Cone Sul.

De forma muito parecida com Laub e Nassar, a escolha de centrar a narrativa na história de sua família possibilita que os aparecimentos fantasmáticos tenham lugar cativo. O romance inicia, por exemplo, com a retomada de Sebastián, nosso personagem narrador, ao evento da adoção do irmão. O narrador já deixa explícito que ele se coloca numa perpetuidade do verbo passado no presente. A questão do irmão salta à narrativa e norteia parte do drama familiar como a alegoria de um mergulho profundo nas marcas de um passado do qual nunca pareceu possível se livrar. Não diferente do que Laub faz em sua obra ao entrecortar as memórias ilegíveis do avô com lampejos de sua infância, o narrador de Fuks também opta não só por entrecruzar fragmentos do drama pessoal-familiar com o irmão e seus pais, mas também circula um outro drama que paira na família: a história da Ditadura.

Imerso nas memórias familiares e na história da adoção do irmão durante a Ditadura, o capítulo 7 do romance traz questões cruciais que tornam importante sua inclusão na discussão da tese:

Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras (FUKS, 2015, p. 23).

O narrador da obra de Fuks se diz “malversar” palavras que apontam um evento anterior mesmo às impressões conscientes e resquícios indiferentes da linguagem, e ali há uma tomada de posição sobre o que se tem ao dispor para poder narrar essa história: rastros, vestígios, restos e resquícios.

A história da Ditadura, diferentemente do que consta na proposta mais cifrada e alegórica de Nassar ao pensar nas heranças que se preservam no autoritarismo, que foi basilar no caso brasileiro, é o maior assombro em *A resistência*. No retorno a uma casa em que a família viveu por muito tempo na Argentina, antes de se exilar no Brasil, o narrador se coloca a pensar nas marcas que o Regime Militar daquele país deixou em sua família, entre as quais estão as heranças da experiência de exílio dos pais e o peso dos desaparecidos. No momento de migração para o Brasil, seus pais já sentem alguns dos momentos entre 1975-79 em que a violência militar, aos poucos, se preservava na constituição do país.

Eles chegam ao Brasil pouco antes da anistia, responsável pelo fortalecimento da impunidade aos crimes cometidos pelo Estado e pela intensificação do ocultamento do segredo sobre esses crimes. Como a chegada dos seus pais ao Brasil foi em 1976, havia marcas ainda naquele momento muito fortes da intensa repressão política e censura à imprensa do ano de 1973. Esses momentos são retratados no romance por uma espécie de preservação do medo e pelo apagamento de vestígios. A todo momento o narrador se refere a resquícios do passado, uma vez que não há como conceber qualquer recuperação histórica menos fragmentada. Nosso personagem vai nos mostrando como a morte física não bastava, fazia-se necessário apagar todos os traços e impedir a capacidade dos herdeiros das vítimas de portarem memórias sobre a Ditadura. E é neste ponto que os fantasmas se tornam o fio condutor do romance: eles são a fonte de memória.

A posição do narrador é de constante enfrentamento desses fantasmas. A narrativa segue um tom de visita radical dos fantasmas dos quais Sebastián se sente completamente tomado. O drama que o país viveu a partir do golpe de 1976 na Argentina está totalmente

impregnado no drama familiar que cruza a fuga dos pais, um casal de psicanalistas que optam por se exilar no Brasil. Adiciona-se ainda a esse enredo a adoção do irmão que tanto o persegue em lembranças. Esse irmão adotivo, por sua vez, tem a sua identidade reconhecida como cidadão argentino, diferentemente do narrador, que tem suas raízes fundadas no Brasil. A identidade de seu irmão faz com que a sua busca pela história da sua família tome contornos ainda mais obsessivos por referentes que dizem respeito ao período que a Argentina viveu a partir do golpe. Sendo assim, a carga da história das lutas políticas, dos movimentos militantes, e da sequência de violência que ocorreu durante a Ditadura, com desaparecimentos e torturas, são transpostos para este universo privado que supostamente seria a história da família.

As perguntas que o narrador vai se fazendo são justamente estas: o que ele conta é uma história, no que diz respeito aos movimentos cronológicos e materiais que ocorrem na sociedade? Ou é uma história no sentido de uma novela familiar? Dentro das possibilidades, uma não pode existir sem a outra, e vice-versa. É isso que o narrador percebe ao contar as marcas e cicatrizes que a família carrega, e suas heranças, principalmente ao colocar lado a lado uma estrutura de movimento que aparece para ele de forma inédita. Essa estrutura não é senão o encurtamento dos sentidos de existência e resistência. Existir e resistir se revestem num processo único ao longo da narrativa, e contar a vida dos pais e do irmão é contar, na sua linguagem, a história política da Ditadura Militar na Argentina e no Brasil. Portanto, a reescritura do seu enredo familiar não acontece sem levar em conta uma experiência transindividual, que não se reduz à organização racional e objetiva dos fatos, ou somente à história do indivíduo. Essa leva em consideração as múltiplas vozes implicadas na construção da experiência histórica na qual sujeitos são assombrados por espectros que estão no centro da dinâmica familiar.

Para o narrador, esta herança histórica da Ditadura, marcada pelo reaparecimento de tantos fantasmas, não se limita a uma barreira entre privado e público. A própria casa, espaço exímio onde estas histórias da Ditadura Militar estavam contaminadas pelas narrativas pessoais, e que não poderiam extrapolar a esfera da intimidade, é um espaço invadido por sujeitos ausentes que só podem ser lembrados por aquilo de mais cruel que a Ditadura Militar produziu. Marta Brea, por exemplo, amiga da família, era distante das relações de Sebastián, mas nem por isso sua presença descarnada deixa de aparecer, como um nome que representa o processo de tortura, perseguição e aniquilamento que excedem os sentidos de justiça e anistia. O fantasma, ou os fantasmas, seja de Marta Brea, seja do passado de exílio dos pais ou das reminiscências do narrador sobre a Ditadura, é nuclear na composição do romance. Todos seus

personagens são regidos por fantasmas ou são eles mesmos aparições. Fantasmas dos mortos, ou fantasmas de um tempo que seria dado como morto, mas não cessa de voltar.

A ordem vigente da Ditadura não somente procurava eliminar pessoas, mas exterminar seus nomes e qualquer vestígio. Isso faz com que a jornada do nosso narrador seja a de também inscrever, chamar e lembrar os nomes dos que não tiveram a oportunidade de existir, mas somente resistir. O romance tem como norte a vida de personagens que são visitados por fantasmas que agem no presente. Isso ocorre porque em algum momento o lema das ditaduras sul-americanas era de que nada havia acontecido, e essa negação, contudo, faz com que mais à frente o evento ou objeto negado reapareça de maneira radical por meio de imagens fantasmáticas. *A resistência* opera sobre estas consequências: o que ressoa deste dito que suprime os crimes cometidos da história, mas que retornam como fantasmas.

Em entrevista realizada recentemente, o autor afirmou o seguinte sobre a questão da fantasmagoria em sua obra:

Eu tento capturar da maneira mais cuidadosa possível o passado e essas figuras do passado, como a existência de um irmão, do pai etc. Eu busco capturar figuras que não estão lá, e existem de outra maneira no presente. Então, é buscar aquilo que se manifestou e se dissipou, se esvaiu, e já não está mais acessível, e haveria aí algo de spectral. Eu acho interessante a sua leitura, mas não sei se em algum momento eu cheguei a pensar nesse caráter fantasmático da sua leitura, que é muito interessante. O que eu sei é que há o caráter impalpável dessas existências, tudo o que essas pessoas foram já não é mais acessível e assimilável. Então, toda tentativa de contemplá-las vai ser uma construção de simulacro. Quando você fala de fantasma, eu penso em Marta Brea, que no meu livro é a figura do desaparecido tal como se manifestava dentro de casa. Ela nunca deixa de estar presente, sendo uma figura que representa algo, e há essa associação de um Holocausto interno, um Holocausto que se dá na esfera particular e que, naquele contexto, tem o nome de Marta Brea, essa desaparecida. São formas em que esses fenômenos mais amplos se singularizam na existência e na obra literária também. Acho muito interessante essa leitura que você está fazendo, a existência de fantasmas muito mais vastos e amplos do que as figuras específicas que desapareceram ou a figura específica que sofreu ou trauma ou os meus bisavós que morreram em Auschwitz. Mas mais importante do que isso são essas muitas maneiras como os traumas históricos se singularizam nas relações individuais e vão ganhando outros nomes e outras acepções. Ao mesmo tempo, não tinha me ocorrido, a noção de um espectro ainda maior que seriam as utopias e a possibilidade de uma militância hoje, algo que está constante na voz do meu narrador ao longo do livro (DIAS; FUKS, 2018, p. 285).

De fato, como afirmamos, o narrador de Fuks busca capturar figuras que não estão mais presentes, e que só conseguem existir numa virtualidade fantasmática. Isto adiciona ao conjunto de termos usados nesta tese alguns conceitos que giram em torno de sujeitos ausentes, de um museu familiar e de fantasmas que rondam o presente. Fuks destaca na entrevista supracitada uma contradição fundamental para a nossa tese: figuras ausentes, mas inseridas no presente de outra maneira. É importante salientar esse movimento descrito de uma busca por

algo que esteve presente, se dissipou, se esvaiu, mas que se recusa a desaparecer completamente, e que talvez a ficção faça uso do simulacro justamente por não ter outra ferramenta disponível para tratar de sujeitos ausentes-presentes. Marta Brea, por exemplo, é construída como um simulacro na narrativa. Mesmo com a presença da personagem na obra, ela não é acessível ou assimilável em sua opacidade. O fio condutor, a partir do personagem de Marta Brea, nos serve como um modo de entrada no texto de *A resistência* a partir da busca do narrador cujos centros de sentido de sua história pessoal dão lugar às margens e às bordas do passado a partir das imagens e referências de sujeitos ausentes que não podem mais contar o que foi o passado de fato.

Os espectros nas obras *A resistência*, *Lavoura arcaica* e *Diário da queda* aparecem como algo que toma corpo, mas é esvaziado ontologicamente e ultrapassa as fronteiras entre vida e morte, no contexto das memórias de violência que não cessam de se inscrever no presente. Mas as narrativas possibilitam pensar o espectro sob a condição da transmissão geracional. Notemos que as três obras se organizam sob um eixo fundamental: a tradução da herança entre membros da mesma família. Avós, pais e filhos são peças significativas nesses enredos. A condição do presente só é possível pela interpretação ativa do que é transmitido neste ciclo geracional de homens e mulheres. O que chega como presente é, no caso, produzido neste processo de transmissão deixado por avós ou outros membros que representam uma espécie de sabedoria mítica e ancestral. O percurso do que chega como peça fundamental para compor o mosaico do presente finda uma inaturalidade insuportável aos personagens.

Dessa forma, a noção de presente é colocada sob a lógica da inaturalidade, marcada pela virtualidade e pelos simulacros do passado, em tempo de descompasso. Como mostraremos adiante, os personagens das obras que analisaremos parecem estar o tempo todo perturbados por um presente que lhes é inatural, sempre preenchido por retornos de algo do passado que não é identificável. Este ponto será retomado bastante na tese, principalmente pelo recurso de se buscar os rastros de um passado na composição do presente.

A partir daí, podemos traçar o percurso teórico que seguiremos como base para pensar os espectros e o passado espectral ao longo do trabalho. Notemos, a esse respeito, que o termo “espectro” é adotado por críticos e leigos para descrever uma semântica muito próxima da do “fantasma”<sup>1</sup>, como a figuração ou simulacro de um morto que reaparece e não pode ser visto num determinado local. Por isso, é crucial deixarmos claro, já de início, que optamos por usar os termos “fantasmas” e “espectros” como equivalentes, principalmente por motivos estilísticos para evitar repetições dos mesmos termos. Ao empregarmos essa noção nos baseamos, sobretudo, na obra *Espectros de Marx* (1994), de Jacques Derrida. Este autor nos

pareceu a melhor via teórica para dialogar não somente com as reflexões extraídas dos romances, mas com outros autores com os quais podemos estabelecer aproximações ou distanciamentos.

A figura do espectro não permite pensar na unidade e na heterogeneidade das questões temporais de formas redutíveis à unicidade da presença imediata do “agora”, mas como veremos adiante, trata-se de uma experiência em que as memórias não conhecem mais as fronteiras e as limitações temporais. Nesse sentido, Derrida afirma que as memórias “atravessam paredes, essas aparições, dia e noite, elas enganam a consciência e saltam gerações” (DERRIDA, 1994, p. 49).

A partir deste ponto, podemos traçar o percurso que seguiremos. Começamos pelo título “O passado espectral: fantasmas em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, *Diário da queda*, de Michel Laub, e *A resistência*, de Julián Fuks”. O passado espectral afeta todas essas obras, e nos possibilitam uma maneira de analisar o passado por meio de retornos de fantasmas, de alusões a sujeitos ausentes, de heranças discursivas e transmissão de saberes. Neste sentido, os capítulos seguem esse escopo central da tese e nos ajudam a construir o argumento base a partir dos seguintes caminhos: 1) buscaremos reconstruir o passado histórico que se mistura ao contexto privado dos personagens, 2) analisaremos como as terminologias espectros/fantasmas funcionam em consonância com heranças discursivas deixadas por familiares ausentes, 3) identificaremos as condições de produção de fantasmas, como cadernos, fotografias, e por último, 4) analisaremos as formas desses fantasmas.

Desta forma, justificado o nosso percurso, vamos, então, aos capítulos. Os dois primeiros capítulos se dedicarão à apresentação das obras e seus contextos de trama, história e produção, como um panorama das questões de espaço, tempo e temas em que os romances estão envolvidos. Em seguida, mostraremos como a temática do espectro é atravessada por uma sucessão de outros conceitos que trazem complexidade à leitura.

Nessa dinâmica, no capítulo intitulado “Primeiro tempo e a produção de fantasmas”, nos deteremos na crítica literária e nos acontecimentos históricos que atravessam a ficção produzida em 1970. A partir do trabalho crítico de teóricos e historiadores, mostraremos como o tema do fantasma aparecia sob a forma de outros nomes, e, principalmente, como o tema da Ditadura impacta obras e se mistura com outros tópicos e contextos. Constataremos como este momento da história literária e seus conteúdos são cruciais para as reminiscências que assombram e moldam parte da literatura hoje. Identificamos, assim, o ponto de diálogo entre a ficção dessa década e suas questões filosóficas e históricas com o contexto da Ditadura e o que foi herdado desse escopo. Por isso, apresentaremos os temas da origem e da herança,

encontradas nos subcapítulos, como marcas que permitem que a obra de Nassar estabeleça diálogo entre as questões pessoais de seus personagens e questões históricas e sociais. Por fim, sustentaremos que, mesmo naquele contexto de discussões e estéticas tão distintas, o debate em torno do que se herdaria tema central deste estudo: rastros, lacunas, vestígios e fantasmas.

Ao apresentarmos, neste capítulo, o romance *Lavoura arcaica*, buscamos demonstrar textualmente como os discursos do pai e do fantasma do avô formam um texto sobre a tradição. Com essa leitura, procuraremos compreender como Nassar fez com que problemas cruciais em nossa sociedade – como o autoritarismo, a autoridade, a violência e o patriarcalismo – abandonassem suas representações mais comuns, fetichistas e realistas, e ganhassem novos traços e vocabulários a partir das buscas identitárias familiares. Nosso interesse, assim, não se localiza apenas nas questões materiais de nossa história social e filosófica, mas inclui suas lacunas, seus pontos incompreendidos, que deságuam em outros espaços ficcionais, como o do lar, o do corpo e do fantasma. Este momento da tese é primordial para as análises que se sucedem nos outros capítulos sobre a *Lavoura arcaica*.

No capítulo intitulado “O segundo tempo e produção de fantasmas”, mostraremos, com base nas duas obras do século XXI escolhidas, como a temática que já aparecia nos anos 70 e, em especial em Nassar, reaparece em Laub e Fuks. Inicialmente, apresentamos as obras e seus escritores. Neste momento da tese, direcionamos o leitor aos problemas do apagamento e dos diários fantasmáticos, presentes no romance de Laub e Fuks. Abordaremos como esses dois pontos são fundamentais nessas obras para a relação com o fantasma e a história.

Esses dois capítulos tratam da historicização das obras, a partir de textos críticos de cada época e de aparatos teóricos sobre o fantasma. Neles buscaremos discutir como as marcações dos fantasmas acontecem na narrativa enquanto expressão de problemas entre história e violência. Dessa forma, na primeira parte da tese, poderemos justificar, com base nos romances e com a apropriada bibliografia teórica, porque o passado é espectral nessas obras. Destacaremos seus respectivos temas, de acordo com o espaço temporal, e isso nos permitirá compreender as formas desses fantasmas nos próximos capítulos.

Na segunda parte da tese, nos dedicaremos à análise das ramificações de um passado que existe no presente por meio de aparições espectrais. Por isso, o capítulo de abertura dessa segunda parte foi intitulado “As formas dos espectros”. Apesar da concepção do que é ou não um espectro, parece mais urgente e importante definir seus ramos e suas relações com outros conceitos, como herança, lei, rastros e transmissão. Este capítulo foi dividido em partes dedicadas à *Lavoura arcaica*, e outras centradas nos romances *Diário da queda* e *A resistência*.

Buscaremos elucidar as formas dos fantasmas em todas essas obras, mas a partir de uma divisão em que o leitor pode melhor se localizar nas tramas.

Na estrutura que compõe “A forma dos espectros”, no subcapítulo intitulado “*Lavoura arcaica* e a Lei da morte”, apresentaremos como a espectrologia finda, por meio de fantasmas, uma dívida dos vivos com os mortos. Apresentaremos a ideia de lei como um dos movimentos dos fantasmas e suas formas. No entanto, o interesse deste capítulo é mergulhar na genealogia da tradição e das leis implicadas nesta morte. O passado spectral só é possível quando pensado sob a ótica da dívida e de suas consequências no presente.

Ainda neste capítulo, daremos prosseguimentos às discussões com uma divisão em dois subcapítulos: como “*Lavoura arcaica* e as leis da natureza” e “A herança do fantasma: remédio ou/e veneno?”. O discurso herdado pela família e as leis impostas a todos são expressões do fantasma na materialidade da palavra. Analisaremos, aqui, na sequência de passagens do romance, um outro conceito crucial para pensarmos o fantasma: a ideia do *phármakon*. Com isto, faremos uma leitura da plurivalência dos sermões paternos, momentos esses em que o efeito de *phármakon* opera nas palavras herdadas do fantasma do avô. Mostraremos como tanto a vontade transgressora de André quanto o discurso paterno advém da sabedoria do avô. Por fim, será possível entender como o discurso familiar transita entre leis naturais, impostas aos membros da família, em oposição a um processo pedagógico de cultura, que ocorre no interior dos sermões paternos. Todo discurso que se faz “natural”, que atesta a natureza das coisas é, portanto, contraditório, se ele quer funcionar como um remédio ao mal que ronda os membros da família. Isso ocorre porque o remédio, na sua raiz epistemológica de *phármakon*, é essencialmente artificial. Este, portanto, seria um dos efeitos mais interessantes produzidos por aparições fantasmáticas e seus rastros deixados, como, por exemplo, por meio de ditos, leis e textos da tradição.

Já em “Espectros: da história, na literatura” analisaremos as formas dos fantasmas nas obras de Laub e Fuks. Iniciamos este capítulo resgatando como uma tradição pode ser herdada. A literatura desses dois autores está cheia de fantasmas de pessoas anônimas, de militantes, de figuras históricas marcantes, mas também de discursos, sistemas e modos de viver em um determinado momento da história.

Dividimos esse mesmo capítulo em subitens que tratam do rastro com a sua preservação, seu efeito de inatualidade no presente, e, por fim, o efeito de spectralidade que ele causa. No subcapítulo “Rastros do passado e a inatualidade do presente”, focaremos na obra de Fuks. Já em “Rastro da inatualidade e uma história spectral”, nosso foco recairá nas cenas da obra de Laub. Para encerrar este longo capítulo, analisaremos de forma mais atenta excertos

de *Diário da queda*. Analisaremos como a história de Auschwitz, do pai e do avô, permanecem como rastros depois do desaparecimento.

Por último, depois de percorrer o trajeto que parte da produção de fantasmas, da forma dos fantasmas na história pública e privada, faremos uma reflexão em torno do lugar e efeito que esses fantasmas ocupam na literatura e na história no capítulo “Estado de Luto: viver com os espectros”. Nele, buscaremos mostrar, de modo sintético, como a morte de familiares e sujeitos desconhecidos, sejam aniquilados em Auschwitz ou desaparecidos na Ditadura, interpelam os personagens e se instauram como uma espécie de estado de luto insuperável.

O reconhecimento de figuras fantasmáticas possibilita uma leitura às margens das obras e que se sustenta pela procura de elementos considerados pontos de cegueira no texto, colocando-nos diante de questões que, à primeira vista, pareciam não ter sido trabalhadas significativamente pelos seus autores. Fantasmas parecem rondar a ficção brasileira, sejam eles aparições familiares, cenas cifradas de violência, ou mesmo algo aparentemente desconhecido que retorna como uma espécie de estranho familiar, através de simbologias, imagens embaçadas ou enigmas.

Como exporemos ao longo deste estudo, não defenderemos uma similaridade na elaboração literária dos espectros nas três obras. Pelo contrário, queremos ressaltar as singularidades e especificidades, bem como operações distintas no âmbito da história, da narrativa e da linguagem. As obras escolhidas aqui se destacam pelo repertório e pela construção em torno de elementos como os fantasmas, a morte, o luto, a tradição, a violência e a palavra, capazes de atravessar tanto um mundo arcaico não datado quanto as ditaduras e os regime totalitários. Nenhum desses eventos de extrema violência deixa de ter seu regime de sentido registrado em arquivos e testemunhos. Por último, esses eventos só chegarão a um futuro porvir como fantasma a assombrar as próximas gerações.

## **1 Primeiro tempo e a produção de fantasmas: Ficção de 70 e *Lavoura arcaica***

A experiência espaço-temporal vivida durante o século XX e parte do XXI alteraram completamente as relações do sujeito com as formas de estar no mundo e de produção cultural. Na esteira do cinema, da literatura e da televisão, sob os jogos de imagens advindos dessas produções, simulações e simulacros, nos encontramos diante de narrativas que nos contam uma história de colapso e horror mundial, expressa por 31 anos de guerra, que se reproduz nas mais diversas formas de expressões artísticas e de defesa da vida, ainda que de maneira diluída e etérea. O capitalismo global e as suas consequências políticas, culturais e socioambientais são explorados em recentes produções que abarcam problemas históricos no tocante às tragédias produzidas pelo século XX, que é considerado pelo historiador Eric Hobsbawm (1995) um século traumaticamente dos extremos.

Essas questões evidentemente impactam momentos decisivos de transformação política e de formação do Estado Nacional na história do Brasil, e reverberam nos discursos inflamados e não superados sobre as ideias de nação, nacionalismo e patriotismo. Ainda, é preciso lembrar como ressoavam no Brasil os estilhaços da crise de 1929, que antecede momentos tensos das movimentações da revolução de 1930. O momento era de embate direto e de encarar as ações de cunho conservador dos que temiam uma possível organização da classe trabalhadora e disseminavam alardes sobre um suposto golpe comunista no país.

Neste contexto, literatura e crítica literária não se deslocam do eixo desses eventos históricos e das mudanças sociais. Na verdade, especificamente nas obras de nossa escolha, podemos observar tramas acompanhadas por estes momentos extremos da história. No caso do nosso corpus e da nossa linha investigativa, porém, esses romances são entendidos como atravessados mais por rastros e espectros de acontecimentos centrais do século XX do que por fatos históricos entendidos em sua totalidade, passíveis de serem abarcados. Sob esta condição, é preciso agora nomear tal experiência da literatura com a história a partir da dimensão fantasmática que a ficção explora.

Neste primeiro capítulo, iremos nos deter especificamente em diferentes perspectivas críticas da ficção brasileira de 70 que nos permitem estabelecer uma leitura de *Lavoura arcaica* a partir da questão dos espectros. O objetivo central deste capítulo é historicizar os anos 70 e mostrar temas centrais na obra de *Lavoura* que estão em consonância com a tese do fantasma, como por exemplo, o problema da linguagem como alegoria e da interpretação da herança. A partir de textos críticos da época e de aparatos teóricos sobre o fantasma, podemos observar como as marcações dos fantasmas acontecem na narrativa

enquanto expressão de problemas entre história e violência. De fato, podemos concluir, com base nesses textos críticos, que a literatura não somente refletiu marcas de sua época, mas produziu principalmente experiências fantasmáticas que dizem respeito a momentos traumáticos e de extrema violência, sem, necessariamente, descrevê-los de modo objetivo. São essas marcas que farão uma rasura na ficção pós anos 70, especificamente as que analisaremos em outros capítulos e que dizem respeito à produção dos anos 2000, com as quais estabeleceremos um diálogo em torno da temática do fantasma. Não se trata de uma definição do que seguirá como motor nas obras literárias, mas da indicação de marcas inapagáveis cujos rastros nos possibilitam recompor uma história de violência, apesar das lacunas e imprecisões.

O professor Jaime Ginzburg, em sua tese de livre docência intitulada *Crítica em tempos de violência* (2012a), reuniu uma série de artigos dedicados às questões da violência – do autoritarismo, do genocídio, da tortura e do esquecimento – na literatura brasileira. Ginzburg examina minuciosamente uma seleção de obras dos anos de 1930 a 2000, destacando elementos formais e temáticos que se estruturam das mais variadas formas da violência na formação do romance brasileiro. Alguns dados levantados nos parecem cruciais para localizarmos o tema do espectro, da dívida e da herança em nossa tese.

De fato, é interessante perceber como Ginzburg reivindica a leitura de um país atravessado pelas ruínas e catástrofes do século XX, e que ainda sofre com as heranças da escravidão, da tradição patriarcal e dos regimes autoritários. A interpretação da história pautada pela violência deve seguir em direção aos conflitos e às contradições sociais, incompatíveis com as sínteses totalizantes. Os caminhos apontados levam à leitura da história brasileira permeada por inscrições de violências em diversas categorias, como podemos ver a seguir:

O processo exploratório colonial, a organização predatória imperialista, o genocídio indígena, o tráfico negreiro, o cotidiano escravocrata das penalizações e mutilações, o patriarcado machista, os estupros, os linchamentos, os fanatismos religiosos, os abusos policiais, a truculência militar, agressões ligadas a preconceito de raça, religião, orientação sexual, agressões a crianças, torturas em prisões (GUINZBURG, 2012a, p. 241).

A violência é, portanto, restituída na sua dimensão estrutural e como elemento fundante do “pacto social” que parece não ter conseguido encobrir o inchaço de tragédias históricas e sociais inscritas nas narrativas dos sobreviventes das violências praticadas desde a exploração colonial, passando pelos séculos XIX, XX e XXI. Muitas delas são justamente as que assombram não só *Lavoura arcaica* e outras obras da década de 1970, como também as demais obras estudadas aqui, de Fuks e Laub.

Porém, como anunciamos acima, vamos nos concentrar aqui nos anos 70 para nos situarmos quanto à forma que as presenças fantasmagóricas estavam na composição da Ditadura. Segundo veremos, as tensões históricas vividas por escritores neste período eram exploradas de maneiras diversas pelas produções literárias. Além disso, tomados pelo assombro do Regime Militar e do golpe de Estado, os autores retomam em suas obras problemas ainda mais antigos da violenta história do país. Tânia Pellegrini, em *Gavetas vazias* (1996), produz uma análise da qual nos aproximamos sobre o uso da alegoria na ficção de 70. Na alegoria, muito empregada nas narrativas daquela década, a ambiguidade e a multiplicidade constituem traços fundamentais para que o objeto narrado se dispa de significação própria e evoque um saber da ordem do não-visível.

Havia uma motivação maior para o recurso da alegoria – uma vez que “recorrer ao processo alegórico é renunciar a uma transparência do mundo ilusória e enganadora” (PELLEGRINI, 1996, p. 28) – dado que a própria realidade do que acontecia durante a Ditadura não era aparente. Como se sabe, muito do que ocorreu nos anos de Regime Militar foi encoberto pelos próprios militares por meio de ameaças e censura. Os acontecimentos só foram trazidos a público anos mais tarde, por meio de depoimentos, testemunhos e documentos. A literatura, portanto, joga com essas lacunas de compreensão, entre o que aconteceu e não se sabe, e o que não se sabe e foi, ainda, censurado. Havia na época uma incompreensão do que acontecia no Regime Militar, e, portanto, parte da população não dispunha de informação ou conhecimento direito sobre o que acontecia e todo o movimento de violência que tomava conta do país.

Nesse contexto, a alegoria constitui um recurso de questionamento do mundo aparente e ilusório de “normalidade” que os militares implantaram para disfarçar o cenário de violência e perseguição política. Soma-se a essa questão o problema da comunicação, uma vez que o que não era informado sobre a Ditadura se dava também pela capacidade de manipulação da informação e do repertório histórico-social que era construído pelas mídias. Desta forma, as obras da década de 70 ofereciam uma experiência linguística e semântica ao leitor cujo enredo e estrutura episódica da trama colocavam em questão a relação entre sentido literal e alegórico no jogo da interpretação da história. A “normalidade” criada pelos militares funcionava também por conta da desinformação que impedia a construção de sentido histórico naquele momento, pois mesmo os meios de comunicação sofriam com a repressão, ou eram coniventes com a realidade implantada pelos militares. Assim, algumas obras jogam com esse problema do encobrimento da realidade, da incompreensão da mensagem e da alegoria que dificulta a interpretação da realidade.

Diversos romances empregaram recursos distintos para indicar a recusa ao mundo erguido com base nas informações liberadas pela censura da época. Citemos dois deles sem nos aprofundarmos ou analisarmos os textos, mas apenas como breve exemplos de obras que tocaram na temática da Ditadura. Em *PanAmérica* (2001), José Agrippino de Paula critica a crescente transformação do país numa sociedade tomada pelo espetáculo. Nesse romance, o espetáculo produzido pela mídia, principalmente pelas produções hollywoodianas, e os processos de disseminação do imperialismo norte-americano na América Latina eram usados para mascarar a decadência social e política que o Brasil enfrentava nas décadas de 60 e 70. A obra empreende, dessa forma, um percurso crítico ao Brasil fraturado do Regime Militar. Já *Zero* (1985), de Ignácio de Loyola Brandão, explora com ironia crítica os meios de comunicação da época, como nos mostra Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance* (1984).

Visando desestabilizar a confiança no que era compartilhado como “informação”, Brandão trabalha com a ambiguidade, a invasão do ruído e com apelos ao sobrenatural transmitidos pelo rádio. A história gira em torno das desventuras amorosas entre José e Rosa, dois personagens que funcionam como uma metáfora social num contexto político em que cidadãos comuns são parte da engrenagem que foi a Ditadura Militar e seus efeitos. A estrutura da narrativa não segue um formato linear e cronológico de tempo e espaço. No que diz respeito à estrutura da obra, o leitor encontra uma gama de fragmentos que reproduzem os mais variados tipos textuais, como listas, anúncios de jornal, letreiros, cartas e diálogos. O texto, na verdade, é elevado a uma tensão de confusão narrativa pelo uso de formatos textuais que reproduzem letras de músicas, recortes de jornais e revistas, e trechos de notícias de rádio e televisão. Por meio desses fragmentos, há a reconstituição de alguns acontecimentos no período da Ditadura, como, por exemplo, a violência policial e a censura, como no excerto intitulado “Adeus, Adeus”:

Depois de ter sua biblioteca inteiramente confiscada e queimada pelo Governo 1, o sociólogo e pesquisador das origens do subdesenvolvimento nacional, Carlos Antunes, aceitou o convite de Yale para lecionar na famosa Universidade Norte-Americana. Deve embarcar dentro de 10 dias, se os advogados liberarem o seu passaporte (BRANDÃO, 1985, p. 17).

As formas de violência naturalizadas pelo governo durante a Ditadura Militar aparecem no texto de Loyola Brandão sob as figuras de pessoas anônimas, professores, estudantes e trabalhadores que sofriam as consequências nas situações ordinárias da vida. O trecho citado, por exemplo, ilustra de maneira direta um sociólogo que estuda as origens do subdesenvolvimento, ou seja, um tópico relacionado ao contexto geopolítico e econômico do

país na época em que os militares governavam. Sua pesquisa era associada àquilo que os militares queriam eliminar, pois se enquadra em um saber proibido que não somente critica as bases do Regime, mas principalmente as suas consequências para a população. Este tipo de comentário e crítica era imediatamente censurado ou reprimido, e no caso do sociólogo, como pode ser visto, a repressão se deu por meio de uma queima de livros e fontes que sustentavam a pesquisa do professor. Este artifício era um dos muitos meios de apagar rastros e vestígios das críticas ao Regime, e criar uma realidade oposta ao que era criticado por militantes, intelectuais e cidadãos que tentavam denunciar os absurdos e reprimendas na época.

As informações que chegam são confusas e desconfiguradas, cabendo ao leitor reconstituir esse quadro de acontecimentos. Neste sentido, a linguagem é um problema no romance, principalmente no tocante a sua clareza e a sua objetividade na transmissão de informações. As notícias sobre a Ditadura, bem como os elementos narrativos que compõem a história central dos personagens, são ampliadas para que se possa perceber como a transmissão e a comunicação são tomadas por ruídos. Essas transmissões da informação eram também o que suplantava a realidade em que as pessoas viviam na época: confusa e enigmática em certos momentos. No texto de Loyola Brandão, a realidade da Ditadura, em seu momento mais brutal e violento, não chega a todos, principalmente as camadas da população que só conseguiam acompanhar as informações por noticiários.

O narrador é quem consegue informar e identificar alguns desses abusos, como no excerto seguinte: “Hoje de manhã veio a polícia e prendeu um sujeito do quarto da frente. Não era criminoso, nem nada. Estudante. Negócio de política” (BRANDÃO, 1985, p. 19). Contudo, esta cena é alocada de forma abrupta, em meio a uma lista de sete itens sobre o personagem José. Dessa forma, assim como Agrippino, Loyola Brandão questiona as formas de censura da época nos meios jornalísticos, por meio de uma literatura que recusa a linguagem referencial e documental, optando por um trabalho com as incompreensões, com as lacunas e com a impossibilidade de uma descrição precisa do que ocorria na época. Em Loyola Brandão, a transparência se traduzia por meio de aparições e rastros contidos nos materiais de comunicação.

Neste caso, temos um exemplo que consiste numa pequena descrição de caráter informativo com fins de ilustrar os movimentos conservadores que os militares aguçam na cidade e os ideais que esses grupos carregavam:

Ou nos unimos, ou o mundo explode numa onda de desregramento, pecado, imoralidade. O presidente falava numa da capital. Diante dele, milhares de pessoas atentas. Cada uma trazia na mão uma tocha acesa e o Presidente tinha uma visão

fantástica: um fogo iluminava, mas para ele, o fogo consumia: naquela noite devia começar uma reforma nos costumes e nas leis. Os microfones levavam a palavra do Presidente a todas as praças do país, a todas as casas (BRANDÃO, 1985, p. 19).

Este caminho nos ajuda a pensar como a questão do fantasma opera num movimento do geral para o particular. Há, inicialmente, a imagem de um Presidente que falava numa praça da capital e que estava sendo transmitido para todas as outras praças do país, e milhares de pessoas que seguiam suas palavras e suas instruções. As palavras de ordem deste líder é que era urgente iniciar reformas nos costumes e nas leis. Neste momento em que pronunciava a necessidade de mudança de costumes, é possível identificar, pela descrição do narrador, a presença de altos dignitários da Igreja, ministros, juízes, tribunais e Procuradores gerais.

O ponto chave é que, junto a essas figuras de autoridade e poder da sociedade, somavam-se também grupos cujo narrador consegue sintetizar a partir de nomes associados a problemas que surgiam na Ditadura, como o discurso da moral, as milícias, as ordens e a repressão. Estes problemas eram colocados em forma de grupos com os seguintes nomes: o Chefe Supremo das Milícias Repressivas, os Encarregados da Ordem e Moral e Os Defensores da Família. Todos esses formavam uma frente em defesa dos bons costumes e da boa conduta cujo objetivo era lançar uma grande campanha para que “saías desçam aos tornozelos”, para que “palavrões deixem de existir” e para que “jovens levem uma vida pacata e recatada”. Esse movimento estava em nome de uma Pátria bem-aventurada, e, como ponto de partida, era necessário mudar as leis da sociedade em defesa de uma sociedade livre dos maus costumes. Para que essas leis fossem modificadas, seria preciso redigir uma nova constituição baseada em “documentos de tempos antigos, os grandes tempos da humanidade”. Ainda que haja um tom irônico nesta colocação, é neste pensamento que encontramos um dos pontos de articulação com a quebra da unidade e o retorno de ideias antigas para a criação das leis e ordens no presente que vamos encontrar em *Lavoura arcaica*.

A quebra da unidade retira o foco de uma causa única e de uma perspectiva unilateral da história narrada nos romances. Isso ocorre de forma que, tanto os problemas mais antigos que o Brasil atravessou, até questões mais específicas da Ditadura Militar não foram retirados e apagados do nosso presente. Não houve uma solução ou superação de questões cruciais no tocante à violência na formação do país, como se elas pudessem ser solucionadas ao pressupor que os problemas podem ser simplesmente esquecidos ou apagados. Na verdade, eles são mais antigos e invadem os espaços suplantando sentido, informações, imagens e

modelos de gestão política e social, uma vez que os indícios desses eventos passados não podem ser simplesmente descartados ao tratarmos de um novo contexto histórico.

A esta lógica, o filósofo Vilém Flusser, em *O mundo codificado* (2013), também chamou de fantasmagórico. Muito próximo ao que argumentamos sobre os romances de Loyola Brandão e Nassar, a fantasmagoria na visão de Flusser tem relação com a quebra de uma unidade histórica da realidade, de uma única perspectiva dos fatos, em que o entorno do que acontece no presente se torna progressivamente mais nebuloso e fantasmagórico por todas as informações mais antigas das quais estamos impregnados do passado.

Dito de outra forma, ao tratar da quebra de uma unidade da realidade ou de uma relação simplista entre causa e consequência única, Loyola Brandão já nos apresentava um cenário da Ditadura Militar que não havia sido construído a partir de preceitos oriundos somente do próprio contexto da Ditadura. O que está em questão na ideologia e na crença do estado sob o poder dos militares é a articulação de saberes mais antigos, de outras fontes, como, por exemplo, a mistura do religioso com o jurídico, para justificar repressão e censura. O que não estava de acordo com a religião apoiada pelo Regime, o catolicismo, era considerado como “ameaçador”, e mesmo subversivo, pois fugia ao plano de criar uma política homogênea da cultura brasileira.

Nesta lógica, não há a representação unívoca da Ditadura, em que só haveria uma única possibilidade de tratar dos seus problemas e trazer à tona elementos que circunscrevem a lógica dos assassinatos e das perseguições políticas. É por este motivo que *Zero e Lavoura arcaica* não revelam a fotografia de um Brasil local, de maneira descritiva e realista, cuja imagem seria a de um país tomado por um regime violento e autoritário. Elas buscam outras maneiras de narrar, a partir de vestígios, símbolos e alegorias de outros tempos e espaços que se misturam às composições das personagens num embaçamento dos acontecimentos. Ora, esse percurso entre texto e contexto nos parece fulcral para estabelecermos um diálogo de *Lavoura arcaica* com a produção de outras obras da época.

Consideramos, de fato, imprescindível mapearmos fios condutores de elementos contextuais que de certa forma contaminam a escrita e contribuem para reposicionamentos estéticos. Recuperar discursos, momentos e saberes antigos para a composição de um país sob um novo crivo ideológico é uma forma de um estado tomado por fantasmas. O fantasma existe por não estar nem no campo da visibilidade, e nem no campo da invisibilidade.

Essa discussão já era proposta em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ensaio produzido por Silviano Santiago também na década de 70 e publicado em *Uma literatura nos trópicos* (2000). Um dos pontos centrais desse texto mostra como o colonialismo tomou

novas formas e se alastrou fantasmagoricamente na formação da história da sociedade brasileira, bem como na própria história literária. O colonialismo, portanto, continua a percorrer as novas formas de violência que vão se produzindo ao longo da história. Ou seja, a Ditadura é atravessada por múltiplas formas de violência, como perseguições por posições políticas, por questões de classe, de gênero e de raça. Os militares refletem parte do aparato repressivo e ideológico que formou o Brasil como nação, visando principalmente à extinção da diferença e de organizações populares que lutavam por igualdade e pelos direitos do povo.

Santiago, ao abrir seu texto com uma epígrafe de *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault, já nos deixa indícios de uma crítica à tarefa de continuidade e sincronia histórica que possa perpetuar um saber fechado da literatura, como documento, relato, memória e/ou arquivo. Há nesta obra a destituição do mito da unidade que pressupõe o reconhecimento da criação literária como reflexo linear e progressivo da estrutura social, história, política e econômica num dado momento.

Não por coincidência, Pellegrini (1996) usa o termo “vazio cultural” ao se referir às narrativas de 70, considerando que a crítica da unidade precisa levar em conta as nuances e relações de uma época, que não podem ser reduzidas ao que a autora chama de “padrões lineares de causa e efeito” (PELLEGRINI, 1996, p. 9). O termo surge a partir da leitura que Pellegrini fez de alguns ensaios publicados nos primeiros anos da década de 80. Curiosamente, nesta referência a autora adiciona uma nota de rodapé em seu texto com a finalidade de citar a obra *Tal Brasil, qual romance?* de Sussekind. Como havíamos destacado, o diálogo entre as duas autoras produziu muitas reverberações, colocando-as, assim, no centro do debate crítico sobre obras produzidas nos anos da Ditadura Militar no Brasil.

A ideia de um “vazio cultural” aparece com uma contra crítica aos argumentos de outros críticos da época, e podemos incluir Sussekind neste panteão de autores, de que a literatura de 70 estava trilhando um vazio em relação às denúncias e, na contramão, estaria priorizando a estética. Esta ideia provém do fato da década de 70 ter produzido suas obras sob o forte crivo da censura, especificamente com o AI-5 em 1968. Assim, com a institucionalização da censura, seja pelas formas diretas ou pelas maneiras mais veladas, muitas obras foram ceifadas e permaneceram nas gavetas e prateleiras. Outras optaram por driblar a vigilância a partir de uma elaboração estética, no jogo entre forma e conteúdo, cujo resultado pudesse gerar textos mais refinados, alegóricos ou de difícil compreensão à primeira vista. Contudo, a autora reconhece que há muitas nuances, e nem todos seguiram o mesmo caminho na produção das obras, não resultando, portanto, em um padrão linear de causa e efeito. A obra de Nassar recusa um estilo narrativo linear de causa e efeito com fins de dar lugar ao trabalho

minucioso de alocar referências e vestígios que culminam no diálogo entre texto e contexto de múltiplas épocas a partir das fantasmagorias de heranças, sujeitos e tradições mais antigas.

Assim como não houve uma unidade temática dentro do referente da Ditadura, como vimos anteriormente, também não existiu uma unidade no tocante à estética e às construções narrativas. Apesar de todo aparato de censura e repressão, houve espaço para rupturas e outras formas de expressão, de modo que, para Pellegrini, esse vazio – apontado pela crítica ao destacar que literatura parecia desprovida de crítica ao Regime Militar em prol de uma inventividade estética – é senão uma multiplicidade.

Um dos frutos da leitura crítica que Pellegrini faz da obra de Sussekind é afirmar que os anos 70 constituíam uma espécie de enigma a ser decifrado pela crítica, especialmente por estarem envolvidos no que a autora chama de “sombra”, imposta pelas suas condições históricas e políticas:

Nos primeiros anos da década de 80, surgiram aqui e ali ensaios que eram as primeiras tentativas de aproximação, entendimento e/ou interpretação do panorama cultural brasileiro do decênio anterior. Os anos 70 colocavam-se então como um atraente enigma a ser decifrado, provavelmente pelo fato de parecerem envolvidos por uma espécie de sombra criada pelas condições históricas e políticas que os marcaram. Delimitar esse período como todo foco de interesse implicava em lhe conferir uma identidade. Tal identidade provinha do fato de que os anos 70, na verdade, iniciaram-se com o AI-5, em 68, e terminaram com a anistia e a “abertura”, em 79, caracterizando-se assim, como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as consequências resultantes desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país (PELLEGRINI, 1996, p. 5).

Ora, ainda que o termo fantasmagoria ou fantasma não seja usado pela autora, é possível estabelecer um primeiro diálogo com essa problemática dos espectros a partir do emprego da palavra “sombra”, em referência às condições históricas que sombreiam ou mesmo assombram a literatura. Pellegrini busca compreender como a censura e a estrutura econômica, com sua expressão política e cultural, poderiam interferir tanto na vida social quanto na própria forma de produzir cultura. Os fantasmas estão em semelhança com a ideia de “sombra”, pois funcionam como manifestações do passado que ainda paira na sociedade brasileira.

Neste caso, a literatura não somente lidava, por meio de metáforas e alegorias, com a censura enquanto aparelho ideológico do Estado, mas também como tema. Ainda, os temas que surgiam a partir dessa produção cultural assombravam os textos da época, como as reflexões em torno do autoritarismo, das torturas e da morte política. Pellegrini entende que o tema acompanha tanto a história do Brasil quanto a produção literária, sob a forma de sombra que paira no tempo e no espaço, interferindo nas relações, mesmo quando não pode ser entendido de forma clara e de imediato.

Assim, muitos dos elementos da vida pública e privada foram incorporados nas obras da década de 70. Eles também aparecem em *Lavoura arcaica*, mas como “sombras” ou “fantasmas” (sempre ao lado de outros espectros), impedindo sua transformação em uma obra datada. Consideramos, nesse sentido, as incongruências e os debates sobre os sentidos da obra, a discussão se ela faz ou não uma crítica à Ditadura, um ganho para o jogo do texto. As datas e o calendário fogem à trama e dão espaço aos fantasmas da época. O tempo foge à literatura e à “memória enciclopédica do crítico”, e não há uma verdade do texto que só “pudesse ser assinalada pela dívida e pela imitação”, escreve Santiago (2000, p. 19). Notemos como essa verdade aparece como um artefato impossível de ser encontrado na literatura. Expliquemos.

A direção aqui escolhida se opõe àquela das idealidades metodológicas que tentam recuperar algo de concreto da realidade histórica na obra e, portanto, levar ao uso da literatura como documento ou arquivo. Isso não implica afirmar que não há abertura para uma leitura mais historiográfica da literatura, assim como há categorias de investigação filosófica, sociológica e historiográfica. No entanto, segundo buscaremos sustentar ao longo desse estudo, o núcleo das obras aqui examinadas é formado por resquícios e vestígios do passado histórico que se regeneram infinitamente por detrás dos jogos de linguagem, da articulação entre gêneros diversos e da própria surpresa do sentido que se modifica a cada decisão de leitura.

Assim, a impossibilidade da unidade em parte significativa da produção romanesca da década de 70 permite articular um sistema analítico em que se reconheça os impasses instaurados pelas dissimetrias discursivas e temporais entre forma, conteúdo, tempo e texto. A totalidade harmônica de uma dívida histórica e de uma genealogia são constantemente assombradas por imagens de acontecimentos diversos que aparecem na ficção como algo que está “fora do lugar”. Em casos como *Zero* e *Lavoura arcaica*, a superficialidade visual das narrativas, labirínticas ou poéticas, inverte a lógica de que uma profundidade ou essência da verdade no trabalho da memória está a serviço de algo enigmático. No caso de *Zero*, cenas desconexas e situações banais montam um quadro em que o presente da Ditadura é assombrado por resquícios de outros problemas e dívidas históricas de passados distantes. Em *Lavoura arcaica*, o ausente-presente, o traço que faz o sujeito ficar fixado para voltar a explicar a sua história, não é acessível, pois está numa lógica de causalidade que não se fecha. A história familiar que se procura não se reduz a uma única causa, e aponta para uma outra cena do sujeito: a dos fantasmas familiares. Neste jogo de assombramentos e retornos de fantasmas antigos, o saber familiar que norteia as reprimendas e leis é extraído das palavras dos antigos, no caso do fantasma do avô de André, o narrador. Iremos acompanhar este percurso em detalhes nos próximos capítulos.

Em relação ao aparecimento de fantasmas na obra e a conexão com elementos da Ditadura, é no núcleo familiar que encontraremos esses vestígios e as consequências sob a forma de comportamentos e reproduções de violência. Durante a Ditadura Militar no Brasil, o Regime se utilizou de tradições antigas para recriar modelos violentos dentro do próprio Regime Ditatorial. Esses modelos violentos muitas vezes eram retornos fantasmagóricos de leis antigas que haviam sido utilizadas no passado para justificar práticas repressivas. Um exemplo disso foi a Lei de Segurança Nacional, criada em 1935, durante o governo de Getúlio Vargas, e que foi ressuscitada pela Ditadura Militar em 1969. Essa lei, que tinha como objetivo combater atividades subversivas, foi utilizada para justificar a repressão violenta contra opositores políticos, intelectuais e artistas. Além disso, o Regime Militar também se apropriou de modelos de repressão presentes na história do Brasil, como a escravidão e o coronelismo, para justificar suas práticas violentas de controle social. No caso de *Lavoura*, havia a tentativa de combater qualquer desejo ou vontade dos personagens que violasse as regras conservadoras do pai, principalmente no tocante aos desejos da carne, vontades sexuais e uma vida fora daquela pensão interiorana.

Assim como na Ditadura, o que desviava a tradição cristã era considerado ameaçador à ordem, e, portanto, deveria ser punido. No contexto da obra de Nassar as identificações com uma vida fora da ideologia familiar eram consideradas uma ameaça à segurança da família e ao que o pai semeava, como amor, trabalho e união. O medo do cerco criado pelo pai ser arrebatado era motivo para reprimir violentamente quem ultrapassasse às leis. Além disso, outro retorno fantasmático em forma de lei é a força violenta, muito conhecida nos processos colonizatórios, principalmente no caso do Brasil, para desposar sujeitos de suas terras e submetê-los a um processo “civilizatório”, tendo como base preceitos de um mundo cristão e ocidental.

No recorte temporal da nossa tese, em um breve olhar atento aos anos seguintes de 1964 e do golpe militar que produziu uma cesura irreversível na história pública, privada e cultural do Brasil, verifica-se que a literatura não deixava de se preocupar com as questões sociais nas quais a América Latina e o Brasil especificamente estavam circunscritos. A prosa brasileira surgia com preocupações que iam além das grandes estruturas e demandas sociais, abrindo-se para o reconhecimento das microestruturas de repressão do poder. Podemos tomar alguns outros direcionamentos de Santiago, em *Nas malhas das letras* (2002), como um norte para entender como a literatura pós-1964, e aqui estreitamos essas questões aos escritores que despontavam entre 1968-1980, passou a refletir sobre o funcionamento do poder a partir de uma

radical recusa a qualquer forma de autoritarismo que, desintegrando-se sob a sua forma mais visível (tortura e violência do Estado), passa a invadir lares, relações pessoais e vida privada.

Nesse momento, precisamos alongar um pouco mais nossas considerações sobre as relações entre história, literatura e crítica, inserindo no debate o trabalho de Flora Süssekind, *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (1985), que inclui duas aproximações e distinções com o texto de Pellegrini. As duas autoras construíram obras que historicizam e contextualizam, num tempo anterior, discussões que nos ajudam a situar o que chamamos de fantasma.

No caso de Süssekind, a autora tece duras críticas às obras literárias que pareciam, na sua leitura, estar ancoradas numa resposta à censura e ao aparato repressivo do Estado autoritário, especificamente as que utilizavam uma linguagem jornalística, cheia de referencialidade direta a uma suposta realidade objetiva. Ao propor um questionamento sobre o porquê de determinadas escolhas estéticas e mesmo temáticas aparecerem sob a forma de obsessão por uma musa que era a própria censura, Süssekind deixa algumas pistas de seu incômodo com textos literários como romance-reportagem, conto-notícia e depoimentos, em detrimento de autores que optaram por uma linguagem mais simbólica, cifrada e/ou alegórica, ainda que uma crítica ao silêncio imposto pelo autoritarismo fosse urgente à época.

Süssekind inicia seu texto com o argumento de que a censura “tem sido uma espécie de rua de mão única, explicação privilegiada para os que analisam a literatura brasileira dessas duas décadas que se seguiram ao golpe militar” (SUSSEKIND, 1985, p. 17). Com isso, a autora constata o seguinte problema:

Realismo mágico, alegorias, parábolas, ego-trips poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como resposta indireta às impossibilidades de expressão artística sem as barreiras censórias (SUSSEKIND, 1985, p. 17).

Para a autora, a presença de uma mídia submissa ao pensamento da classe média burguesa da época, que era a favor do Regime Militar, fazia com que a literatura ganhasse uma função parajornalística, como uma alternativa aos meios de informação. Neste sentido, a questão que surge é o porquê de uma preferência pelas duas faces do realismo da época, mágico e jornalístico, povoados de pistas e tomados por referencialidade de forma exacerbada, e não por uma linguagem menos documental (de modo direto, como nos romances reportagens, ou indireto, como nas prosas alegóricas) e mais ficcional. Para Süssekind, este outro lado da moeda

– identificado numa literatura mais marcadamente ficcional, que lançasse mão da elipse, do chiste, das lacunas – poderia operar de forma mais crítica aos silêncios do Regime Militar.

Nesse contexto, a crítica cita outros movimentos de escrita que poderiam ser mais frutíferos às discussões da época, a partir de outros caminhos menos percorridos. Entre os autores e recursos mencionados, ela indica as referências à indústria cultural e ao jornalismo, em Agrippino de Paula e Loyola Brandão, já citado aqui, o romance-ensaio *Em liberdade*, de Silviano Santiago, e “os obsessivos parênteses e o aniquilamento da ação narrativa em *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar” (SUSSEKIND, 1985, p. 19), entre outros escritores da época.

Já Pellegrini não identifica um problema no uso das alegorias na produção da época. Para a crítica, definir a estética da década de 70 é uma missão delicada e complexa, pois as obras do período não formariam uma unidade, devendo ser lidas em sua diversidade material.

Assim, a linguagem alegórica, numa relação direta com a censura, era para Pellegrini um incentivo à inovação e à experimentação linguística. A obra não pode ser autossuficiente no diálogo com a realidade histórica; pelo contrário, ela articula-se à contradição de vários processos que não se anulam no interior dela. Neste ponto, Pellegrini reconhece *Lavoura arcaica* neste conjunto de obras cuja inventividade absorve e devolve, de forma inventiva, essas contradições sociais e históricas. Este seria um ponto de acordo entre as duas críticas, Sussekind e Pellegrini. Ambas constroem leituras diversas em torno de *Lavoura arcaica* e da produção literária dos anos 70: Sussekind opta pela crítica severa ao uso referencial e objetivo da linguagem e identifica *Lavoura* como uma obra cuja linguagem aparece como uma outra saída para a crítica à censura. Dessa maneira, é possível ler em ambas as autoras o uso do silêncio e a ausência da referencialidade direta como operadores importantes de *Lavoura arcaica*.

Assim, deixando claro alguns pontos dessas autoras, podemos elencar um aspecto em comum e que parece ser uma afirmação importante de duas teóricas. Tanto para Sussekind quanto para Pellegrini há na literatura produzida nos anos 70 a presença de uma elaboração simbólica malfeita da Ditadura e seus desdobramentos. Para ambas, a Ditadura é um tema que paira nas formas de ver o mundo, de interpretar os movimentos sociais, o tempo histórico e mesmo a vida privada. Essa elaboração simbólica inacabada e malfeita retorna como uma assombração ao longo dos anos, seja pela aparição de casos esquecidos ou recuperados das vítimas, seja por leis e formas de governos que pautam suas ações de acordo com as diretrizes do Regime Militar. Na direção do nosso trabalho, entendemos que o tema da Ditadura, ainda que elaborado de maneira diferente, pairava como um fantasma na escrita dos autores,

independentemente do estilo ou da proposta estética. Todos partilhavam de um fantasma que assombrava as relações pessoais, familiares e a vida pública.

Ainda que as autoras não tenham teorizado ou aprofundado na temática das fantasmagorias, Sussekind e Pellegrini deixaram uma contribuição importante para pensarmos nos fantasmas que assombram narrativas e que não têm a Ditadura como tema central, mas que trabalham uma série de questões que giram no seu entorno, como o autoritarismo, a censura e a repressão, fazendo do presente um tempo nebuloso e fantasmagórico.

A literatura, mesmo no impasse dos debates críticos, mostra como esses rastros do Período Ditatorial ou mesmo bem mais antigos persistem e retornam sob a forma de debates recentes, como a aniquilação das diferenças étnicas, sexuais e/ou raciais, bem como da repressão a movimentos que lutam por uma sociedade igualitária e contra o centramento da razão patriarcal. As formas de repressão e de censura reaparecem sob o signo da violência verbal colérica, bastante explorada nas obras de Nassar, em especial em *Lavoura arcaica*.

A literatura incorpora esses eventos históricos nas tramas da vida privada dos personagens, de maneira que é nas representações da vida cotidiana e dos conflitos pessoais que a ficção se mostra ligada às necessidades específicas da vida social. E por isso mesmo é preciso insistir que *Lavoura arcaica* não está fora desse processo. Ao longo do tempo, a forma de se referir a esses conflitos transgeracionais atravessados pela transmissão de uma tradição vai se tornando mais sutil e alusiva. Dessa forma, chegamos ao ponto de nos havermos com narrativas que só tangenciam os acontecimentos históricos, políticos e culturais e não operam numa pretensa documentação ou objetividade na sua exploração.

Disto se segue o pressuposto central do nosso debate ao recuperarmos *Lavoura arcaica* como uma obra produzida no centro desses eventos históricos e políticos ligados às formas de violência da Ditadura Militar, como a repressão, a censura e o autoritarismo, mas que nem por isso compõe o retrato nítido de uma pretensa totalidade social do período. Pelo contrário, a obra é tomada por rastros de tradições e heranças geracionais, vestígios da cultura libanesa, referências bíblicas e traços da violência autoritária que remete a diferentes regimes da nossa história. A nossa leitura da obra de Nassar, nesse sentido, corrobora com a análise de Pellegrini sobre o romance da década de 70 que, produzido no contexto de uma sociedade amordaçada, “não pode deixar de integrar múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e dinâmica” (PELLEGRINI, 1996, p. 24). Esses múltiplos níveis de conflito de uma sociedade, como coloca Pellegrini, nos oferece uma visão para ser aprofundada nos próximos capítulos.

Com isto, este capítulo buscou fornecer dados contextuais, históricos e textuais sobre o impacto da Ditadura na escrita de obras dos anos 70 e sobre os vínculos desses romances com o fantasma que foi este período na história, ainda em um intervalo muito recente entre os anos de 64 e a publicação desses romances a partir de 70. Não seria possível pensar a questão do fantasma sem antes propor um recorte mínimo para construir o programa estético, histórico e político em que a narrativa de Nassar se insere. Escolhemos analisar essas manifestações, principalmente em *Lavoura arcaica*, em que história, linguagem e violência corroboram um drama familiar assombrado por elementos da tradição cultural e religiosa, somados aos períodos nefastos da Ditadura no Brasil.

Ao recusar uma estética que representasse fielmente a realidade violenta da época, a obra de Nassar trata de um presente assombrado pelas heranças geracionais. Sendo assim, o presente não é a totalidade ilusória do que acontece na época, mas é assombrado pelas heranças geracionais que insistem em retornar, “como uma verdade espectral do delírio ou do assombro” (DERRIDA, 1994, p.87). Isso é um dos temas caros ao texto nassariano sustentado por certos pontos determinantes que examinaremos a seguir, a saber: a herança e a origem, a autoridade e a noção de sujeito. Como nos lembra Derrida em *Espectros de Marx*, a herança é um lugar fantasmático, ou seja, construído pela história e pela memória, e não é tangível em si. A herança não é uma propriedade a ser transmitida diretamente de uma geração para outra. Ela é, antes de mais nada, uma construção a partir das experiências individuais e sociais de um sujeito.

A questão da herança é um dos elementos presentes nas discussões sobre a Ditadura e o que se herda deste modelo de gestão de Estado e vida social. Portanto, na lógica da nossa argumentação, a herança é nosso próximo tema a ser discutido neste trabalho, mostrando seu ponto de ancoragem em *Lavoura arcaica*, principalmente por conta da relação direta entre transmissões de tradições, em que o espectro é visto como uma figura que representa a herança ou o legado deixado pelos antepassados, e que continua a exercer influência sobre a vida presente.

Com isso, mostraremos a seguir como a transmissão da palavra herdada de uma lei antiga pode servir como uma conexão com a história e a tradição familiar, fornecendo um senso de continuidade e pertencimento. Por outro lado, pode ser uma fonte de tensão ou conflito se os valores ou as expectativas associadas a essa palavra ou a essa lei antiga entram em conflito com as crenças ou práticas do presente. Em forma de fantasmas, o passado aparece e desaparece, mas continua moldando o presente. Ele, na verdade, é reinterpretado pela experiência de cada geração. Ainda, discutiremos no próximo subcapítulo, como a transmissão de uma palavra herdada de uma lei antiga pode ser um processo de recontextualização, o que

indica que seu significado pode mudar ao longo do tempo e de acordo com as circunstâncias. Dessa forma, a ideia do espectro em Derrida nos lembra que o passado está sempre presente em nossas vidas, mas que sua influência é complexa e muitas vezes imprevisível.

Neste sentido, aprofundaremos a ideia de que a herança consiste em um passado espectral que supera a lógica simplista de causa e efeito, uma vez que a vida no presente depende da dívida deixada com os mortos. Além disso, por mais que já tenhamos feito as devidas introduções às obras no início desse estudo, apresentaremos um resumo mais detalhado de *Lavoura arcaica* no subcapítulo seguinte, abordando aspectos como estrutura, tempo, personagens, enredo e as questões entre fantasma, herança e transmissão.

### 1.1 A herança e origem

O romance *Lavoura Arcaica* é estruturado em dois momentos ou situações-limite do enredo: a partida e o retorno de André ao centro da família. A primeira parte é construída por um único e longo período, alternando entre capítulos ímpares e pares que trazem um princípio de composição e um fio narrativo mais consistente, enquanto a segunda parte consiste, basicamente, na interrupção proposital desse fio narrativo.

A partida se desenrola nos limites do quarto de uma pensão interiorana, onde André constrói seus próprios limites longe da família e seu cerco estritamente fechado, levando “a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo” (NASSAR, 2016, p. 7); e ali, no quarto, inviolável, individual, onde os objetos do corpo são consagrados numa dimensão quase romântica, o indivíduo se imagina sujeito de si. Por meio de uma recusa transgressora, a sedução por uma nova forma de se compreender como sujeito, longe de suas heranças e origens, se desenha ali, “na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque” (NASSAR, 2016, p. 11), onde André escapava aos olhos apreensivos da família.

André é tomado por um momento catártico, de extrema convulsão, inicialmente difícil de entender. O leitor pode ficar em dúvida entre um ataque de epilepsia e algum movimento sexual, ligado aos prazeres da carne. No caso, a segunda suposição é o que norteia a cena. O gesto sexual do momento em que os dedos tocavam seu corpo e descobria o prazer no ato da masturbação se alternava com os ruídos da porta, insinuando a chegada de um invasor. As pancadas à porta anunciam a chegada de alguém estranho, mas familiar, ao qual somos apresentados da seguinte maneira:

Escondi na calça o meu sexo roxo e obscuro, dei logo uns passos e abri uma das folhas me recuando atrás dela: era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pós, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, não dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente os seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira (NASSAR, 2016, p. 9).

Não é incomum que ao longo do texto a família apareça como uma memória do susto, algo da ordem do inesperado que retorna de repente como um peso a ser carregado. Este é o tom inicial e descreve bem o momento em que compreendemos o peso que a família tem em sua vida. Não haveria possibilidade de operar a memória nesta obra sem a função familiar. Cada um dos membros vai surgindo como personagens que possibilitam a André resgatar algum estilhaço de memória da história que nos conta. Percebemos, já neste parágrafo inicial, um tom de apreensão, de perseguição e de extrema tensão nas relações. É simbólico que este personagem pareça sempre perseguido pelas memórias, pois, como ele bem coloca, as “nossas memórias nos assaltam”.

A memória, portanto, já se impõe desde o início como algo distinto de um exercício de rememoração consciente ou ativo. Nosso personagem não está em um processo clássico de rememoração; estamos examinando, na verdade, um processo de espectralização de figuras, lugares e datas que se impõem nas falas de André. Havia um susto, um espanto e um silêncio no momento em que o narrador se percebe interrompido. Seu irmão chegava abruptamente e o abraçava sem qualquer escolha, deixando ali, em seu corpo, o peso da família inteira. Esse peso é composto de muitas marcas de ordem da família, de rastros das tradições ocidentais e judaico-cristã, de interpretações de tradições orientais, de crenças, de leis e de interdições orquestradas pelo pai e das quais André tentou fugir ao se isolar neste quarto.

Nesse caso, a questão da individualidade aparece marcada na frase inicial, “os olhos no teto, a nudez dentro do quarto” (NASSAR, 2016, p. 11), especificamente pelo fato do quarto ser todo um individual, sendo esse um espaço para a fuga das condições históricas e sociais que não se separam da sua construção como indivíduo. Este início é extremamente importante, uma vez que André está elaborando, por meio do seu espaço forçado, da sua fuga, pelo domínio do seu corpo e do seu sexo roxo, a tentativa de um relato de si longe das palavras do pai que carregam a herança familiar como ordem e imposição. E não podemos perder esses excertos iniciais de vista, pois apesar de toda essa solidão melodramática e individual, a apresentação de André já está implicada em temporalidades múltiplas que excedem qualquer autofundação do eu, que consiste na capacidade de ser criador da sua própria identidade. Esse momento está

posto na narrativa quando seu irmão Pedro vai resgatá-lo de seu exílio pessoal longe da casa da família: “e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (NASSAR, 2016, p. 9).

André, isolado em seu quarto, longe da fazenda e da casa dos pais, recebe a visita inesperada de Pedro, que chega de forma abrupta e invade seu espaço. O abraço de Pedro carrega o peso da família, como o próprio André nos conta. Pedro busca André a mando do pai, que quer o filho de volta ao seio da família e, principalmente, ao espaço da casa onde seria mais fácil controlar os passos de todos os filhos e da esposa. Este é um dos primeiros índices de fechamento do “cerco familiar”, em oposição aos sentimentos, às sensações ou às experiências externas a ele. Este aprisionamento de personagens dentro de um mundo à parte é fundamental para a forma alegórica destas primeiras cenas, em suas localizações dos personagens sob uma condição de cerceamento e censura.

A falta de espaço e o cercamento das liberdades individuais dentro da casa do pai fazem com que André busque um lugar longe das ordens paternas. A ordem que vem da palavra do pai é de que todos precisam se censurar para evitar contato com o mundo das paixões e do desejo. No desenrolar da trama, o abraço de seu irmão, Pedro, seguido do pedido para que André volte para casa, significa a invasão do esconderijo montado por André para preservar a sua liberdade. No entanto, ele tem a própria liberdade invadida novamente, agora pelo irmão. O irmão carrega o peso da ordem e do poder do pai ao chegar no quarto de André.

Lembremos que o pai, Iohána, é um personagem que exerce poder absoluto sobre a família, incidindo nas escolhas e formas de vida dos filhos. Seu discurso é regido pelas ideias de “amor, união e liberdade” deixadas pelo avô e que atravessam gerações familiares. Contudo, sua palavra ganha sentido de lei nos espaços da casa, tendo uma força discursiva tão potente que, por ora, seus esporros e sermões religiosos soam como dogmas a serem seguidos num modelo autoritário de relação. O tom impositivo por meio de palavras aparentemente inofensivas redimensiona o problema da família para um tom mais agressivo, ou autoritário. Esse tipo de autoritarismo reflete os mecanismos de discursos comuns em Regimes Ditatoriais, em que a palavra do líder ecoa como desígnios a serem compartilhados por todos e seguidos rigorosamente.

Essa é uma chave de leitura do romance, em que a palavra autoritária percorre a vida dos personagens por meio de gestos singelos e mesmo mensagens aparentemente amistosas. Esse é um dos principais contextos simbólicos que trazem como referência o autoritarismo vigente nas décadas de escrita e publicação do romance. No tocante a essas questões, Leyla Perrone-Moisés, em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura*

*Brasileira* (1996), afirma que Raduan Nassar opta por um engajamento político mais amplo aos temas de um momento histórico, trabalhando principalmente a problemática das formas de abuso do poder numa forma de linguagem que não faz concessão a uma mensagem direta. Como já discutimos anteriormente, não há uma unidade e uma realidade unívoca a serem transmitidas em mensagem direta na obra de Nassar.

Como estamos acompanhando, o círculo dramático que envolve André e seu pai, e a relação com a herança, são perpassados pelo tema do abuso de poder e do autoritarismo de forma cifrada e tangencial. Desse modo, podemos perceber que, camuflado sob uma narrativa pretensamente individual e sem referente temporal, o discurso autoritário emerge como uma possível crítica às condições políticas e sociais das décadas de 60 e 70 no Brasil.

Contudo, é evidente que o autoritarismo neste caso aparece de forma mais geral, se estendendo para além dos mecanismos da Ditadura Militar. A crítica surge no bojo da trama em que a submissão familiar é a mensagem contida nas palavras de Pedro ao tentar convencer André a voltar para o seio da família. A luta que se trava entre liberdade individual e autoritarismo expõe as tentativas do pai, por meio dos seus discursos e assim como os de Pedro, de levar suas imposições, regras e leis para onde André estivesse com fins de garantir que a sua disciplina mantivesse os efeitos de censura mesmo naqueles que estavam longe de seu território.

Todos precisavam estar alerta e sempre conscientes de seus passos e desejos que, de forma muito rígida e disciplinada, não poderiam contradizer as leis impostas sobre vigiar e punir comportamentos inapropriados e que diziam respeito ao mundo das paixões, dos vícios, da sexualidade e das experimentações. Entendemos, assim, a cena inicial do romance, em que o jovem André, nos poucos momentos em que está fora do alcance do pai, consegue dar vazão a algumas de suas sensações. O contato com o corpo, especialmente com seu órgão sexual, só era possível longe dos olhos sempre atentos do pai e de suas palavras. O desespero que se confunde com o prazer intenso com que André se masturba, lembrando quase um ataque epiléptico, é senão um efeito de alívio e descarga energética que, de fato, pode ser mesmo um desespero de estar em contato consigo. Isto, na lógica do lar, seria algo impensável e inaceitável; quanto mais o corpo, os desejos e as vontades fossem desconhecidos para André, mais controle o pai poderia obter sobre ele.

A versão de si que André conheceu foi através do pai, aquele que comandava a casa, as experiências no espaço da casa, as normas e as regras de vida em comunidade. Por meio das ordens e das palavras de sabedoria, o pai conseguiu orquestrar a forma como os moradores da casa deveriam sentir emoções e mesmo não realizar certos desejos. Este é um dos motivos que levam o nosso personagem central a escapar da vida que até então o cercava. André

foge da fazenda para tentar se constituir enquanto sujeito e elaborar a sua história longe dos olhos da família, dos sermões do pai e de seu autoritarismo. Assim, mesmo longe de casa e das normas reguladoras do pai, ele não consegue elaborar uma história sobre si que se distancie de tudo o que viveu sob o poder e as palavras paternas. As normas paternas sempre voltam nos seus pensamentos e na forma como acredita precisar censurar seu corpo e seus desejos.

Nas primeiras páginas da trama, André aparece como um ideal de si que se apresenta a um outro que chega. A encenação do personagem, e toda a dramatização da descrição da casa no meio do mato, constitui um artifício para se afirmar como um sujeito presente e que conhece toda a história da família. Naquele quarto fechado, sem maiores especificações e detalhes, o personagem busca provar uma consciência de estar ali por inteiro, sem as interferências da família:

(...) 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 é 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; (...) (NASSAR, 2016, p. 7).

André está sozinho neste quarto, olhando para as paredes e para o teto e, ao mesmo tempo, sentindo seu corpo. A abertura do romance é esta cena em que o personagem tenta se conectar consigo mesmo, a partir do toque do corpo e da sensação de se recolher na sua individualidade, como a cena propõe. Este excerto é seguido pela imagem distorcidamente descrita dos órgãos sexuais entre as mãos e uma completa consciência corporal de se sentir integrado ao corpo e ao espaço. O ato de se masturbar é a conexão de André com o que há de mais individual e profundo naquele espaço. Mas, de repente e de maneira abrupta, esse ato é contaminado por certa embriaguez artificial promovida pelo vinho, algo que instaura, artificialmente, um furo na consciência. Sua “cabeça rolava entorpecida enquanto seus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da frente” (NASSAR, 2016, p. 8).

Sua embriaguez e sonolência são atordoadas pelo barulho da maçaneta indicando a chegada de alguém. Aqui, dá-se continuidade ao prolongamento da cena sobre a chegada de Pedro, como vimos anteriormente. Nota-se que nesse excerto o personagem segue descrevendo seu desconcerto como “um sopro escuro no porão da memória” (NASSAR, 2016, p. 8), indicando uma imagem que contraria sua tentativa de controlar a sua história: “foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto” (NASSAR, 2016, p. 8). O narrador faz o prenúncio da chegada de seu irmão, Pedro, que já

estava à porta. Esse momento em que André demonstra um certo domínio do espaço, do corpo e da consciência é interrompido pelas memórias que o assaltam e o atropelam.

Esta tentativa de se reconhecer, de atentar-se ao corpo, às marcas próprias e ao espaço próprio, longe da família e de suas tradições, erra a mira de um original do “eu” que sustentaria seus atributos e predicativos, terminando em um processo de despossessão de si. O momento de autorreconhecimento esboçado por André no quarto é interrompido não somente pela chegada física de Pedro, mas por tudo aquilo que essa aparição carnal representa enquanto aparição fantasmática das leis e palavras de ordem do pai. Trata-se, de antemão, de lidar com todos os seus desconhecimentos, com as suas identificações e com outras vozes que habitam o seu relato de si. Acompanha a nossa reflexão algo que Judith Butler vem pensando, desde *Relatar a si mesmo* (2019), sobre o que chamamos aqui de “ser obsidiado por si e pelo outro”, mas que Butler entende como se reconhecer na opacidade do outro. Esse reconhecimento supõe, de acordo com Butler, uma fratura ontológica no jogo da imagem de si que é, ao final, a imagem do olhar de “Outros”. Esses “Outros”, com a grafia maiúscula, no caso de André, são os ideais familiares e as heranças indecifráveis que o antecedem, e que o obsidiam mesmo em sua fuga. Desde o início, portanto, “ser alguém”, ser “algo” já é estar radicalmente obsidiado e assombrado.

A ilusão sustentada de uma unidade perfeita de si, que pode ser interpretada como um desejo de André se fazer sujeito longe da família, é assombrada pela chegada de Pedro. Se fazemos uso aqui da ideia de “assombro” é porque entendemos a “família” e tudo o que ela representa como uma marca que sempre volta quando se tenta apagá-la. Não a família como entidade física, mas todas as imaginações, projeções e fantasias a seu respeito, que nosso personagem mantém como um fardo de memória ou como fantasmas. Pensando, nesse caso, a história da família e o passado como “um sopro escuro no porão da memória” fazem com que André esteja sempre ameaçado por esse retorno que assalta a sua memória. A sua posição diante desse assombro que Pedro representa é de completa confusão, como ele mesmo descreve: “(...) eu estava era confuso, e até perdido (...)” (NASSAR, 2016, p. 13).

Nesse contexto, a velha pensão interiorana e o “eu” aparentemente tão assertivo de André não deixam de ser “espectrados”. Não se trata, assim, de um quarto individual e muito menos de uma catedral. A personagem não hesita em afirmar que ele mesmo “estava deitado no assoalho do meu quarto”, marcando um estado de consciência de um “eu” e de um lugar de pertencimento. Esse estado será abalado ao longo de toda a narrativa pela força da alteridade, que se imporá como um fantasma. Isso independentemente das formas defensivas do “eu” e da família para barrar as mediações com a diferença radical que advém como espectro. Estas

primeiras frases da personagem embalam as cenas seguintes de sua movimentação na trama. Seguimos.

O núcleo central da obra ocorre pela fuga e pelo retorno de André, movimento esse marcado pela relação incestuosa com Ana, sua irmã. A movimentação de partida, retorno, rememoração, interpretação e evocação do que se esconde na história familiar evidencia um núcleo de origem do qual a trama se circunscreve, se prolonga e se constrói em torno. Neste ponto de nossa análise inicial, parece importante resgatarmos aqui o trabalho de Masé Lemos, em *Lavoura arcaica ou trabalho da origem* (2012), para quem “o romance se desenha assim como um espiral” (LEMOS, 2012, p. 186) que pode também ser lido como algo que circula uma centralidade a partir do discurso paterno como centro da verdade e razão universal. A lei paterna é o que está em jogo em toda a experiência familiar que André vai nos contando. Esse poder do pai aparece nas formas de amor, de união e mesmo nas exigências sagradas do dever que é imposto à família. Isso vai ficando cada vez mais evidente nos curtos capítulos a que vamos sendo apresentados no decorrer da obra, como no caso do capítulo 5.

Neste momento da narrativa, André cita as palavras do pai, que se repetiam como uma espécie de poder paternal ou de lei paterna. São muitas as referências que vão se juntando, como “a mão leal, a palavra de amor e a sabedoria de nossos princípios” (NASSAR, 2016, p. 22). Através da palavra, o pai transmite a sua visão de mundo, sua experiência e vontades, influenciando assim a maneira como André entende a si mesmo e o mundo ao seu redor. A relação entre herança e transmissão aqui ocorre pela palavra falada, como acontecia nas tradições orais, em que o pai seleciona e decide, a partir da sua interpretação, o que deve ser herdado.

Este movimento de interpretar, produzir sentido e impor este sentido aos filhos fica explícito neste início do romance, no qual o narrador discorre sobre as necessidades impostas pelo pai, como o autodomínio, o equilíbrio, e principalmente o cuidado que se deve ter com o mundo das paixões. André constrói uma espécie de vernáculo familiar, que destaca um grupo de palavras muito presente nas leis. É importante já notarmos neste momento que essas questões voltam de maneira circular na obra, num certo “vai e vem” narrativo que ilustra, também, os impactos dos preceitos paternos no texto.

O pai aparece na narrativa como aquele que organiza, legisla, seleciona e impõe o sentido da cultura fechada na casa e o que precisa ser transmitido e herdado – isso não impede que muitas vezes o leitor suponha que essa cultura e tradição sejam contaminadas pela heterogeneidade de um saber milenar que antecede a família. Iohána, o pai e gestor de toda a família, utiliza palavras bonitas e cativantes sobre o bem, a união e o amor para disfarçar a

repressão que exercia e transformá-la em uma espécie de salvação. Esta retórica esconde uma face nefasta; é uma realidade autoritária pela imagem de um líder que trabalha para o bem da família. Embora as palavras proferidas apresentem um semblante de bondade, de querer o bem do filho, o medo e o desespero de André ao pensar na vida na casa da família mostram como estas palavras carregam um desejo de manipulação e controle. O seu poder de “censor” dos filhos, por exemplo, não era aparente, mas disfarçado de sabedoria milenar, algo que havia herdado dos antigos daquela família. Esse saber que ecoa das palavras paternas é retraduzido a todo momento a partir das raízes mediterrâneas que se embaralham com preceitos judaico-cristãos.

A linguagem da tradição é mediada, por sua vez, pelo fantasma do avô, falecido antes desses eventos, mas que assombra por meio da sua presença e das palavras deixadas. Ele deixa uma herança ambígua, por meio de suas palavras que precisam ser interpretadas, a partir de um exercício hermenêutico entre os membros. Os dizeres repetidos pelo pai e transmitidos de forma massiva com fins de manter a paz entre ele, a mãe e os irmãos, principalmente André, é justificado como um saber deixado pelo avô, aquele que mais obtinha o conhecimento de como manter a família unida. Tanto a história do avô, quanto seus ensinamentos, são contados e reinterpretados ao longo do tempo, o que vai implicar na complexidade da herança e da sua transmissão pelo que é dito e assimilado.

Não há uniformidade e simetria entre o que é dito e o que é reapropriado da cultura familiar, transpondo-se para as suas leis. Há distorção na lei paterna que vai se traduzindo e retraçando. André nos conta que o pai dizia que “bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás” (NASSAR, 2016, p. 20), e isso quer dizer que era preciso todos estarem juntos, na mesma sintonia, fortalecendo o dever e venerando os laços de sangue. Todos esses ditos são organizados por Iohána como uma forma de saber final, que precisava ser seguido a qualquer custo. Iohána nos mostra que não existe uma relação natural entre palavra e coisa, pois ele joga com o consenso universal de um sentido, no caso da união da família, para fazer significar outros sentidos, como a ideia de que todos deveriam entrar no mesmo modo de se vigiar e punir, de maneira que se um deles cometesse um erro, todos pagariam por eles.

Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio* (2013), ao apresentar a questão da linguagem e análise do discurso durante a Ditadura Militar, afirma que esses deslocamentos de sentido eram muito comuns no referido contexto histórico. A partir das bifurcações da linguagem, era possível produzir desdobramentos de sentido, simulando o senso comum para dizer, no entanto, o que era proibido ou indesejável. Nassar, ao trabalhar as articulações discursivas do personagem Iohána, tira proveito dos deslocamentos da linguagem para produzir

expansão de sentidos. A censura produzida pelo pai diz respeito à força do “dizer” paterno cuja finalidade é restringir os dizeres dos “outros”, dito de outra forma, é a força do discurso de Iohána que impede os outros membros da família de dizer algo ou se impor. Orlandi nos lembra que, mesmo não estando numa Ditadura, o sentido da censura de uma Ditadura pode se inserir nas relações entre sujeitos nas mais variadas formas de relação interpessoal. Neste caso, trata-se da posição de “censor” de um dos interlocutores, ao colocar o imperativo do que não pode ser “feito” ou “dizível”, por meio de estratégias linguísticas que encubram os efeitos que as palavras de ordem podem ter.

Neste contexto, especificamente as páginas 20 e 21 do capítulo 5 nos mostram alguns momentos-chaves em que a herança, tal como retraduzida pelo pai, alude a uma suposta origem destes dizeres que visam à interdição do outro:

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima (NASSAR, 2016, p. 20).

A referida mensagem de pureza austera constitui um conjunto de valores hierárquicos e milenares que o pai quer manter inalterado e perene, mesmo diante das modificações do mundo material, do tempo e dos desejos dos integrantes da família. A mensagem de pureza austera do pai, guardada no santuário da família, era a única que importava e que poderia circular. A censura que ocorre na trama não diz respeito ao ato de proibir a fala de algum indivíduo de forma direta, mas da imposição de circulação e elaboração histórica dos sentidos. É o sentido do pai, que advém do que herdou dos dizeres do fantasma do avô, que precisa imperar na família e impedir o trabalho histórico do sentido dos outros membros a qualquer custo.

Este momento do texto nassariano nos remete a uma passagem do livro *A personalidade autoritária* (2022), organizado por Douglas Garcia Alves Júnior, cujos breves ensaios perpassam a questão da herança, dos fantasmas e do autoritarismo. A introdução, intitulada “o fantasma do autoritarismo está vivo”, apresenta o argumento de que no universo das ideias, das formas de cultura e da sociedade há algo morto que pode viver com vigor no presente. De acordo com o autor, palavras de ordens já ouvidas anteriormente, há mais de cem anos, assim como gestos, entonações e minúcias do discurso verbal e não verbal ainda vivem entre nós. Assim, o autoritarismo é visto como um fantasma que constrói hierarquias naturais,

e institui relações marcadas pela violência da dominação, dizendo o que pertence ou não a um tipo de “natureza das coisas”.

No contexto de *Lavoura*, como vimos acima na citação, a maneira como essa “natureza das coisas” e as formas de dominação são instituídas nas relações remete aos ensinamentos do pai e à forma como os filhos deveriam obedecer a suas palavras de ordem. Trata-se de um estímulo ao sentido de uma identidade marcada pela oposição de um grupo interno, que representa a pureza e a austeridade, e um grupo inimigo externo, que representa uma ameaça à harmonia e à ordem. Alves Júnior afirma que o autoritarismo, marcado por essa relação de exclusão e identidade, tem uma gênese social e psíquica, que pode ser amplamente debatida nos escritos de Theodor Adorno sobre a personalidade autoritária.

No entanto, sem adentrarmos nesse debate complexo e profundo, é necessário mostrar como a herança discursiva é transmutada em discurso de ordem, que marca o autoritarismo não somente como aspecto do que é herdado na trama, mas como forma de relação numa sociedade. A relação entre André e o pai é estruturada pela naturalização da hierarquia, a partir das decisões ofertadas pelo discurso paterno para legitimar o que deve ou não ultrapassar os limites da casa da família e a história que se forma naquele espaço.

O enrijecimento do cerco familiar é produzido pela censura e limitação das mudanças que possam ocorrer com os desejos da mãe e dos filhos. Há uma ditadura discursiva imposta pelo pai que ocorre pela constante afirmação do que é preciso não dizer, não fazer e deixar de pensar. Quanto mais o pai nega a multiplicidade de sentidos que cada membro, ou no caso, seus filhos e a mãe, poderiam produzir na casa, mais o cerceamento e a censura se tornam aparentes pelos discursos de “amor” e “união”. A limitação do que cada um não poderia fazer ou dizer, ainda que inaparente sob o encobrimento da ideia de “amor”, traz como consequência, mais à frente na obra, o transbordamento dos limites por meio do que haveria, naquele contexto, de mais temido e tenebroso: os desejos da carne e o ato sexual.

Não por coincidência, o oposto extremo desse enrijecimento será o incesto entre Ana e André, um dos muitos conflitos na trama. A representação do incesto na obra expõe como as leis duradouras e perenes do pai são, na verdade, estremecidas por momentos extremos em que os edifícios normativos na família não se sustentam mais. É como se um ponto de origem tivesse estremecido e todos se voltassem a ele para tentar recuperar algo que está fora do lugar e da ordem. Estes personagens se articulam em torno de um lugar de origem que estaria implicado nas críticas de Derrida e Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (2016), a um lugar de início, princípio ou começo:

A origem é, bem antes, a maneira como o homem em geral, como todo e qualquer homem, se articula com o já começado do trabalho, da vida e da linguagem; deve ser procurada nessa dobra, onde o homem trabalha com toda a ingenuidade um mundo laborado há milênios, vive, no frescor de sua existência única, recente e precária, uma vida que se entranha até as primeiras formações organizadas, compõe em frases ainda não ditas (mesmo que gerações as tenham repetido) palavras mais velhas que toda memória (FOUCAULT, 2016, p. 456).

O conceito de origem em Foucault nos empresta alguns elementos para nos atentarmos a certos pontos sugeridos pelo romance nos capítulos iniciais. A origem e a herança estão lado a lado, de maneira que, como Foucault bem coloca no trecho citado, a origem é um ponto onde o sujeito se articula a partir de um trabalho já começado, da vida e da linguagem. A vida, portanto, acontece a partir do trabalho com a linguagem e por meio dela, envolvendo tanto a comunicação humana como a forma de compartilhar e transmitir ideias, experiências, comportamentos e crenças. Mas essa linguagem já é transmitida como um trabalho anteriormente começado, com seus elaborados há milênios e sentidos mais antigos que a nossa memória pode alcançar. Este trabalho com essas palavras mais velhas que a memória, mas que parecem surgir como algo novo, é uma operação virtual e fantasmática que introduz, na experiência de pai e filho, conteúdos e formas mais antigas que eles não dominam. É por meio dessas estratégias discursivas que o pai consegue ludibriar e implementar suas imposições e condições. Essas formas de trabalhar com a censura explicitam, novamente, os simbolismos que a narrativa carrega como crítica às modalidades de ordem, censura, autoritarismo e silenciamento que compuseram as táticas de governo do Regime Militar.

Ao alcançarmos o capítulo 7, por exemplo, no pouco que André fala de sua mãe, as palavras do pai continuam impregnadas em seu discurso. Ele lembra da mãe a partir de uma memória que ele mesmo chama de “molhada”, pois parece distante e ao mesmo tempo muito fresca em sua imaginação. André consegue lembrar dela o arrancando da cama e dizendo “vem, coração, vem comigo” (NASSAR, 2016, p. 36), mas imediatamente começa a pensar na mãe em outra direção, afirmando que ela trabalhou a vida inteira em prol do “amor” e da “união familiar”.

É possível identificarmos um conteúdo antigo e muito longínquo na lei paterna, que poderíamos chamar de uma imagem de um idioma puro familiar. Um idioma familiar consiste em um complexo conjunto de regras que governam a maneira como as palavras são combinadas para dar sentido a valores e tradições a serem transmitidos através da família. Piero Eyben nos fornece alguns recursos para que possamos refinar essa afirmação ao dizer que a imagem de um idioma é um traço que “é sempre divisível, isto é, qualquer inscrição pode ser tanto retomada, refeita, apagada, repetida, reiterada, e é nesse sentido que algo como um traço faz

texto ou rastro ou idioma” (EYBEN, 2020, p. 77). Essa lei paterna, por exemplo, é esta espécie de traço a que Eyben se refere, que sempre se retrai, se retrai e o que sobra é um resíduo idiomático que, mesmo intraduzível, se preserva e pesa na forma como as gerações tentam interpretar a lei familiar. Esse traço diz respeito à partilha de um segredo maior que não pode ser nem traduzido nem revelado.

Aos poucos esta linguagem vai se transmutando num fantasma que transita entre assombrar a família pelas imagens resgatadas ou pelas palavras que operam como lei. O que reaparece nos discursos de Iohána não constitui uma origem fundadora, mas elementos mais antigos, como palavras e discursos, que fazem o tempo presente frequentado por cronologias múltiplas e entrecruzadas. Isso reaparece no início do capítulo 3, em que nosso narrador relembra um dos sermões do pai que remetiam a saberes que eles pouco entendiam, e que, no entanto, imperavam na moral familiar:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante do meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos (NASSAR, 2016. p. 13).

A presença do irmão remete André a esses discursos paternos que carregam uma moral grande e pouco questionada. As relações estabelecidas entre luz e limpeza indicam uma ordem quase religiosa que não poderia ser profanada. Um bom sujeito seria aquele que não cairia em tentação e não experimentasse a paixão e o prazer carnal, que ali eram associados ao vinho. Essas eram palavras do pai transmitidas a Pedro e a André, mas não se conhecia o fundamento e a origem delas. Eram, portanto, ideias que antecedem a todos, sugerindo um fundamento primeiro localizado num lugar inacessível, sempre em recuo. Mas eram esses sermões que emprestavam sentido à novela familiar de André. Há muitas coisas que começam bem antes do pai e do filho, e a origem estaria sempre recuada a um calendário que a cronologia do homem moderno não estaria apta a figurar.

Seguindo com o texto de Nassar, impulsionado pelo desejo de se aproximar desta origem inatingível e recuada na própria cronologia dos personagens, André enxerga no discurso do pai um afastamento da cultura mediterrânea, representada na figura do avô, personagem de extrema importância para a nossa tese. Ora, se afirmamos que essa voz de origem não pode ser alcançada é porque essa “fala original” procurada é cifrada, heterogênea, parcial. No entanto, assumir essa heterogeneidade e inconsistência não significa a elaboração de uma crítica negativa, que insistisse no negativo da desconstrução das unidades, das ideias de natural e

substância. O que ocorre é um tensionamento de todos esses discursos, articulados num confronto que visa à reorganização de tradições que ainda regem as formas da história, do social e do privado.

Seria contraproducente, nesse sentido, não destacarmos como os personagens de *Lavoura arcaica*, principalmente André e seu pai, são atravessados por conceitos metafísicos, como identidade de consciência, alma, ser e essência, apresentados ao leitor ao longo do desvelamento da tradição familiar. As falas paternas surgem, nesse contexto, como um texto divino, encharcado de uma sabedoria milenar sobre a história da família e composto por símbolos supostamente primordiais. Em outras palavras, a personagem do pai estabelece uma relação direta entre a significação natural dos sentidos da vida e o mundo histórico e social por meio dos seus sermões<sup>1</sup>.

Os sermões paternos demonstram, por exemplo, esse lugar de idealidade de um sentido transcendental, cujo significado parecia estar dado. Estes, portanto, se reatualizam metaforicamente, remodelando filosofemas clássicos (essência, identidade, consciência, substância, alma, verdade, bem) que, articulados em rede, consolidam-se como atributos de identidade da ordem familiar que retomam, fantasmagoricamente, buscando impor uma determinada razão e natureza para as coisas, bem como o avô havia deixado como preceito e sabedoria familiar.

A dinâmica de interpretar a herança lança uma questão presente ao longo de todo o romance: a impossibilidade de autofundação, seja da lei familiar ou da própria história do mundo, cujas tradições vão sendo construídas e, também reconstruídas, e não são necessariamente regidas por uma unidade central já pronta. O romance interroga, assim, a (im)possibilidade de restaurar ou reativar, sob a forma de uma estória, de uma novela familiar ou de mitologias da ancestralidade, a figura original. O embate entre André e seu pai é travado em torno da busca pelo sentido primitivo, ou seja, pela figura original, acreditando que há essa figura exemplarmente transparente, sensível, natural, direta e transmissível pela palavra. O embate entre pai e filho ocorre por meio do uso diverso nesse sentido primitivo que ambos acreditam encontrar nas palavras deixadas pelo avô.

---

<sup>1</sup> Precisamos deixar o mais evidente possível que exploraremos, nos próximos capítulos, a relação ainda mais particular entre a palavra do pai, o espectro do avô e a verdade. Buscaremos, assim, mostrar como, diferentemente dos textos de Laub e Fuks, um dos norteadores do texto nassariano é senão o efeito aporético que a palavra do espectro faz surgir, ou melhor, o seu efeito de *phármakon* (DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005). Assim, embora identifiquemos problemáticas em comum nas três obras estudadas – como a crítica à unidade como centro reestruturador de uma origem impossível –, também indicaremos o trabalho particular efetuado por cada obra.

Neste ponto, Derrida faz observações importantes em um texto chamado *A mitologia branca*, que compõe a coletânea de ensaios chamada *Margens da filosofia* (1991), ao afirmar que somos metafísicos sem saber, sem constituirmos um problema consciente. O problema existe quando o sentido de uma lei, ou tradição, é colocado contra ela mesma. Quando um dos membros de uma comunidade se rebela contra ela mesma, interrogando a cláusula que impõe a centralidade absoluta de um sentido e de uma razão. Ora, André é este que, em um primeiro momento da narrativa, se coloca contra os dizeres do pai, transmitidos pelo avô, não partilhando mais com a família as suas pressuposições. No entanto, nosso personagem se revolta contra os esquemas retóricos em ação não para rejeitá-los. Ele ouve, absorve e rearticula esses pressupostos, levando-os às últimas consequências para demonstrar a incoerência do que é pregado pelo pai, como o amor e a união, e as suas consequências nefastas, como a violência e a repressão. Ele buscará, assim, inscrevê-los de outro modo e criar uma forma de identificar o lugar histórico-problemático da rede de filosofemas que correspondem ao que Derrida chama de “tropos institutores”. Ressaltamos que aqui fizemos a escolha pelo termo “filosofemas”, que na narrativa são lidos como as palavras arcaicas do pai, o verbo que semeia a tradição, a herança da família e a razão. Retomaremos esse problema com mais vigor e rigor em nosso capítulo sobre o discurso como remédio/veneno e seu efeito de *phármakon*, pois é na verborragia e nas trapaças salutares da retórica que o embate entre pai e filho se estabelece.

Neste sentido, a jornada que André enfrenta, principalmente quando interroga seu pai e suas leis, relaciona-se a essas concepções que ele acredita terem sido deixadas como herança e que precisam ser seguidas com disciplina. Referimos especialmente aos sentidos obtusos que a razão familiar toma forma como, por exemplo, na adesão total ao trabalho, ao amor e à união. Essas palavras são armadilhas verbais que embasam parte do romance e dos personagens na errônea interpretação de seu sentido. É neste ponto que as falas e os valores do pai se invertem, a ponto daquilo que traria a harmonia e a boa medida se tornar, de forma muito violenta, um discurso autoritário que traz em seu bojo a censura, a repressão e a violência. Esta questão está relacionada às lacunas e aos não-ditos identificados no desdobramento dos discursos, que nunca se reduzem a um sentido unívoco e homogêneo, como exporemos a seguir.

Certamente nos baseamos nas contribuições de Derrida à literatura e à filosofia, muito ligeiramente compreendidas como um excessivo relativismo linguístico. Derrida, de fato, enfrenta o mesmo problema que André em *Lavoura arcaica*, porém se apoiando em outra metáfora cara a seus estudos da desconstrução: a escritura. Dando uma rápida pincelada, o filósofo franco-magrebino não transforma o mundo em linguagem e muito menos vilaniza a materialidade dos fatos; pelo contrário, o que pode ser verificado em obras como *Gramatologia*

(1999), *A escritura e a diferença* (2010) e, principalmente, em seu livro de ensaios intitulado *Margens da filosofia* (1999) é um debate no qual ele demonstra, a partir de sua escolha teórica e metafórica da escritura, como a linguagem funciona em movimento diferencial, em que uma remessa de significantes trabalha em torno da produção de um significado. No entanto, este processo não pode girar em torno de um único elemento significativo para a produção de significado e de sentido. Desta forma, os significados, no jogo de sentido, são criados a partir de diferenças e relações entre palavras que operam juntas e de forma codependente, em vez de serem inerentes a elas mesmas. Uma palavra só adquire significado em relação a uma diferença com outra palavra, e é justamente essa relação diferencial que determina o significado delas. Todos os elementos precisam se portar, na verdade, como significantes, pois operam em codependência, mesmo uma palavra com seu sentido dado ainda precisa estar em diferença com outras, numa função de significante para que haja sentido.

Esta operação não pode ser reduzida a um centro distribuidor unívoco, sem levar em conta que o sentido só é transmitido a partir dessas relações diferenciais e das mediações dos processos de significação. Esta crítica é decisiva para nós, pois diz respeito, por exemplo, às figuras centrais tanto no romance quanto na nossa sociedade, que estão em posição de poder histórico e cultural dominantes, como a ideia do pai, como senhor e gestor da casa; e dos papéis secundários atribuídos aos filhos, às filhas e às mulheres. São esses personagens e agentes sociais, em posição hierárquica, que se ocupam de interpretar e transmitir a herança como um texto regulador de que se lembra do passado e o que é possível pensar sobre o futuro.

Isto nos faz assumir, de certa forma, que a herança na escolha de Nassar na obra também perpassa o mundo da linguagem. Ora, o problema motor, e talvez o fundamento de toda a genealogia violenta que a obra expõe, é o terreno movediço e traiçoeiro da retórica e de seus efeitos nefastos. Pensamos que a fuga de André não consiste unicamente num escape de território, mas é também uma fuga discursiva, por meio da qual ele pudesse existir longe dos discursos ludibriantes e persuasivos do pai, e que assim pudesse reinterpretar a herança familiar a seu modo.

Mas podemos pensar, a partir dessa crítica da unidade, a idealização do poder da palavra. Há muitas passagens do romance em que o pai parece preocupado em como empregar o verbo e as palavras. A história que marca alguns dos momentos entre André e seu pai é a da transmissão da lição do faminto. O pai tinha esse texto escrito na velha brochura, na qual ele “(...) numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade: Era uma vez um faminto” (NASSAR, 2016, p. 61). Ora, é pelo poder da palavra que os princípios familiares eram transmitidos e ensinados. Para atingir os membros da

família, moldando e modificando-os de acordo com esses preceitos, era necessária uma arquitetura textual consistente e, por vezes, apelativa. O pai acreditava, assim, no caráter transmissivo e no poder imediato de declaração de um nome ou expressão verbal como ferramentas para atingir seus alvos. Se fora do romance nem todo o problema que o mundo enfrenta é a linguagem, aqui, pelo menos, o problema da linguagem não é apenas um entre outros.

O personagem do pai acreditava que a enunciação poderia acionar de forma imediata um sentido, como se o que ele falasse, na posição de discurso sobre a herança, produzisse imediatamente sentido nos filhos e não pudessem passar por uma filtragem, crítica e questionamento. Ao recuperarmos cenas como as do capítulo 5, André afirma que o amor, a união e o trabalho eram algumas dessas mensagens transmitidas pelo pai e guardadas no santuário da família. Mais à frente, podemos verificar que essa máxima é perdida de vista quando André entra em conflito com os próprios preceitos da família e seus valores. O que se poderia acreditar ser uma mensagem de amor e união se reveste como um discurso de censura, repressão e autoridade, de maneira que os conflitos vão acontecendo pela forma com que essas palavras, bonitas e amorosas, vão sendo usadas para coagir André e para manter a mãe e os outros filhos sob o poder paterno.

Isso nos mostra como “amor, união e trabalho” não partilham de uma unidade estável unívoca de sentido. Elas se refazem ao longo da narrativa, tomando outras proporções e nos avisando de que o valor de seu suposto sentido se metamorfoseia. Esse processo em torno da linguagem é muito bem trabalhado e discutido por Derrida, principalmente em suas leituras sobre a obra de Stéphane Mallarmé. Com fins de construir nosso argumento de forma mais sólida, lembramos, nesse contexto, da análise de Derrida de alguns trechos das reflexões sobre poema e linguagem do poeta simbolista, em “Mallarmé”, texto que compõe a coletânea *Acts of literature* (1992). O trecho que veremos em sequência consiste nas reflexões do poeta simbolista sobre a linguagem, que pode ser encontrada em *Divagations* (2009). Já a análise de poemas de Mallarmé pode ser encontrada em *Dissemination* (1981), obra em que Derrida se dedica de forma prolongada ao pensamento do poeta.

Ao examinar este panorama de leituras em torno da literatura e da teoria de Mallarmé, o teórico magrebino argumenta que a linguagem do poema é caracterizada pela ambiguidade e pela multiplicidade de significados. As imagens evocadas não têm um sentido final e se conectam de forma não-linear, gerando um campo de possibilidades semânticas. Ele demonstra, nesse exame, como o poeta simbolista organiza seus versos de maneira que os pontos de sentido mais agudo e potentes permaneçam indecíveis. Isso quer dizer que um

termo tem seu sentido equivocado pelas possibilidades. Quando Mallarmé escreve a palavra flor, por exemplo, aquilo que conhecemos imediatamente e visualmente, por seus elementos significantes, se disseminam como uma surpresa ao poeta dizer:

I say: a flower! and beyond the oblivion to which my voice relegates any shape, insofar as it is something other than the calyx, there arises musically, as the suave idea itself, the one absent from every bouquet (MALLARMÉ, 2009, p. 2010).

[Eu digo: uma flor! e para além do esquecimento a que a minha voz relega qualquer forma, enquanto outra coisa que não o cálice, surge musicalmente, como a própria ideia suave, aquela ausente de todo bouquet] (Nossa tradução).

Derrida percebe que a localização imediata da identidade segura e consistente das palavras desaparece no jogo. Ele demonstra que a simples declaração de um nome não faz com que a coisa apareça igual a todos e de forma imediata. Não existe uma associação direta de sentido que assegure que algo que foi dito seja imediatamente transmitido, sem alteração, interferência, ruído e problemas. Ele, contudo, também não advoga que não haja um sentido ali, mas que esse pode se desintegrar, como no poema de Mallarmé. O mesmo ocorre com o jogo da herança e de sua transmissão. Esta advertência de Derrida é diferente das crenças do nosso personagem Iohána, pai de André, que acredita na presença e no imediatismo do que prega para os membros de sua família, acreditando estar semeando aquilo que ele supõe ser o significado da ideia de amor, união e trabalho. Na verdade, ele semeia um polo duplo, pois ora é a palavra amor, união e trabalho nos múltiplos significados que podem ser articulados, ora é o sentido da censura, das reprimendas e da necessidade de manter todos no seu campo de poder.

Dessa forma, constatamos que a linguagem e o seu funcionamento, principalmente da forma como Derrida demonstra, são fundamentais para a transmissão de conhecimento que atravessa muitas gerações de sujeitos, e, portanto, essa herança é sempre condicionada pela linguagem. No entanto, a linguagem, ambígua e inconsistente, nunca consegue acertar o seu ponto de referência do que quer ser expresso e dito de maneira precisa. Como consequência, isso afeta necessariamente a forma como a herança será interpretada. A maneira de se interpretar essa herança é pelo processo de colocar sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que rege e organiza todo o fundamento de um grupo, comunidade ou família. A interpretação e desconstrução desse discurso ocorre na forma como se pode jogar com as palavras e os significados extraídos do jogo lexical que compõem um sentido que é tomado como a origem das questões em um determinado grupo. Isto é, os elementos à disposição em torno de si, que já estão ali, não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir, mas podem passar por adaptações. Por isso mesmo, Derrida afirma, no texto *A estrutura*,

*o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*, não haver uma unidade para uma origem de história.

Especificamente, sobre tal questão, nos parece ser preciso mostrar como Lemos compreendeu bem essa dificuldade de dominar a origem no texto nassariano. Para pensar o problema que lançamos aqui, a tese de Lemos não somente é um texto já obrigatório para se ler como parte da fortuna crítica da obra, mas principalmente Lemos estabelece um diálogo frutífero com nossas questões. Diante do problema da origem do sentido, principalmente daquilo a ser transmitido, Lemos, a partir território conceitual da intertextualidade, consegue resolver o perigo de um retorno a um idealismo diametralmente oposto aos caminhos que a ficção percorre, que é em oposição a uma centralidade e originalidade da herança. Isso sem necessariamente encerrar o problema.

Longe de ser um texto que pretende abarcar todo o projeto de Nassar, o que seria inviável, Lemos, em sua tese de doutorado *Une Poétique de l'intertextualité: Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie* (2004), fornece articulações produtivas baseadas no arcabouço teórico-conceitual em relação à intertextualidade. Assim, ela defende que, a origem, inalcançável, acaba por ser trabalhada em Nassar como um texto que remeteria a outros textos. Neste sentido, para Lemos, a intertextualidade em Nassar não ocorre somente no plano textual e referenciais no tocante aos usos de tipologias textuais, do lirismo da forma do poema, da retórica clássica, do diálogo com a filosofia e do diálogo com obras da literatura clássica mundial. Nassar lança mão de um plano simbólico fundamental, que exige do leitor uma sistemática de leitura nos percursos do texto labiríntico que traz metáforas e referências em diálogo a outros textos da cultura e de tradições mais antigas.

Todas essas relações intertextuais e simbólicas são constituídas por discursos mais antigos de cunho moral e religioso que formam a conjuntura histórica e política da trama, na qual irrompem os conflitos, as formas de repressão, a censura e a violência da obra. No entanto, o texto de Nassar não se prende a um ponto temporal específico de um passado delimitado, e essa é a questão que interessa a Lemos quando a autora trata da intertextualidade. Segundo Lemos, o presente produz um novo vínculo com o passado em *Lavoura arcaica*, de maneira que a tradição que está em jogo no romance é sempre criada por meio da coleta de fragmentos, como os textos, os gêneros literários e a história, que servem de material não para perpetuar a tradição como ela sempre foi, mas para garantir que algo dela possa ser sempre recuperado e reestruturado no presente. Este movimento evidencia o modo com que a obra lida com os referentes mais antigos e com a própria noção de origem, que, ainda que não recuperada em totalidade, parece encontrar peças importantes para que algo dela possa ser recuperado.

A forma com que a tradição é recuperada é explorada por outros pesquisadores, como Hugo Abate, Paulo Cesar de Oliveira e André Luis Rodrigues. Todos eles reconhecem passagens e referências religiosas no romance, como a parábola do filho pródigo, passagens que traduzem mitos e nomes bíblicos, sermões do pai que fazem alusão aos textos do Novo Testamento e, principalmente, o jogo linguístico durante toda a obra entre elementos da tradição judaico-cristã que se referem às ideias de céu e inferno, bem e mal. Estes são alguns dos elementos que dizem respeito tanto às tradições recuperadas para construir a tradição no romance, quanto às bases da família para manter a ordem familiar, e que se emaranham no jogo de construção de significado sobre a herança que o pai quer interpretar e transmitir.

Contudo, o texto dos antigos, ou melhor, o conhecimento e os discursos proferidos pelo pai, cuja autoria era designada ao avô, eram empregados na instauração de um ambiente tenso e hostil na casa da família. Desta forma, a leitura de Lemos nos auxilia a identificar os momentos em que o texto de *Lavoura arcaica* estabelece um jogo intertextual com outras crenças e tradições que pregam a união da família, a proteção da ameaça das paixões e a necessidade do trabalho árduo. Essas tradições ganham formas mais delineadas por meio de sermões e discursos verborrágicos que quase lembram uma pregação religiosa, saturando todos os membros da família com seus sentidos, e emitindo um tom de propaganda contra um inimigo a ser combatido. É esta a conjuntura na qual André, nosso personagem, se encontra: um momento em que a guerra pela palavra é fulcral, pois é nesse conflito em que surgem perguntas sobre tudo o que antecede àqueles discursos de ordem, de censura e de autoritarismo que pairavam sobre a família.

Isso é o que André se pergunta uma noite, em seu quarto afastado da família, “onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais?” (NASSAR, 2016, p. 48). Nesta cena, o personagem está recluso, em um quarto afastado da família, logo após a sua fuga por conta dos conflitos com seu pai. André percebe que não há quem possa lhe responder sobre o porquê de ter ido parar naquele lugar e o que havia feito de tão errado para a sua fuga. Ele questiona o que foi construído pela crença paterna e o que se imagina que o avô quisesse como modelo para a família, mas que, no fim, foi transmutado em uma lei arbitrária aceita como razão para o bem familiar por muitas gerações. Mas ele interrompe seu movimento de indagação no momento em que se dirige ao rompimento com as narrativas mais antigas, que prefigurava aquilo que o pai queria estabelecer com ordem primária:

(...) não era de feno, era uma cama bem curtida de compostos, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: “que tormento, mas que tormento, mas que tormento!” fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, a sinuosidade dos caminhos da pedra no meio da relva, fincando as estacas de eucalipto dos viveiros, abrindo com as mãos cavas a vida das olarias, erguendo em prumo as paredes úmidas das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrinhando em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente (NASSAR, 2016, p. 50).

Nesta passagem, interpretamos que o tempo, pacientemente, faz germinar no lugar mais impróprio e improvável uma certa flor venenosa que romperia com o musgo de textos mais velhos. Musgos são plantas em forma de limo que nascem em árvores ou pedras antigas. Leva-se muito tempo para que eles se fortifiquem, e esse tempo favorece que os musgos preparem o solo com suas propriedades e princípios para que nasçam outros vegetais. Aqui temos uma cena fundamental e muito útil, mostrando-nos como o jogo metafórico no texto funciona em relação ao que é a herança e o que é interpretado nesse jogo de leis e discursos antigos. Essa metáfora é perfeita para entendermos o que André busca dizer ao enunciar que a flor venenosa do cogumelo nasce do que é mais sujo, da cama de composto de estrume, com força para romper com virulência o musgo de textos mais antigos. Ou seja, a própria história deste narrador – identificado como alguém que destoa dos princípios morais familiares – seria de um sujeito “venenoso” para a ordem familiar, capaz de romper com as palavras da tradição que o assombram. Aqui, concordamos expressamente com André Luis Rodrigues, em *Ritos da paixão* (2006), quando ele afirma que a força de violência em André esperava o momento exato para se manifestar, sendo essa violência dirigida justamente às leis dos mais velhos, ou o que o personagem chama de textos mais antigos.

Contudo, romper o musgo do texto dos mais velhos não significa se livrar deles, mas se desvencilhar momentaneamente do sentido fechado supostamente original, desses referentes insistentemente preservados no tempo presente. Este texto dos mais velhos deixa marcas residuais, que são esses “musgos”, sendo essas marcas ainda mais presentes nesses jogos de palavras de sentidos indomáveis. O sentido mais virulento e áspero ainda sim irrompe o sono de André como a imagem de uma terra “fofa” e “imaginosa”, e que se revela como um tormento. Quer dizer, por mais que ele filtre e tente recolher o licor das palavras, aquilo que é mais angustiante e doloroso insiste em aparecer por meio de uma doce amargura. As coisas nunca são tão claras, e por isso o embaralhamento e a incerteza dada pelo resíduo do que fica

dos textos antigos e arcaicos, das leis que não necessariamente dominam e imperam, mas deixam marcas.

Trata-se de disseminar o sentido desses referentes e entendê-los como rastros de outros rastros; ou melhor, rastros de temporalidades mais distantes, que André não seria capaz de dominar. Mas desviar desse anseio pelo original, que pudesse reerguer uma compreensão sobre este sujeito, só é possível com os questionamentos irrespondíveis que André lança. Ele demonstra a impossibilidade de um discurso original e totalizante, que apenas deixa elementos que possam ser traçados no presente. Ao voltar-se para a sua história, o personagem lida com o fato de que não há verdade de origem, mas uma escrita de outros textos mais antigos que não permitem a apropriação.

Essa é uma relação de sentido que retorna a todo momento na narrativa, principalmente pelas associações de lavar/lavoura, por meio das quais a palavra se tornaria perene, como o ato do pai de lavar a sua palavra. Rodrigues ainda nos lembra que, para o pai, a palavra “lavoura” tem sentido de preparar a terra para semear a plantação (RODRIGUES, 2006, p. 26).

Cada um dos fragmentos de textos antigos, de outras tradições, crenças, culturas e religiões, compõe, por meio de palavras e dos sermões, este ato de semear a plantação de sentidos. Podemos ver aqui uma similaridade com que Lemos pensava acerca da intertextualidade novamente. É uma dinâmica entre textos diversos que assombram um texto atual. Por esse motivo, as falas ancestrais ou as palavras que temos chamado de palavras de herança funcionam como presenças fantasmagóricas. O presente é assombrado por esses fragmentos mais antigos que fazem parte da tradição, e é neste sentido que é possível afirmar que o presente é fantasmagórico, e, portanto, a lei do pai é senão um retorno fantasmagórico de outros textos.

O problema da origem convoca uma leitura em compasso com a situação organizacional e composicional de Nassar, pedindo que localizemos pontos de continuidade, influência ou uma voz autoral da qual tenha surgido o tom do texto. Ou seja, o reconhecimento do problema de origem exige, no limite da sua conceituação e recorte na obra, pensar a impossibilidade da totalidade de sentido seja de um segredo de família, de herança ou da própria tentativa de apreender a arquitetura da obra, cujos pontos de indeterminação do que se supõe poder revelar reconfigura o sentido dos demais acontecimentos narrados.

O capítulo 6, por exemplo, é nodal para essa interpretação. Nele, André narra sua fuga, percorrida com raiva e revolta. No entanto, há um elemento-chave nessa passagem, em

que nosso narrador afirma que, apesar da distância, das paisagens diferentes e dos limites que havia estabelecido com a sua família, algo ainda era muito familiar:

Desde minha fuga era calado em minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído me perguntasse “para onde estamos indo?” – não me importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não me importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso desprovido de qualquer dúvida: “estamos sempre indo de volta para casa” (NASSAR, 2016, p. 36).

Como mostra Lemos, esse capítulo mantém um forte diálogo com o romance *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis. Em outro texto, mas que também faz parte das suas investigações sobre *Lavoura*, Lemos analisa a intertextualidade entre o texto de Nassar e *Heinrich von Ofterdingen*. Para ela, a ideia de retorno à casa não partilha de uma concepção material de casa, referente ao lugar e espaço de um lar. Trata-se, antes de tudo, de um lugar que só é possível via transcendência, aquilo que vai muito além do mundo material. Lemos destaca um elemento intertextual em relação às formas do texto e a estrutura narrativa em Nassar muito importante, pois em Novalis a dedicatória da obra era para Sophie, que substitui a mãe, enquanto em Nassar a dedicatória de André é para o pai, recado este que pode ser encontrado logo no final do romance. Assim, a dedicatória ao pai é, também, uma forma de retorno que ultrapassa a questão material, pois o personagem escreve a dedicatória se reportando a tudo aquilo que o pai representa, trazendo ao centro do texto o símbolo que esse pai e seus discursos figuravam na história do romance.

Esse pai ocupa um lugar aporético entre a lei que barra o desejo e, também, aquele que, na ausência, possibilitaria a realização do desejo. Neste ponto, há uma questão determinante que caracteriza o assombro das leis que interditam a família. Vejamos o que Lemos nos diz sobre isso:

A lição aprendida remete diretamente à inoperância – *désœuvrement* – das palavras enquanto capazes de dizer o mundo, mas que se tornam palavras do mundo, sem espaço, tempo ou sujeito. Não nos cabe questionar ou conhecer os mistérios insondáveis do mundo, apesar de sempre querer dizê-los, daí a necessária indiferença quanto a esses assuntos. A repetição se faz aqui pelo verbo arcaico, quando surge essa fala indiferenciada que instala um novo círculo à espiral (LEMOS, 2010, p. 103).

Ora, concordamos inteiramente com Lemos quando a autora defende que as palavras que ecoam na obra se tornam “palavras do mundo”. Insistiremos, nesse ponto, em algo ainda mais radical: essas palavras são o próprio mundo. É por este mundo de leis, palavras e

heranças que André se desvia e tenta obstruir a lei paterna. Mas como já sugerimos e demonstramos a partir das passagens do próprio texto nassariano, a força da palavra ultrapassa a tentativa de transgredir a lei, e por isso mesmo ela é este verbo arcaico que instala uma espécie de círculo à espiral. Essa instância do verbo é colocada de maneira massiva no capítulo 6, pois a imagem que André constrói de estar longe da fazenda, afastado dos olhos da família e do juízo rígido do pai, não o impede de retornar à experiência familiar, aquela atravessada na casa da qual se afasta.

A ideia de casa é modulada pela presença das palavras do pai que o perseguem mesmo quando ele se conduz a regiões cada vez mais afastadas. Apesar deste distanciamento, havia ali um fantasma a sussurrar claramente seus próprios anseios por juízos rígidos que remetiam à lei paterna. André deixa nítido a sua condição de assombrado pelo fantasma familiar. Ao repetir as palavras do pai (“estamos sempre indo de volta para casa”), André revela-se assombrado pela imagem da casa que havia deixado. A casa da família, em sua forma material e concreta, é assombrada por fantasmas, mas principalmente pelos discursos do pai. Para além da imagem de concretude da casa e do seu aspecto material, o conceito dela para a família, como algo que eles partilham como uma comunidade, é regida pelas leis paternas. Tal capítulo, portanto, é imprescindível para compreender o quanto a história de André é preenchida por fantasmas.

Há um núcleo de verdade que André e o pai tentam alcançar a todo momento. No entanto, o que se encontra são apenas as frações disso que se supõe como o centro da verdade. O pai, sempre com discursos em função de um bem maior, parece também carregar uma verdade sombria e negativa que André quer encontrar. Neste sentido, André nos mostra que tudo o que o pai sempre pregou, que era sagrado e positivo, como as luzes, a claridade e a limpeza, carrega também os seus opostos: a escuridão e a sujeira. É o que André tenta encontrar ao revirar o cesto de roupas sujas da família:

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 tempo e afundar as mãos bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvos 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 negro 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 com cheiro

avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja; ninguém afundou mais as mãos ali, Pedro, ninguém sentiu mais as manchas de solidão, muitas delas abortadas com a graxa da imaginação, era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio, ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguiu talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral (...) (NASSAR, 2016, p. 43-44).

André busca localizar a materialidade do verbo arcaico que ronda a família. Ele quer identificar as contradições existentes no que é dito sobre amor, união e sagrado. Na cena transcrita, o arco metafórico ocorre ao remexer um baú de roupas sujas da família. Esse ponto da narrativa revela um tom enigmático que, na verdade, não se resolve e muito menos expõe seu núcleo originário. Tudo o que foi conjurado, exorcizado e censurado naquele espaço da casa está condensado nessa cena.

De fato, a carga dramática da cena é transposta para os odores, o tato e a audição de André. As roupas no cesto concentravam restos que a família não considerava como parte de seus pilares, o que André chama de “impurezas”, “as coisas mais exasperadas da família”. Uma contradição fundamental é instaurada por André a partir das oposições entre uma lei familiar nebulosa e as marcas deixadas pelos corpos em suas roupas sujas. Conseguimos ler o que está descrito neste excerto como uma “energia encaracolada e reprimida do mais negro cabelo do púbis”, nas exatas palavras de André, e talvez aqui tenha algo dessas reprimendas que a família toma como lei para o grupo.

Nosso personagem é muito astucioso nesse sentido. Ele percebia que a casa, na verdade, tinha seus pilares também arquitetados no campo daquilo que não era bem-vindo, de tudo oposto à posição austera e conservadora que o pai pregava. Não foi difícil para o personagem ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia do que ele chamou também de “projetos de homicídio”.

André participa de uma narrativa ao avesso da “pureza” e do “santuário familiar”, de maneira que o seu movimento, como vamos acompanhando no progresso das passagens citadas, é de demonstrar que ele estava do outro lado da família, oposta a essa fantasia paterna. Oposta porque André vai sendo retratado no texto como aquele que está sob efeito do vinho, das paixões, dos prazeres do corpo e da escuridão. E, como sabemos, os pilares da família são aqueles da união, do amor e do trabalho, ao menos aparentemente. Essa mensagem de amor é um dos grandes recursos que o pai emprega para velar as incongruências que poderiam surgir nas relações apresentadas. Somos apresentados a uma espécie de “pureza austera” que parece ser o limite imposto a todos os integrantes da família, incluindo a busca pelo passado que

acabou se cristalizando na tradição familiar. Essa é a parte da tarefa de André: encontrar lacunas e margens na cronologia e na história articulada pelo tempo circular da lavoura que o pai construiu. E isso implica, necessariamente, pôr o seu próprio discurso, fruto desse berço linguístico e histórico, em contradição.

As contradições se referem a tudo aquilo que a palavra paterna deixa de fora, pois se o que se prega é a pureza, o amor, a união e a unidade familiar, o que está excluído é a impureza, o ódio, a desunião e a fragmentação. André foi buscar no cesto de roupa suja, ou no baú da família, algo que pudesse apontar para as contradições da família. Ainda no capítulo 7, André lembra a Pedro que tudo na casa era impregnado pelas palavras do pai. Os foras-excluídos dos sermões são também fantasmas. Na verdade, são fantasmas tão constantes e efetivos quanto aqueles que o pai pregava, uma vez que as ambivalências constituem aquilo que mais interessa ao narrador.

O que não está dado diretamente no sermão volta como um rastro na formação do sentido final. Dizer que a família precisa se proteger e se resguardar das paixões passa pelo sentido de que o mundo das paixões existe e que ele opera nas vontades não-expressas. O cerco fechado e o mundo blindado pela ideologia paterna não impedem a atração por vontades mundanas ligadas ao universo exterior ao lar, o que colocaria em risco a unidade familiar. A partir do questionamento de André sobre a lei paterna e o avesso dessa lei, resta a ele se dirigir àquele que mais sabe da família, que conheceu os caminhos da união melhor do que ninguém: seu avô. Nele estariam concentrados tantos os ditos sobre a pureza familiar quanto o avesso, ou melhor, o que diz respeito à desunião e à impureza.

A sua presença espectral promove a confusão do que se sabe sobre a tradição que se concentra e é projetada na sua imagem. O espectro expõe a complexidade de se pensar fora de uma relação excludente e binária. Isso quer dizer que os ensinamentos deixados pelo avô são da ordem do incontrolável, uma vez que não há domínio sobre o que se pode fazer com eles. A maneira como esses ensinamentos se materializam na palavra familiar, mais especificamente no que o pai quer implantar como lei através dos sermões, ou no que André quer transgredir através de suas ações, é sempre suplementar. Esses ensinamentos não têm uma palavra final ou um sentido que feche a movimentação das significações. Isso significa que esses dois personagens, junto às suas ações na narrativa, transmitem a suposta verdade advinda do avô, mas eles não têm propriedade ou controle dos sentidos produzidos pela transmissão dessa verdade.

Esta ideia de verdade, por sinal, assume uma dissimulação no jogo metafórico que cada personagem pode representar, seja o pai do lado opressor, seja André do lado transgressor.

Supõe-se, neste caso, que há duas maneiras opostas de lidar com esta herança discursiva: uma boa e outra ruim. Os sentidos dessa herança, porém, são atribuídos muito depois da própria herança existir. Não haveria como herdar diretamente um sentido completo, mas elementos soltos que, quando colocados em relação, podem produzir um sentido. Neste caso, palavras soltas como “amor”, “trabalho”, “união”, “equilíbrio” e “ordem” eram transmitidas pelo pai como se fossem ideias claras e completas de sentido deixadas pelos ensinamentos do avô. No entanto, essas palavras vão se modificando ao longo do romance, e, a depender da forma como elas são usadas, podem obter diferentes sentidos em relação ao que o avô deseja deixar como bons frutos para a família. Este personagem do avô, dessa forma, é um centro distribuidor de rastros que são usados para construir o sentido da herança.

O avô é intocável e inapreensível. Ele não tem nada de próprio, nenhuma característica específica, sendo no máximo entendido como um sábio. Há no máximo uma “brancura seca do seu rosto” (NASSAR, 2016, p. 44). Os ensinamentos do avô flutuam entre os dois sentidos interpretados por André e seu pai sobre a sua herança. O que importa é que o avô ocupa o lugar da indecisão, e não da exclusão entre “um ou outro”; ou seja, não é possível escolher a interpretação de André ou a de Iohána sobre a herança da família. Ele, o avô, é fundamental porque é o único que pode articular a ambivalência primeira da herança pela forma do fantasma.

O efeito que o avô produz, nesse sentido, é de uma materialidade que não está nem presente e nem ausente, mas que deixa marcas e rastros. Esses, apesar de apontarem para uma promessa de sentido da herança, são incertos. No entanto, André e Iohána buscam interpretar essas marcas da maneira que lhes convêm. Mas esses rastros não alcançam nenhuma verdade, pois são restos de algo que não retorna em sua totalidade. Talvez este seja um dos efeitos mais radicais que a narrativa pode produzir no leitor: a experiência do escapamento e do impossível de se resolver. Nem André, nem Iohána estariam certos ou errados, inclusive as suas identidades e afirmações são assombradas por outros discursos, outras suposições e outras afirmações, de forma que os personagens trocam de posição ao longo da obra. Ora identificamos a posição transgressora de André, ora ele parece incorporar os limites estabelecidos pelo pai. Ou seja, as leis que se confrontam ali, advindas do avô, lidam com seus rastros e com as suas oposições.

Elas podem servir para promover tanto a ordem familiar quanto a desordem. Isso se torna claro ao longo da narrativa, pois, independentemente das palavras em prol da restauração da união familiar, com base no amor e no trabalho, o que acompanhamos é o oposto disso. Nesse contexto, é possível afirmar que o avô não se encaixa no binarismo entre bem e

mal e, justamente por ser um fantasma, os seus efeitos são ambivalentes e incontroláveis. Ele está para além desses dois polos.

Além disso, o avô não pode responder às perguntas do texto familiar: qual é a verdadeira lei para selar a união? Como destruir a ordem simbólica do pai sem transgredir as leis do corpo e da moral? Mesmo assim, André recorre ao avô, reafirmando que ninguém conhece melhor o caminho da união deles e é ele quem sempre conduziu a família. No capítulo 7, André diz a Pedro que “ele era na verdade nosso veio ancestral” (NASSAR, 2016, p. 44), mostrando como esse personagem não somente tem uma função importante, mas é também descrito como uma figura que está acima de todos os outros familiares. O lugar hierárquico do avô não é implícito no texto por meio de pistas, mas afirmado com veemência, de modo que o nosso personagem segue afirmando que “era ele na verdade que nos conduzia” (NASSAR, 2016, p. 44).

Esse avô conduziu, em algum momento, uma lei familiar que foi transmitida e reinterpretada a partir do que se inferiu e se pode resgatar dela. Ele, desta forma, deixou tanto uma lei que diz respeito à união e à boa convivência de todos, quanto aos próprios limites do corpo e da moral. No entanto, nem os personagens e nem nós, leitores, temos acesso a esses limites interpretativos: ora é a palavra do pai que parece guardar os preceitos do avô; ora é a própria experiência de André no enfrentamento desta palavra que se imporia como aquele que sabe a verdade.

O que se sobressai na narrativa é a posição paterna, pois Iohána ganha bem mais espaço com seus sermões. O pai busca até mesmo controlar as palavras usadas em referência à lei familiar, o que pode ser verificado mais à frente, em embate com André, quando Iohána diz que as palavras do filho não vão demolir “o que levou milênios para se construir” (NASSAR, 2016, p. 167). Iohána aparece, portanto, como essa espécie de guardião da lei familiar que se estrutura em palavras milenares.

De toda forma, *Lavoura arcaica*, tal como temos mostrado até aqui, parece tomada pelo peso dos retornos do fantasma, e o fardo que consiste em carregar as heranças geracionais e os segredos familiares. Esse peso se impõe como um assombro por meio da aparição de Pedro, irmão de André, que lhe molha a memória com toda a carga histórica e moral da família. Em seguida à rememoração do narrador, seu irmão afirma de modo imperativo: “abotoe a camisa, André” (NASSAR, 2016, p. 10), resgatando a palavra de ordem que se repetirá, exaustivamente, em toda a dinâmica familiar. Se André, na tentativa de escapar aos olhares de reprimenda da família, longe dos preceitos judaico-cristãos de seu pai, Iohána, faz uso de um quarto todo seu para que seus desejos possam tomar seu corpo por intermédio da embriaguez, é seu irmão Pedro

que irrompe e faz ecoar por meio de sua voz as palavras sagradas, o tom da ordem e os signos arcaicos: “‘as venezianas’, ele disse, ‘por que as venezianas estão fechadas’” (NASSAR, 2016, p. 14).

André reconhece nas falas do irmão a missão da qual ele havia sido encarregado: devolver o filho tresmalhado ao seio da família. O narrador é tomado pelas tradições familiares ao perceber que a voz de Pedro, calma e serena, fazia emergir a imagem de seu pai sob o entoar de uma oração que se misturava à descrição de uma catedral de cal e pedra: “era uma oração, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era meu pai) da cal e das pedras de nossa catedral” (NASSAR, 2016, p. 16). Os movimentos e insinuações que os personagens ganham na rememoração de André remetem o tempo todo a um originário de todo o caos instaurado, ou algo a ser desvelado, e o que fica ao leitor é a impressão de que há uma origem, algo prestes a ser descoberto.

Contudo, não nos deixemos enganar e lembremos, então, da cena do cesto de roupas sujas. Essa cena funciona como um centro organizador da narrativa na nossa leitura, pois ali já somos introduzidos a uma construção constante do relato de André: cenas e mais cenas em que um sinuoso segredo deixa apenas seus rastros. As sensações desses momentos expõem para nós, leitores, o vértice virtual da origem, disto que se acredita ser o início de tudo, regendo tudo que vem posteriormente. Essas insinuações e esses rastros alimentam os movimentos das personagens na obra: as coerções do pai, a fuga e o retorno de André, a morte de Ana. Entre cestos de roupas sujas, corredores assombrados e enigmáticos, discursos religiosos reapropriados do avô, algo da origem dá lugar a múltiplos originários. Então, qual seria a relação da herança e da origem com os espectros? Sigamos a própria textualidade da ficção como exercício teórico para vislumbrarmos estes pontos da questão.

Diante do cesto de roupas sujas ou da oração serena que sai da boca de seu irmão, o personagem de André se movimenta por meio de restos que impedem qualquer síntese sobre a origem. Existe uma cegueira nas ações do personagem e em sua relação com os enigmas do romance. Trata-se de uma cegueira perante a autenticidade da presença, que seria a forma encarnada da unidade da origem e, portanto, do lugar de partida da herança. Isso que se configura como uma autenticidade de origem é o ponto que assegura qualquer identidade em sua forma ideal, sem inconsistências e mutações. Resta apenas uma dimensão não-visível da experiência, que nem a racionalidade e nem mesmo a materialidade dos fatos dão conta. Esta é uma dimensão espectral da experiência, limitada pelo que não pode ser obtido entre a presença e a ausência.

Ao retomarmos à cena da oração preferida pelo seu irmão, Pedro, nos deparamos com a voz do irmão como um elemento presente, descrita como “calma e serena”, mas que também carrega um elemento não presente, de caráter fantasmático, que consiste na oração que remete ao pai. A percepção de que a voz de Pedro logo se transmutava em algo muito familiar e que surgia em forma de espanto “(era o meu pai)” explicita como cenas e eventos do passado assombram ações no presente. Ainda, André nem ao menos especula ou questiona se seria o seu pai; na verdade, ele afirma que era o seu pai. A figura paterna aparece num jogo entre ausência e presença em meio uma fala que, à primeira vista, poderia ter sido simples e banal.

No retorno de sentidos anteriores ao momento presente, as encarnações fantasmáticas aqui funcionam como Derrida nos diz acontecer em *A voz e o fenômeno* (2012): um “médium deste jogo da presença e da ausência” (DERRIDA, 2012, p. 15). André, diante destas cenas, e aqui destacamos a do cesto de roupas sujas e a do discurso do irmão que encarna a voz-oração do pai, lida com esse jogo de presença e ausência produzido pelas visitas fantasmáticas. Há algo que participa ativamente e modifica o sentido do “cesto de roupas sujas”. E, antes mesmo de discutirmos teoricamente o que poderia ser uma concepção de espectro, diríamos que este cesto é também obsidiado por muitos espectros. A aparição desses espectros nos leva a pensar que não se trata apenas de um cesto com peças de roupas. Esse objeto constitui suporte para uma experiência que condensa tudo o que a família tenta esconder, recalar, suprimir ou excluir da sua história, na tentativa de preservar essa pureza de repetição infinita da identidade pura.

Esta experiência espectral que contamina as tentativas de decifrar a herança mostra que o sentido da matéria não se situa fora da matéria; o sentido é composto pela remessa de falas, eventos, cenas e crenças passadas que são colocadas em relação no presente, formando a experiência com algo concreto, material ou racional. E é isso que André percebe ao longo do relato do seu drama. Este narrador não cessa de mostrar ao seu leitor que o texto também é composto por aquilo que não está dado de forma visível em sua estrutura, e que, na verdade, a compreensão do que acontece no cerne da família se produz na articulação de todos os elementos juntos. André rememora algumas cenas do passado, identifica as palavras-chave dos sermões do pai, observa a dinâmica e hierarquia familiar e, por fim, identifica a contradição na gestão autoritária do lar que deixou e os discursos de bondades deixados pelo avô. A metáfora do cesto de roupa suja surge neste entremeio, pois os cheiros e as lembranças fragmentadas que revista ao se deparar com cesto surgem como elementos para enfrentar o discurso autoritário do pai.

Em *Glossário Derrida* (2020), Santiago parece insistir na relação direta entre origem e espectro, ou origem e fantasma. De acordo com ele, a origem pressupõe “centro interno ou externo, habitado pela verdade, que se manifesta por meio de cópias, simulacros, como simples deslocamentos de metáforas” (SANTIAGO, 2020, p. 59). Sua definição de origem, assim, nos leva à ideia de um centro organizador cujos rastros deixados são marcas fantasmáticas, que podem ser compreendidas desde composições metafóricas até mesmo simulacros e cópias. Em se tratando dessa origem irrecuperável, ainda que não possa tocá-la, André se refere a ela a partir de “fragmentos miúdos, poderosos” (NASSAR, 2016, p. 63), os quais o pai passa a conservar como uma espécie de guardião zeloso das coisas da família. Um pretenso “todo” da unidade do romance se mostra, no processo de leitura, como uma remessa desses fragmentos miúdos e poderosos.

Esses segredos inacessíveis são enigmas que estão a serviço da construção dessa herança familiar que assombra o discurso de nosso narrador. Podemos pensar em operações culturais que antecedem cada indivíduo e são reativadas no presente para a solidificação de tradições. São basicamente operações culturais de apropriações de palavras, ditados, crenças e ideais que são resgatadas para a composição de elementos novos. Esse movimento está por detrás do embate entre novo e antigo, expresso na briga entre pai e filho. Mas será que tudo isso que representa esse antigo está de fato num embate direto com o novo? Há alguma ameaça genuína, representada por André?

Não nos parece que é exatamente o que ocorre. Ainda que haja um conflito de tempos e visões de mundos representados por esses personagens, ambos estão sob as malhas de um discurso passado; tanto pai quanto filho tentam rearticular elementos antigos para construir e fixar algo no presente. Do lado do pai, um novo discurso mantém uma tradição muito antiga pautada na família, no trabalho e na união, uma espécie de manifesto repetido ao longo do romance. Trata-se de uma tradição que flerta com o controle das emoções, das sensações, do corpo, que censura os desejos e quer preservar aquilo que julga existir de mais puro, ainda que por meio da repressão e coerção. Neste contexto, seguir esta tradição seria dar continuidade à ideologia paterna e a sua interpretação de como deveria ser a família, que neste caso deveria estar pautada numa dinâmica de ordem em que sua autoridade seria inquestionável e soberana. Neste slogan, só haveria um modelo de família, só haveria uma hierarquia à qual todos devem se submeter, e todos os possíveis desvios de caráter, moral e desejo deveriam ser coibidos por meio do trabalho. Do outro lado, os mesmos elementos, amor, união e trabalho, são usados pelo filho para transgredir essa tradição ao acusar o pai de mal uso desses preceitos e de distorcer a ideia de amor e união em seu favor, com fins de manter a sua própria ordem. André quer

experimental o próprio corpo, se permitir sensações e viver um mundo longe das rédeas curtas do pai.

O pai empreendeu grande esforço para preservar a qualquer custo o antigo ou o arcaico, mas os conteúdos articulados por ele não são nem estáveis e muito menos homogêneos. Cabe lembrar também que a herança é atravessada por suposições tácitas, inconsistências, lapsos, invenções, projeções, descontinuidades, contradições que a tornam uma espécie de letra ilegível e indecifrável. O conteúdo da herança sofre diversas alterações, pois há uma relação subsequente de palavras e ideias ditas pelos personagens que formam o conteúdo desta herança num processo tomado por especulações, memórias falhas e contradições.

Nosso personagem, André, mostra como o mesmo ponto de vista do pai, advindo da sabedoria do avô, pode ser entendido de modo contraditório. Ou seja, a sua ira e vontade de transgredir a lei paterna partem do mesmo lugar, da crença de que a herança do avô seria oposta ao que o pai insistentemente prega. Há uma certa noção de transgressão da herança do avô, por exemplo, que não deve ser pensada como o avanço de um “além da herança”. Ele, André, não supera essa dimensão metafísica do discurso paterno pois, na tentativa de avançar esse mesmo e essa herança, apesar do embate com o discurso metafísico, utiliza o mesmo código. É uma proposição lógica e até mesmo bastante dedutível. Com esta afirmação, poderíamos nos perguntar, a partir de André e com André: estaria a linguagem que se herda determinada e fadada a essa repetição metafísica?

A resposta seria positiva. André nunca esteve fora deste campo discursivo do pai e do avô, ou fora de um discurso metafísico. Talvez isto provoque uma sensação de determinismo grosseiro, em que tudo termina como foi no começo; ou, melhor, como nas expressões que se repetem em diversos momentos do romance: o gado sempre vai ao poço, estamos sempre indo para casa. Ora, esse determinismo de fato existe, e o romance se estrutura a partir dele. Contudo, isto não impede mudanças e reposicionamentos.

André nos demonstra ao longo do enredo que as coisas não são “desconstruídas” nem muito menos “destruídas”. Há, em vez disso, um embate discursivo e retórico, que tem como consequência muito positiva a exposição das inconsistências de discursos violentos, de ordem, de censura e de autoritarismo mascarados pela faceta do “bem”. Nesse ponto, André produz uma mudança significativa, ainda que ela não constitua a desconstrução de todos os pilares que sustentam a tradição arcaica. Há, ao menos, uma crítica às formas de se relacionar com uma herança, algo muito próximo ao que Derrida comenta em entrevista com Elisabeth Roudinesco, em *De que amanhã...* (2004), ao dizer que o herdeiro precisa saber afirmar e reafirmar o que o antecede e o que se recebe antes mesmo de poder escolher. Assim, é possível

filtrá-la e interpretá-la para que não fique intacta e incólume. Derrida não hesita em dizer, em tom quase taxativo, que “Todo texto é heterogêneo. A herança também, no sentido mais amplo dessa palavra, também é um texto” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 17). Portanto, a atitude do herdeiro consiste na interpretação e na escolha dos fragmentos com fins de promover novos sentidos. Interpretá-la é o que André faz a partir da sua intervenção ativa para que se possa ter um lugar de transformação, sendo um agente que toma decisões e age sob o texto da herança.

Entretanto, essa interpretação da herança não ocorre fora do discurso violento do pai. Pelo contrário, ela se dá justamente no interior dele, na medida em que André reproduz, por vezes, algo muito parecido com o pai. E nas margens desse próprio discurso, faz-se possível mostrar como essa herança, essa lei e essa ordem que se herda são sempre contraditórias, descontínuas e heterogêneas, permeadas por marcas outras sobre as quais não se tem controle. É possível, portanto, concluir que a herança não constitui uma máquina tão centralizadora e determinante quanto parece, mas consiste antes num reduto de marcas deixadas pelo fantasma e articuladas por quem a recebe.

Daí que André, assombrado por essa herança, atua no papel de herdeiro que capta os princípios indiscutíveis que funcionam como autoridade, e não a recebe ao pé da letra. Ele se mostra, por ora, um transgressor que está sempre na contramão das figuras familiares, como o seu pai.

Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz de conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira, a menos que faça essa pantomima atirada por seu cinismo (NASSAR, 2016, p. 162).

Ele não reconhece mais os valores que rondam a família. Neste ponto, André enxerga que esses valores são esmagadores e não há mais ordem que os sustentem. Neste contexto, vale a pena lembrar as considerações feitas por Derrida, em conversa com Roudinesco (2004):

Seria preciso pensar a vida a partir da herança e não o contrário. Seria preciso partir dessa contradição formal e aparente entre a passividade da recepção e a decisão de dizer “sim”, depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto transformar, não deixar intacto, incólume, não deixar salvo aquilo mesmo que se diz respeitar antes de tudo” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 13).

Nesse livro, o filósofo afirma que ser fiel a uma herança é, de alguma maneira, também ser-lhe infiel; ou melhor, recusar os aparentes sentidos de forma literal e abraçar as contradições. Na citação acima, Derrida compreende a herança como um passado inapropriável que precede uma língua, cultura ou filiação em geral. A herança, assim, antecede e elege violentamente o sujeito, não restando-lhe a escolha de rejeitá-la.

O lugar da herança, na perspectiva derridiana, é o da intervenção ativa, uma vez que a ideia de vida não é a que se esvai e termina na morte. Como veremos mais à frente, a própria vida do avô, como fantasma, ganha continuidade, em seu tempo infinito, pela crítica, pelo deslocamento e pela reinterpretação da herança por parte dos personagens. Assim, ele se mantém muito presente na narrativa por meio das citações e referências que André e seu pai fazem constantemente ao conhecimento milenar do avô. A leitura da herança por parte do pai e do filho resulta na continuidade da imagem do avô como um fantasma ao longo da narrativa.

O fantasma necessariamente está associado a uma herança que está sob a mira da interpretação contínua. É nesse processo que elementos do passado, ou aspectos totalmente novos, são mobilizados nessa relação entre presença fantasmagórica e interpretação da herança para reestruturar ou mesmo inventar tradições. A radicalidade da narrativa de Nassar não está na destruição da tradição familiar. André só nos prova que a destruição da tradição é senão mais uma impossibilidade do que uma utopia a ser alimentada em prol da transgressão dos modos de viver.

Assim, como vimos, a tradição familiar tem sentidos atribuídos depois da própria herança existir e ser interpretada. Como pudemos verificar nesses primeiros momentos com André, não há como herdar diretamente um sentido completo da herança, principalmente porque as palavras que os personagens têm disponíveis vão se modificando. Neste processo, o tom autoritário e virulento com que Iohána administra a família e os comportamentos de cada um dentro do cerco familiar decorre, por sua vez, do sentido de “regra”, “lei” ou mesmo um “tom imperativo” com que suas palavras vão assumindo quando direcionadas à família.

Não haveria como herdar diretamente um sentido completo, mas elementos soltos que, quando colocados em relação, podem produzir um sentido. Neste caso, palavras soltas como “amor”, “trabalho”, “união”, “equilíbrio” e “ordem” eram transmitidas pelo pai como se fossem ideias claras e completas de sentido deixadas pelos ensinamentos do avô. No entanto, essas palavras vão se modificando ao longo do romance, e, a depender da forma como elas são usadas, podem obter diferentes sentidos em relação ao que o avô deseja deixar como bons frutos para a família. Assim, iremos nos deter, agora, um pouco mais na relação entre herança e autoritarismo para que possamos entender melhor seu funcionamento na obra.

## 1.2 Herança e discurso autoritário

As palavras contidas em um discurso autoritário não operam de forma transparente e muito menos transmitem sentido de forma direta. Há, primeiramente, a transmissão de elementos a serem articulados e que são passados de geração em geração, seja em níveis individuais, dentro da família, seja em níveis sociais, no interior de um contexto mais amplo da sociedade. Neste caso, não se trata de herdar traços de personalidade autoritária, mas de como certos ditos, ensinamentos e crenças transmitidos podem tomar um tom autoritário por meio de um fenômeno multidimensional e que é difícil de ser delimitado, como afirma Douglas Garcia, em *Personalidade autoritária* (2002).

O discurso em favor do bem e do equilíbrio, como no caso de *Lavoura*, é usado como uma espécie de paternalismo com os subordinados ou aqueles sob a mira do poder paterno, o que permite promover um terror ideológico entre a visão de mundo do pai, como a opção racional a ser seguida, e a visão dos outros membros da família como vulneráveis, que precisam de assistência e sabedoria para enfrentar a realidade. Sem precisar mencionar a palavra “censura” ou “repressão”, a estigmatização dos vulneráveis é reforçada e, conseqüentemente, isso permite reforçar a identificação com o líder que detém o conhecimento e a sabedoria que pode guiar e nortear o bem-estar de todos. Essa estratégia esconde, em certa medida, a combinação ludibriante entre a forma enganosa da ideia de “democracia” para os que seguem as palavras de sabedoria do pai e o conteúdo implícito de um certo autoritarismo. A imposição autoritária não ocorre pela violência e censura direta, mas funciona a partir de mecanismos sinuosos e refinados por meio dos discursos de amor e união familiar.

Embora não seja uma tarefa simples e possível de se chegar à origem exata de como o discurso autoritário se forma, é possível identificar os rastros que o compõem. Alguns deles aparecem na construção simbólica da família de André. Por exemplo, ao entender a configuração de poder familiar como uma estrutura “patriarcal”, e mesmo “conservadora”, essas duas classificações dão indícios de como é o funcionamento de controle rígido do pai sob André e a decisão de fuga do filho para buscar sua própria liberdade e identidade. A fuga de André pode ser interpretada como uma forma de resistência ao autoritarismo presente em diversas esferas da sociedade, principalmente a familiar.

No livro, André busca justificá-la afirmando que acreditava poder encontrar fora de casa o que nunca tinham lhe dado na família. Segundo ele, seu direito na mesa da família era negado. Neste sentido, ter o direito negado na mesa significa para André estar sob o poder do pai e ter que se submeter às suas leis e regras. Todas as represálias e sermões que pregavam os

limites da casa, do que cada um poderia ou não sentir ali, fazem parte deste direito ao lugar na mesa, negado ao nosso personagem. Por isso, André retorna ao lar enfrentando o discurso do pai e deixando evidente seu descontentamento com as dinâmicas familiares e, principalmente, sua mágoa da família. Para ele, era o momento de o pai recuar e pedir perdão por ter limitado seu espaço na casa e ter sido autoritário. Contudo, o pai resiste em reconhecer que seu filho teria deixado a casa por ter se sentido reprimido.

André, em sua volta para a casa, é ludibriado pelo discurso paterno de Iohána, que o aconselha a esquecer o passado e a continuar a vida dali para frente. Neste caso, o filho deveria esquecer tudo o que passou e sentiu em prol do bem-estar e da harmonia da família, devendo perdoar a todos que possam ter lhe causado algum mal. Nesse contexto, André tenta retomar a história do faminto com fins de tecer relações e reflexões acerca das dinâmicas de aprisionamento e subjugação à autoridade paterna. Iohána, contudo, propõe que toda essa história seja esquecida: “Por tudo isso, ponha de lado essas histórias de faminto, que nenhuma delas agora vem a propósito” (NASSAR, 2016, p. 158). O pai prossegue sugerindo que eles festejem as coisas boas, como, por exemplo, o retorno de André. Naquele momento, portanto, todas as mágoas pareciam ter ficado para trás. Não caberia levantar lembranças como uma arma de enfrentamento. Era preciso, na verdade, encobrir qualquer deslize moral, em nome da reconciliação e do perdão.

É neste momento da obra que identificamos a citação da parábola bíblica do Filho Pródigo. Sob o enaltecimento do perdão, da reconciliação, da civilidade e da misericórdia, a parábola retrata o filho miserável e mundano em seu retorno à família. O filho, após experimentar uma série de pecados e misérias mundanas, é perdoado e recebido com felicidade por todos, num momento cuja única ordem é que se mire somente para o futuro e se atente ao retorno do filho, graças à generosidade do pai:

Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda. Nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho (NASSAR, 2016, p. 158).

Assim, o pai demanda a André clareza no uso das palavras e uma mudança de atitude. Este pedido de clareza acompanha o sermão em que diz ao filho que ele tinha tudo o que precisava: cama, roupa e comida, sem contar o amor e o trabalho. Portanto, ele deveria ser mais grato à maneira amistosa como a família o recebia de volta. O pai deixa claro que o transtorno que o filho havia causado com a sua partida havia se transformado numa dívida que

ele precisava negociar. Neste caso, a inversão nas tessituras da trama propõe justamente a desconstrução da ideia do retorno sob os moldes de um pacto de civilidade e amenidade entre os membros da família, cujo passado e cujos percalços seriam simplesmente apagados.

Nesta passagem, André opta por reconhecer que havia errado e pede perdão ao pai: “Estou cansado, pai, me perdoe” (NASSAR, 2016, p. 168). Ele acrescenta que volta para casa “humilde e submisso” (NASSAR, 2016, p. 168) e que vai se entregar ao trabalho duro, à disciplina e às tarefas que lhe foram concebidas. Não só há uma mudança de posição, em que sua dor é transformada em culpa a ser perdoada, como a forma de procurar por esse perdão é dizer que vai se entregar ao trabalho, aos moldes da família idealizada por Iohána.

Além de estabelecer um diálogo com a parábola bíblica, essa cena em que o pai insiste que o filho renegocie as dívidas que tem com a família e perdoe por todos os sofrimentos que possam ter lhe causado pode ser articulada aos pactos de anistia, que consiste no cancelamento ou no esquecimento de uma dívida, ou a um perdão estatal concedido a um grupo de pessoas que cometeram ofensas políticas. Este processo é muito comum em contexto de violência contra povos e populações sob poderes autoritários que ora tentaram tecer críticas aos modos de governo, ora tentaram resistir à violência de Estado por meio do combate armado. Esta e outras passagens de *Lavoura arcaica* nos possibilitam trabalhar a abertura do texto para momentos da História do Brasil, pelo jogo que se estabelece com temporalidades múltiplas que atravessam a composição do romance, nos quais podemos encontrar não somente referentes da tradição literária e filosófica, mas também do nosso processo histórico.

Como afirmamos, podemos associar essas encenações – acerca do perdão e da volta do filho ao lar, cuja condição é a de que deixe tudo para trás – a diferentes situações de violência histórica. Evidentemente, o romance não se adianta no tempo e não identificamos aqui a alusão à Lei da Anistia, promulgada em 1979, quatro anos depois da publicação de *Lavoura arcaica*. O que está no centro da trama é o lugar subversivo que André ocupava, de modo que ele interrogava e colocava em xeque o discurso de poder do pai. Logo, esta posição designava ao personagem um lugar discursivo em que suas queixas, questionamentos e críticas eram vistas quase como um terrorismo à paz e à harmonia familiar. Suas feridas e suas dores eram transformadas em questões menores pelo pai, ou problemas que deveriam ser deixados para trás. Em troca de esquecer esses sofrimentos, o pai poderia conceder um perdão muito mais valioso em sua concepção, que consistia em perdoar o abandono do filho, seus discursos lascivos e subversivos e seus enfrentamentos à ordem familiar.

No entanto, há a possibilidade de se refletir a inversão discursiva produzida por aqueles que estão no poder ao tratar as reações dos que ousam enfrentar discursos violentos e

de repressão. A tensão entre discurso subversivo e perdão como um momento “particular” e “micro” aponta para momentos “macros” e “públicos” da História, como a Lei da Anistia, de 28 de agosto de 1979. As informações do decreto podem ser consultadas no site do Governo Federal<sup>2</sup>. Esta lei concedeu perdão aos perseguidos políticos e ativistas que enfrentaram o poder do Regime Militar e foram considerados “subversivos” ou “terroristas”. Foram anistiados aqueles que haviam feito críticas públicas aos militares e que, portanto, queriam subverter a ordem daquele contexto ditatorial.

Apesar da afirmação parecer delicada e controversa, esta seria, portanto, uma das alegorias de difícil acesso no romance, e que aparece também como uma forte crítica ao que poderia ser preservado da Ditadura, uma vez que não necessariamente indicava que isso acontecia somente neste momento da História, até mesmo porque a economia interna do romance não oferece ao leitor recursos suficientes para este tipo de crítica à obra. Isto seria no mínimo incoerente e inverossímil com a proposta estética e claramente a obra perderia parte de seu ganho enquanto um texto de ficção. Entretanto, fica exposto de onde esta ideia de perdão, anistia e esquecimento pode ter um lugar de partida e uma estrutura discursiva a ser reproduzida em favor de um poder político.

Sem estabelecer relações de forma forçosa, André está de fato diante da oferta de extinguir consequências e julgamentos do que sofreu na família em troca de um suposto pacto de paz. Ele deveria perdoar a família e esquecer o que sofreu e em troca receberia o perdão do pai pela forma como agiu ao sair de casa. O que ele perderia ao aceitar a proposta do pai é a marca de sofrimento que carrega e mantém a sua sede por transgressão. Isto implicaria, primeiramente, esquecer tudo em troca da vida dentro de uma falsa normalidade. Na contramão da parábola bíblica, o retorno constitui a chave trágica e estruturante da ausência de conciliação, superação e perdão pelo passado.

Assim, observa-se as formações discursivas em meio um vai-e-vem que faz remontar estruturas antigas que nos remetem a momentos muito familiares da nossa história. Este cuidado com a perenidade da palavra ancestral e com a tradição, que se revestem ao longo dos anos e tomam novas formas, é crucial para a compreensão do texto. O romance não busca refletir somente sobre o momento presente, mas explora os percursos que nos permitem pensar a respeito de como chegamos até ali. Há um pensamento revigorante sobre as nossas raízes de violência, cujos processos de conciliação impediram um luto crítico, exigido numa política de

---

<sup>2</sup> As seguintes informações sobre o decreto da Lei de Anistia podem ser consultadas no site: <https://www.gov.br/planalto/pt-br>.

reparação histórica. O movimento do pai, ao impedir as lembranças de André, consiste, portanto, numa forma de censura e apagamento.

A revolta de André, em nossa leitura, tem menos relação com um rompimento com a tradição, uma vez que essa tradição não se aniquila; ela, na verdade, é afirmada em todo o romance. Esta tradição parece ser válida, contudo, somente na leitura paterna:

O amor, a união e o trabalho de todos nós juntos ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nosso santuário, comungada solenemente em cada dia, fazendo nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima (NASSAR, 2016, p. 20).

Os dizeres “o amor, a união e o trabalho” são retomados constantemente pelo pai para justificar aquilo que manteria a família em ordem e unida. Lembremos aqui que, na concepção do pai, o que ele havia entendido das palavras deixadas pelo avô se traduz nessas três palavras, mas o sentido delas é modificado por meio das ações do pai. Ao longo da narrativa, Iohána se apropria dessa mensagem de pureza austera, guardada no que ele chama de “santuário”.

O embate entre pai e filho não encena de forma alegórica a luta entre tradição e modernidade. Essa luta mostra, através do discurso e da postura do pai, que a tradição produz sentido quando é reapropriada e reativada. A perenidade da palavra da tradição e o poder do discurso paterno participam no jogo fantasmático da narrativa, afetando antecipadamente o lugar de filho errante, pródigo e desviante. Esse efeito de sujeição pressupõe que a constituição de André já tenha sido assombrada por um fantasma antes mesmo que ela ocorresse de fato. A sua forma de deslizar nas contradições entre o que pretende fazer para transgredir as leis do pai, bem como as suas formas de reproduzir muitas dessas leis, apontam para um sujeito assombrado, cuja posição narrativa nos revela mais sobre ele do que o que ele conta sobre si. O discurso do pai toma essa via do poder e da autoridade:

(...) mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza), era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisará em falso para que toda a família caísse atrás; e ele falou que estando a casa é de pé, cada um de nós estaria também de pé (NASSAR, 2016, p. 21).

A força da palavra mantinha a família fechada em torno da lei. Rodrigues (2006), ao tratar do fechamento da família com objetivo de forçar a união entre seus membros diante dos valores estabelecidos, questiona quais seriam esses valores, uma vez que, apesar do mundo

mudar e o tempo correr, esses parecem continuar os mesmos: a limpeza, a claridade, a ordem e a moderação. São esses os pressupostos que manteriam a família unida, sob uma autoridade máxima que os mantinham submetidos às exigências do sagrado.

As forças de autoridade e as formas mais simbólicas de violência se metamorfoseiam numa espécie de ícone do conservadorismo e dos bons costumes. Mais ainda, o pai se apropria de palavras que carregam muitos sentidos religiosos, como “não nos deixemos sucumbir às tentações”, remetendo às orações da Igreja Católica, como o “não nos deixes cair em tentação” para, novamente, garantir que nenhum membro da família pudesse ousar desrespeitar a ordem.

Ainda assim, as contradições de sentido continuavam operando. Em meio a essas palavras, de ordem e de união, surgem sentidos que podem ser relacionados ao contexto da Ditadura Militar, e os apoios que o Regime recebeu de entidades e indivíduos que se autoproclamavam como “protetores da família”. Eis uma das forças do romance de Nassar: a herança da família patriarcal instaurada no Brasil. Esta noção de “família” pode ser compreendida como uma vertente do patriarcalismo, em que, de acordo com o conceito histórico e sociológico, os membros da família são submetidos ao poder do patriarca, chefe ou indivíduo do sexo masculino com mais idade que representa a autoridade. Em *Sobrados e Mucambos* (2013), Gilberto Freyre descreve de forma bem direta as raízes e as estruturas da família patriarcal rural que se instalou no Brasil.

O autor faz uma incursão pela formação e pelo declínio do patriarcado rural que se estabeleceu principalmente em Pernambuco e na Bahia, onde se consolidou, desde o século XVI, na casa grande de engenho ou na fazenda. Após o século XVIII, percebe-se um movimento dessas famílias pela área mineira, fazendo a transição dos engenhos para os sobrados. Neste processo, sofrendo mudanças e transições, o patriarcalismo se desintegra, mas não por inteiro. Freyre mostra como muitas marcas foram deixadas, principalmente influências no modo de organização política e social do país. Muitos aspectos da vida social e privada foram influenciados, e, no caso da nossa discussão, ressaltamos a permanência da figura do homem como centro da organização familiar, da autoridade e do poder.

No contexto de *Lavoura arcaica*, o pai, que carrega o símbolo do patriarca da família, se coloca no centro da história como aquele que defende a mensagem do amor, da união e do trabalho. O pai é o indivíduo que carrega os laços míticos e ancestrais que, através do merecimento de cada um pela união e pelo trabalho, podem ser compartilhados como traços comuns a todos na família. Ainda, neste contexto, a união, o amor e o trabalho que o pai tanto prega na narrativa são considerados elementos sagrados e o que a família tem de mais valioso.

No capítulo 9, em uma das cenas mais marcantes acerca do poder paterno, Iohána se coloca à cabeceira da mesa, na posição central em que pode observar todo e qualquer movimento dos outros membros da família. Neste momento, suas palavras dão forma aos sermões em que todos devem ouvir e filtrar as ideias de obediência e mando do pai. O discurso paterno transmite ideias sobre o que a família planta e colhe de suas atitudes, mostrando, assim, as consequências de não seguir as regras e a moral familiar, como nos dizeres “rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando dele com ternura, não contrariando suas disposições” (NASSAR, 2016, p. 52). Todo o discurso do pai acontece com o relógio, em forma de pêndulo, se movendo e marcando o tempo logo atrás da mesa. A imagem construída imprime a ideia de que o pai é o senhor do tempo e é a ele e às suas ideias morais que se deve respeitar.

Obedecer aos mandos e às mensagens do pai significa não desafiar a ira do tempo com fim de manter o equilíbrio da vida. A lição que o pai deixa é que ninguém deve dar um passo maior do que é dito por ele naquela casa, demarcando sua posição de poder autoritário, de maneira que a sua crença não pode ser contrariada. Ele segue, em seu sermão, expondo as consequências de quem ousar desobedecer, ao passo que quem ousar ultrapassar suas leis “terá a insônia como estigma” (NASSAR, 2016, p. 55), ou mesmo “há de arder em carne viva” (NASSAR, 2016, p. 55). O tom de ameaça nos sermões fica cada vez mais evidente, especialmente quando diz “ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos” (NASSAR, 2016, p. 55). Dessa maneira, a criação de um espaço de equilíbrio e harmonia acontece por meio da naturalização da autoridade violenta que usa do mando e da obediência para manter a ordem que julga ser a correta.

As regras para uma boa convivência, que pudessem dar lugar de expressão e ação aos outros membros da família, são destituídas e modificadas pela autoridade do pai. A partir dos seus sermões, a figura masculina dá lugar a uma figura muito autoritária que busca tornar inexpressiva, quando não inexistente, a participação dos outros indivíduos daquela família, principalmente as mulheres.

É esse modelo de família que tentamos remontar a partir da narrativa e que faz também parte das raízes do nosso autoritarismo que, mesmo antes do Regime Militar, já trazia consigo uma notória correlação com a defesa do modelo familiar patriarcal. Nesse modelo, as transmissões da tradição e dos valores não se baseiam somente na memória afetiva de seus membros, mas principalmente nas leis que sustentam essa imagem tradicional, a saber: o pai como a figura de autoridade; a mulher ocupando a posição de submissão, responsável pelos

trabalhos domésticos; e os filhos, também submissos a esses ensinamentos, que eles deverão transmitir para as outras gerações.

A prática repressiva, ilustrada em *Lavoura*, pode ser observada uma vez que a própria a ideia de repressão corresponde a momentos em que se percebe, na história, métodos, instrumentos e discursos que operam no controle e na ordem de grupos e comunidades, sendo tais procedimentos também aplicados em outros contextos. Portanto, a família também funciona como uma máquina discursiva que reinventa uma herança de violência, transpondo modelos, ideologias e comportamentos para dentro dos lares; tendo-se, principalmente como base, uma certa concepção de “bons costumes”, “pureza”, “bons comportamentos”. Sem contar na impossibilidade de equidade de gênero, na visão unívoca sobre a religião que quase sempre é o cristianismo, e, ainda, traços muito comuns a uma perspectiva política conservadora.

Se dentro da família essas ideias precisam se retroalimentar com o que acontece na história, fora dela não é diferente. Sem extrapolar os limites da produção e publicação da obra, no contexto cultural do pós-golpe militar no Brasil, podemos observar a relação do autoritarismo encenado na obra com questões efervescentes da época, principalmente na Ditadura Militar. Em tese publicada recentemente, na qual articula a obra de Nassar com o panorama cultural dos anos de 1970, o pesquisador Thiago Arnoult Netto (2022) conclui em sua pesquisa que, no lugar de uma crítica vigente ao autoritarismo da época, *Lavoura arcaica* envereda pelo olhar microscópico do problema. Nesse sentido, a forma de Nassar explorar a questão é por meio das temáticas da paixão, da cólera de um adolescente e das questões mais íntimas no seio de uma família por meio de uma narrativa de tom confessional. No bojo dessas questões, há uma crítica da falsa ideia de ordem e harmonia que, quando desveladas, dão lugar ao que há de mais violento no interior de uma família regida pelo arbítrio e pela repressão, afetando o dia a dia de pessoas ordinárias.

O pós-1964 revigora a noção de família, colocando-a no centro da ideia de nação, somada às tradições cristãs que parecem ir ao encontro tanto de um nacionalismo exacerbado quanto do fortalecimento da família patriarcal. A falas do pai direcionam sua esposa e seus filhos a fundamentos que misturam o sagrado e a moral, intimidando a todos quando afirma que “é insensato quem não se submete” (NASSAR, 2016, p. 60); a ordem paterna é cada vez mais fortificada por meio de um artifício discursivo e estritamente simbólico.

Esses traços podem ser retomados e repetidos a qualquer momento, a partir de um resíduo que sobra de uma operação de mudanças históricas, culturais e temporais. Sobram resíduos de uma cultura religiosa judaico-cristã muito forte, retomada para erguer uma cerca contra qualquer tentativa de transgredir a palavra dogmática e sagrada. A própria imposição do

ritual religioso, dos costumes e dos valores morais que carregam são traços reiterados de forma abrupta, sem qualquer negociação.

Estas cenas da família em *Lavoura* remetem a “sentimentos arcaicos da pequena burguesia” que, segundo afirma o crítico Roberto Schwarz em *Cultura e política, 1964-1969* (1978), ajudaram a impulsionar o golpe militar. Movimentos como “Marcha da família, com Deus pela Liberdade” faziam com que famílias fossem para as ruas demandar pautas como petições contra divórcios e contra a reforma agrária. Aos que ficavam em casa, eram encorajados a rezarem o “Terço em família”, como um artifício bélico religioso, uma vez que Deus não deixaria de atender aqueles que clamavam pelo fim do comunismo e pela perseguição de políticos e militantes. Schwarz (1978) nos lembra que, no pós-golpe, a família se torna a célula da nação, sendo este núcleo aquilo que representa as demandas das “tradições cristãs”.

Rituais religiosos, falas em defesa dos bons costumes, preservação das crenças cristãs são movimentos que flertam com um certo purismo higienizador de diferenças e, principalmente, com o estabelecimento de figuras autoritárias encarnadas no que há de mais violento e obscuro das heranças que regem a vida dos personagens na obra. Em parte, sem fechar o ciclo de assombros e as raízes milenares que circundam a atmosfera da narrativa, o contexto acima descrito compõe uma das forças motrizes herdadas por André, precisando ele decidir o que fazer com o que lhe foi legado.

Recorro, aqui, ao pensamento fundamental de Haddock-Lobo que, a partir dos espectros, entende que se é herdeiro de mais de uma fala e um tempo, sendo a herança sempre de uma “heterogeneidade radical, que não se pode nunca juntar: e se há algo próximo a uma espécie de unidade na herança, esta consiste na injunção mesma de se reafirmar sempre isso que é por nós, de certo modo, escolhido” (HADDOCK-LOBO, 2011, p. 72). Ainda que a ideia de assombração pertença à dimensão do incorpóreo, os sujeitos afetados não constituem entidades abstratas. Pelo contrário, são indivíduos em constante comunicação, na busca pela transmissão de algo familiar que paira como um estranho conhecido.

Mesmo nas passagens em que não se pode decidir se André está sob os domínios da linguagem do pai, uma vez que seu próprio discurso parece deslizar para afirmações dogmáticas dos sermões bíblicos, ainda sim André contesta, por meio de uma força abrupta, os padrões vigentes da tradição ocidental. Este movimento pode ser identificado no questionamento de André dessas “coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa” (NASSAR, 2016, p. 26). André sabia ter algo ali escondido e criptografado sob a forma do discurso dogmático do pai cujos dizeres e sermões eram impregnados em sua memória: “o amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera

guardada em nossos santuários” (NASSAR, 2016, p. 20). Precisaremos voltar a esta passagem mais vezes. Aliás, indicariamos que este trecho também é um outro norte de leitura da obra, já que expressa os preceitos e as crenças que podem ser extraídas da sabedoria do fantasma do avô. É aí que parte da herança tem seu elemento ambivalente à mostra. Aqui, o leitor se depara com o que não se deixa compreender por meio de uma oposição binária. Desse modo, pai e filho são convocados como elementos irredutíveis a qualquer forma de operação dialética.

A transgressão pode ser lida como um momento de indecisão. Ela não seria assim entendida nem com a escolha entre dizer sim ou não ao discurso paterno. Pelo contrário, ela se relacionaria ao duplo gesto que desloca e desconstrói a genealogia da oposição. Em *Posições*, Derrida chama esse momento de indecisão de “falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas que não se deixam compreender na oposição filosófica (binária)” (DERRIDA, 2001, p. 49). Com efeito, essas propriedades não oferecem um terceiro termo como solução dialética, mas carregam a ideia de “Nem/nem”, que também tem sentido de “ao mesmo tempo”, como, por exemplo, em oposições como “nem o bem nem o mal”, “nem o certo nem o errado”.

No sentido da proposta de Derrida, a herança se respalda neste “nem / nem”, de maneira que os dizeres que se estenderam da tradição familiar antiga até a organização entre os membros da família forneceram diretrizes cujos sentidos ambíguos dependem da apropriação e da interpretação que se fazem delas. Numa dinâmica interpretativa, é possível identificar dois efeitos distintos provocados pelo mesmo discurso, como, por exemplo, a ideia de “amor, união e trabalho” como aquilo que pode garantir certa harmonia familiar por meio do afeto e do empenho de cada indivíduo. No entanto, este mesmo discurso pode ser usado como argumentos autoritários para proibições de desejos e ações que possam exceder os limites morais de um grupo. Este último pode ser usado também a favor dos interesses de uma espécie de “tutela” familiar presa aos interesses de alguns indivíduos.

Neste sentido, estas considerações teóricas podem nos ajudar a localizar alguns pontos cruciais no texto de Nassar. Acompanhamos no capítulo 5 como os dizeres do pai interditam e controlam toda a família. Sua autoridade se apoia num discurso religioso e sagrado, já que o pai sustenta o quanto “era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações” (NASSAR, 2016, p. 21). Como ele repete, bastava que um dos membros da família pisasse em falso para que toda a ordem familiar pudesse desandar:

(...) moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-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, e que para ponderar em cada caso tinha sempre existido o mesmo tronco, a mão leal, a palavra de amor, sabedoria dos nossos princípios (NASSAR, 2016, p. 22).

O pai se apropria das palavras para dizer o que pode ser considerado como um comportamento prudentemente moderado, a partir da sua percepção estreita e limitada sobre o mundo fora daquela casa da fazenda, alimentando, assim, uma dicotomia entre as suas regras e o que foge de seu padrão. O ponto de equilíbrio e normalidade está diretamente relacionado ao que pai pondera e considera como comportamentos aceitos dentro da família, regido pela sabedoria dos princípios legados por outras gerações. Neste caso, a “palavra de amor”, escolhida como meio de transmitir os ensinamentos herdados, carrega a necessidade de enfrentamento de tudo o que é colocado no campo das paixões perigosas, e que precisam ser eliminados para dar lugar ao “autodomínio” e ao “equilíbrio” como soluções para os problemas morais da família. Como podemos observar no excerto acima, esses problemas morais, dentro da lógica da narrativa, estão ligados tanto à fuga de André, quanto à sua relação incestuosa com sua irmã. Assim, o meio para se chegar ao equilíbrio, e trazer esse autodomínio, ocorre pelo uso da palavra “amor” disseminada por meio dos sermões religiosos, dos discursos sobre bons costumes e da referência ao que figuras ancestrais como o avô pensaria como solução para resolver conflitos e manter a harmonia.

Em resumo, a arquitetura do discurso autoritário paterno apresenta pilares de caráter moral, dogmático e religioso. A relação e as ações com as palavras deixadas como herança, que se transformam em sermões, são formas de se de estar obsidiado por fantasmas. A visitação dessas palavras independe da vontade dos personagens, bem como o sentido que elas tomam é incontrolável. Isso, portanto, não se subordina de ousar dizer ou não o nome do fantasma. Queremos insistir nesta ideia, já presente na leitura de Sedlmayer, de que as encenações fantasmáticas “servem para apresentar uma solução para aquilo que o sujeito nada pode saber, nada pode lembrar” (SEDLMAYER, 1991, p. 33). O sujeito não pode conhecer a fonte dos mandamentos primordiais que imperam na vida da família. Um deles é o sagrado que toma a forma de discurso político de controle, excedendo e abusando dos dogmas religiosos que estruturam a ideia de família. Era preciso, nesse contexto, cumprir as tarefas delegadas pelo pai, pois “se condenava um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever” (NASSAR, 2016, p. 21).

Todos os discursos do pai foram herdados daquele que sustenta a cadeia familiar: a figura do avô. Esse personagem presente-ausente, que André chama de “veio ancestral” (NASSAR, 2016, p. 44) e “lavrador fenado de longa estirpe” (NASSAR, 2016, p. 44), localiza-

se na origem dos ensinamentos de união, amor e sabedoria transmitidos e reproduzidos por André. E por mais que houvesse uma tentativa de resistir a esses mandamentos, a ordem da tradição estava ali já plantada e lavrada na herança da família, tanto no discurso do pai quanto no de André. Por isso mesmo, o romance será concluído com a afirmação de que “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 2016, p. 194).

Dessa maneira, foi possível perceber dois elementos chaves para se pensar o fantasma na organização do romance. O primeiro elemento é a relação da herança com uma origem familiar e a produção de fantasmas que se manifestam pela figura do avô e pelos seus discursos de sabedoria que assombram a família. Ele deixa uma herança ambígua, por meio de suas palavras que precisam ser interpretadas, a partir de um exercício hermenêutico entre os membros. Tanto a história do avô, quanto seus ensinamentos, são contados e reinterpretados ao longo do tempo, e irão implicar na complexidade da herança e da sua transmissão pelo que é dito e assimilado. Esses discursos ou ensinamentos flutuam pela narrativa em forma de palavras como “amor”, “união”, “trabalho” e ganham novas tessituras de sentido pelas interpretações assertivas e pelos posicionamentos autoritários de Iohána, pai de André. Não há uniformidade e simetria entre o que é dito e o que é reapropriado da cultura familiar, transpondo-se para as suas leis.

Ao trabalhar as articulações discursivas do personagem Iohána, Nassar tira proveito dos deslocamentos da linguagem para produzir expansão de sentidos. As formas de controle e de censura produzidas pelo pai dizem respeito à força do “dizer” paterno cuja finalidade é impedir os outros membros da família de se impor. Para o pai, um novo discurso mantém uma tradição muito antiga pautada na família, na união e no amor. Trata-se de uma tradição que flerta com o controle das emoções, das sensações, do corpo, por meio da repressão e censura. Nesta lógica de se ler a herança pela ótica paterna, só deveria haver uma hierarquia à qual todos devem se submeter, e todos os possíveis desvios de caráter, moral e desejo deveriam ser coibidos por meio do trabalho.

No entanto, tendo em vista que a linguagem tem papel central na maneira como a herança é transmitida, a narrativa não deixa perder de vista a ambiguidade e a inconsistência da linguagem. Como consequência, isso afeta necessariamente a forma como a herança será interpretada, pois da mesma forma que esses discursos deixados pelo avô eram empregados na instauração de um ambiente hostil e repressor, André se utiliza dos mesmos preceitos para se permitir sensações e viver longe das rédeas curtas do pai, procurando um lugar em que pudesse dar outro sentido à forma do amor e da união. É dessa maneira que, como fantasmas, ou espectros, o passado aparece e desaparece, e ainda continua moldando o presente sob diferentes

formas de interpretação. A transmissão de uma palavra herdada sofre processos de recontextualização e faz com que o significado mude ao longo do tempo de acordo com os momentos, com as condições e circunstâncias. Assim, o espectro nos lembra que o passado está sempre presente, mas que sua influência é complexa e imprevisível.

A questão do fantasma e do passado que se reatualiza no presente não se limita à ficção dos anos 70, pois, como propomos aqui, elas têm presença marcante também em algumas obras dos anos 2000. Assim como em *Lavoura arcaica*, obras mais recentes como de Laub e de Fuks atualizam a forma como as heranças participam do presente e produzem consequências violentas e, até mesmo, traumáticas. Dessa forma, seguindo a lógica central dos passados espectrais e das heranças transmitidas pelos fantasmas, analisaremos nos próximos capítulos pontos relacionados com a Ditadura Militar, como assombração de fantasmas e a herança em *A resistência*, de Fuks. No entanto, em um outro contexto e em um outro projeto estético. Ainda, dada a ampla relação temática das obras dos anos 2000 no tocante à herança e aos fantasmas, trabalharemos com outras produções fantasmagóricas, como *Diário da queda*, de Laub, elencando outros caminhos que aparecem nessa produção e que dialogam com o Holocausto, mas que também transcendem e vão além do Holocausto e da Ditadura. Por fim, da mesma forma como apresentamos o romance anterior, faremos um percurso similar, explicitando o contexto das obras dos anos 2000, as condições históricas em relação à violência e heranças familiares, e os pontos que produzem fantasmas nesses anos.

## 2 Segundo tempo e a produção de fantasmas: Ficção de 2000, Michel Laub e Julián Fuks

Na América Latina o salto modernizador gera um tempo não vivido, vazios ou lacunas temporais que ficam, a partir do corte, como estancados em repetições e retornos. Essas lacunas temporais desafiam uma história desenvolvimentista como a do capitalismo (LUDMER, 2013, p. 23).

Josefina Ludmer, em *Aqui América Latina* (2013), analisa a modernização da América Latina nos anos 1960, em que a Ditadura Militar promoveu cortes e rasuras incontornáveis na política e nas formações dos Estados-nações no Cone Sul. Nesse estudo, a autora resgata parte da história da literatura escrita entre o início e meados dos anos 2000 em obras que resgatam as Ditaduras no Cone Sul, explorando as heranças e as consequências com as quais a sociedade dos anos 2000 ainda precisava lidar anos depois. Ainda que Ludmer debata narrativas produzidas no Cone Sul, a partir de uma perspectiva mais ampla, os pontos discutidos pela autora são primordiais para pensarmos alguns problemas de obras que assimilam conflitos que dizem respeito aos anos 2000. As questões lançadas por Ludmer possibilitam nossa inserção nesse debate sobre a literatura latino-americana dos anos 2000 para examinarmos os romances de Fuks e Laub. Estes dois autores entrecruzam a contemporaneidade com heranças das Ditaduras do Cone Sul (Fuks) e com resquícios de Auschwitz (Laub).

O texto de Ludmer tem forma híbrida. A primeira parte consiste em uma espécie de caderno na qual ela registra a vida na cidade de Buenos Aires, suas impressões e conexões com a literatura. A autora se propõe a analisar Buenos Aires a partir da virada do milênio, em pleno ano 2000. Os primeiros apontamentos reúnem comentários triviais, narrados em linguagem informal, como se a autora estivesse registrando alguns fluxos de pensamento em um caderno:

2000 era o ano ideal para ir ao futuro do passado e ao passado do futuro, sem deixar o presente. Poderia viver o 2000 como a utopia realizada do neoliberalismo na América Latina (todo poder aos mercados), e ao mesmo tempo, como o caminho para o apocalipse de 2001 (LUDMER, 2013, p. 20).

Na passagem supracitada, Ludmer ressalta o fato desta década trazer a sensação de uma outra temporalidade e de um outro código de tempo, como se o que se vivesse naquele momento não adviesse do presente, mas de um passado muito próximo que não se extinguiu. A autora ressalta em muitos momentos uma sensação de que “o tempo é um problema público múltiplo em Buenos Aires ano 2000: econômico, social, cultural e político-estatal” (LUDMER, 2013, p. 21). Ao procurar por explicações plausíveis, a escrita informal começa a tomar a forma de uma reflexão mais teórica, especialmente quando a pesquisadora afirma que há “sensação

de corte histórico, temporal, com a ‘modernização’ neoliberal na Argentina” (LUDMER, 2013, p. 21). O desconforto em relação ao tempo presente se deve, segundo a autora, ao marco do neoliberalismo no país. Ludmer descreve, nesse contexto, uma cidade repleta de *lan houses*, e lojas de informática, capital cujo polo de inovação cultural é movido, primeiramente, pela imposição de um modelo global de cidade que busca um crescimento econômico urgente:

A velocidade e a distribuição do trabalho e do tempo estão no centro dos debates. O tempo é também um problema cultural pela quantidade de passado, memória e história que existe no presente. E, finalmente, um problema político com questões sobre leis e decretos de necessidade e urgência (LUDMER, 2013, p. 21).

As políticas imperiais e os processos de modernização estatal forçados, legados pelas Ditaduras, são ideias-chave da nossa posição global. O centro da questão é que o legado desse processo foi senão um atraso como marco histórico-temporal no que tange direitos e formas de violência, além de modelos de governo autoritários. Ludmer reafirma a todo momento que viver no ano 2000 consiste na experiência desconfortante de lidar com essas marcas e esses rastros temporais, ainda que em muitos momentos sejam difíceis de serem assimilados. Instaura-se, nestas condições, um ambiente e tempo fantasmagóricos, tomados por visitas de elementos antigos que se reanimam para constituir o presente.

No capítulo anterior, discutimos a obra de Nassar e sua inserção na produção literária da década de 70, com apoio das notas teóricas de Pellegrini e Sussekind. Nessa análise, identificamos uma série de recursos empregados pelos autores do período na criação de um mundo aparente, sem relação direta e explícita com a realidade da Ditadura Militar. Já aqui nos centramos, com apoio em Ludmer, na discussão de autores e obras do século XXI que se dirigem ao passado, analisando as perdas e as consequências das Ditaduras Militares do Cone Sul e de outros acontecimentos históricos de repercussão mundial.

Segundo indicamos, a partir da análise de obras produzidas no início deste século, Ludmer aponta um vazio como experiência de tempo, tributário dos projetos políticos e econômicos dos Regimes Militares da América Latina. Os saltos modernizadores impulsionados por esses Regimes provocaram uma espécie de corte de tempo, produzindo a sensação de que há sempre um atraso nesse processo de modernização, ou algo fora de órbita. Tal suposto avanço se desdobra, na verdade, em repetições e retornos de eventos que foram apagados para que houvesse um lugar da história do capitalismo global nas narrativas latino-americanas. A estratégia é capturar parte do tempo histórico e devolver um sentido de progresso. Assim, progresso e modernização, nos âmbitos de países como Brasil, Chile e

Argentina, tiveram um impacto incontornável com as administrações dos militares e as heranças de leis que sustentam a forma como esses países governam.

Esse recorte de Ludmer nos oferece uma perspectiva produtiva a respeito das imbricações contemporâneas entre experiência pessoal e acontecimento histórico na América Latina. A Ditadura e a modernização forçada penetram na vida privada e influenciam trajetos narrativos que são tomados por cortes, lapsos, pegadas, lacunas e repetições temporais. Algumas obras de ficção, por exemplo, tratam desta noção de progresso que, de certa forma, foi contaminada por um atraso temporal de tudo o que se preservou da Ditadura, como as suas políticas e formas de violências, que agora são institucionalizadas e incidem nas maneiras de contar esse passado.

O passado de violência e de perseguições políticas do Regime Militar não desapareceu na literatura brasileira produzida após a década de 1970. Não somente não desapareceu, como se instaurou e se preservou. Na verdade, esse tempo reaparece nessas ficções dos anos 2000 através de textos memorialistas, autoficções, diários, testemunhos e romances epistolares.

No Brasil, a última década foi marcada pela intensificação das discussões sobre a Ditadura e pelo lançamento de muitas obras literárias sobre o tema. Dois elementos têm papel importante neste crescimento significativo. O primeiro foi a instalação da CNV, Comissão Nacional da Verdade, que teve como objetivo investigar e analisar as violências e as violações de Estado ocorridas durante a Ditadura Militar. A CNV foi criada por lei sancionada pela presidenta Dilma Rousseff em novembro de 2011 e instaurada no ano seguinte, em 2012.

Ao longo do projeto, muitas vítimas e testemunhas foram ouvidas e puderam ter seus relatos registrados. Foi possível, desta maneira, reestabelecer um arquivo cujas informações traziam elementos e vestígios para que o Estado brasileiro pudesse reconhecer legal e politicamente a responsabilidade pelas mortes e desaparecimentos praticados durante a Ditadura Militar. Ao longo deste processo, somaram-se a este movimento outros tipos de relatos e testemunhos nos âmbitos do jornalismo, do teatro, da literatura e das artes em geral. Este movimento possibilitou tanto a consulta de documentos que traziam relatos bárbaros sobre crimes cometidos na Ditadura, mas também acendia e impulsionava a memória de outras vítimas e de suas famílias que também guardavam por anos algum tipo de memória que poderia ser registrada e divulgada na sociedade brasileira. A relação entre mortos ou desaparecidos durante a Ditadura brasileira com a sociedade civil, principalmente com cidadãos interessados ou engajados com a questão do autoritarismo e com a dívida com esses mortos e desaparecidos políticos, modifica a dinâmica entre passado e presente do país.

O impacto que relatos e documentos com a chegada da CNV produzem diz respeito a uma dissimetria entre vivos e mortos que estaria na base do exercício político de encontrar formas de justiça para os crimes cometidos. Este trabalho de luto excede o discurso que o colocava na relação dos vivos com os mortos por meio da rememoração da memória individual e das lembranças, e traz à tona o exercício político de pesquisar, escrever e discutir sobre o que aconteceu com essas gerações passadas. Ainda, há a carga dessas gerações que pensam que constitui, dessa forma, a maneira como muitos escritores vão lidar com os fantasmas do passado na literatura. Com o acesso a esses documentos, podemos pensar como nomes ou presenças descarnadas de sujeitos desconhecidos e que foram mortos na Ditadura passaram a visitar o romance por meio das histórias familiares e dos ciclos de amizades de narradores e autores.

Nesse contexto, romances publicados no Brasil no início do século XXI trazem à tona memórias não oficiais das Ditaduras latino-americanas por meio da recuperação de histórias familiares. Conseqüentemente, essas narrativas transformam personagens familiares em agentes importantes para a recuperação da memória sobre a Ditadura. De forma mais específica, a centralidade dessas obras recai, sobretudo, nos efeitos da violência estatal na relação entre vivos e entre mortos e vivos.

Desta maneira, laços entre passado e futuro são pensados pela impossibilidade de conferir sentido à história a partir dos dados disponíveis. Evidentemente, os escritores exploram essa questão de modo diverso. Enquanto Kucinski, em *K - relato de uma busca*, e Rubens Paiva, em *Ainda estou aqui*, parecem interessados numa espécie de romance-pesquisa em torno da questão documental de seus parentes e conhecidos próximos, Laub está mais preocupado nas marcas deixadas por esse passado no presente, e, ainda, no futuro.

Nessa leva de autores que vêm escrevendo sobre a Ditadura Militar no Brasil desde a instauração da CNV, destacamos para discutir nesse estudo o romance *A resistência*, de Fuks. Esse romance de Fuks exemplifica o impacto da possibilidade de expansão da memória histórica sobre a Ditadura, a partir das produções de outros autores e dos documentos levantados e divulgados pela CNV. Em Laub também identificamos este impacto, uma vez que o histórico de violência histórica no Brasil afeta a percepção do personagem de *Diário da queda* e o faz, dessa maneira, partir para uma investigação familiar ainda mais distante com Auschwitz, o nazismo e o genocídio. Tanto Fuks quanto Laub trazem personagens ausentes, desaparecidos ou mortos durante esses momentos históricos, e, neste processo, refletem sobre o que restou desses passados no presente sob a forma de um fantasma.

Novamente, de modo similar às obras dos anos 70 destacadas por Sussekind em sua crítica, a unidade da realidade nestas duas obras é destituída de um único viés a partir do

reconhecimento das visitas fantasmáticas e dos eventos históricos que se sobrepõem e continuam operando de forma elíptica, silenciosa e fantasmagórica. Não somente a visita daqueles que foram mortos ou assassinados permeia essas narrativas, mas há a presença de um tempo histórico estranho, que pesa e sobrecarrega o presente, e é resgatado nas elaborações individuais e familiares dos personagens. Há dois tempos distintos que se misturam e se imbricam nas dívidas entre os vivos do presente e os mortos pelo passado violento. As cenas se misturam e as histórias que já aconteceram respaldam o tempo presente com o que restou das Ditaduras e de Auschwitz.

Laub e Fuks exploram, desse modo, a dimensão do caráter impalpável e inacessível da existência, que produz rastros que incidem em qualquer tentativa de se pensar o passado, pelas formas como os elementos advindos da Ditadura se instauraram, pelos desaparecidos que nunca foram reconhecidos pelo Estado, ou mesmo pela história de preconceito e violência dos judeus que os perseguem ainda hoje. Da mesma forma que, na década de 70, Raduan Nassar, em *Lavoura*, também coloca em questão esses elementos silenciosos e inaparentes que integravam as forças autoritárias da Ditadura, e que foram transpostas para o romance de maneira mais abrangente e descaracterizada.

Dentro deste panorama de acontecimentos políticos e históricos na América Latina e especialmente no Brasil, o diálogo entre Fuks e Laub mostra que em adição a outros eventos de violência, um pouco mais além da Ditadura Militar no Brasil, há também momentos históricos que transcendem a barreira geográfica do Brasil, como o caso das Ditaduras do Cone Sul e do genocídio judeu nos campos de concentração, que ainda afetam aqueles que vivem no país. As marcas dessas catástrofes históricas, sejam regimes autoritários ou totalitários, se enraízam nas narrativas familiares e são transmitidas por meio das heranças familiares contadas e transmitidas para gerações futuras.

Se na década de 70 pudemos analisar com Nassar como heranças mais antigas e palavras cujos sentidos se modificam no jogo da interpretação findavam um tom autoritário nas cenas de *Lavoura arcaica*, agora, no contexto dos anos 2000, analisaremos esses assombros e as heranças em um outro contexto. No primeiro momento, em *Lavoura*, o autoritarismo se construía e se empregava de outros elementos herdados. Agora as consequências da Ditadura se misturam às heranças familiares e rasuram os limites da rememoração da história familiar individual e da história coletiva da Ditadura no Brasil, em *A resistência*, de Fuks. Na outra ponta, os personagens de Laub, em *Diário da queda*, também lidam com fantasmas, mas não os da Ditadura Militar, e sim o de Auschwitz. Ainda que as obras diversifiquem o contexto histórico, a chave do assombramento da violência se mantém.

Essa questão, para Leyla-Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI*, tem relação direta com o espectro, pois, segundo a autora, jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta quanto a recente do século XX, suas guerras e seus eventos de barbárie. A memória, que perpassa tanto a vida pública quanto a vida em família, é atravessada por esses horrores e revisitada por espectros que são mortos mal enterrados. Personagens e escritores explicam-se com vários espectros que, representados por nomes de familiares mortos ou desaparecidos, são lembrados nas narrativas ou aparecem sob a forma de lembranças, espaços da casa, fotografias, cadernos ou mesmo por imagens turvas e distorcidas.

Com isso, como parte da produção de fantasmas, em *Lavoura* atravessamos o primeiro momento e elucidamos a herança e a origem como pontos de produções de fantasmas. Neste momento, nos próximos dois itens, daremos continuidade à pesquisa identificando outros meios potentes na produção de fantasmas, agora nos anos 2000: o apagamento e a escrita por meio de cadernos. Por meio do capítulo “O apagamento”, introduzimos de forma detalhada a obra *A resistência*, de Fuks, e faremos uma análise acerca do apagamento na Ditadura Militar e do epicentro dramático da obra, bem como seus personagens. Já em “Cadernos fantasmáticos”, traremos também uma introdução sobre a obra *Diário da queda*, de Laub, e analisaremos os cadernos como outro ponto de produção de fantasmas. Desta maneira, mais à frente, poderemos pensar as formas com que esses espectros aparecem tanto em *Lavoura* quanto em *Diário* e *A resistência* e qual a relação de luto com esses fantasmas findam com os vivos para se pensar o passado como espectral nessas obras. A tese sobre o passado espectral e os fantasmas da história se entrelaça com a questão do apagamento, nosso próximo problema a ser pensado no capítulo seguinte. Elegemos a questão do apagamento central na obra *A resistência* como ponto de partida para a produção de fantasmas.

## 2.1 O Apagamento

O período da Ditadura Militar no Brasil marca não somente um momento de perseguições políticas, assassinatos, desaparecimentos, mas também da erradicação de direitos mínimos e básico de cidadãos, chegando à suspensão do direito à memória e ao luto por meio das tentativas de aniquilamento de qualquer vestígio e por meio da queima de arquivo. Para além dos crimes que incidiam diretamente na dimensão material e física de militantes, opositores aos militares, o aparato de violência instaurado era tão poderoso que informações mínimas sobre as vítimas eram negadas a seus familiares e conhecidos. A abordagem abrupta e autoritária do Regime Militar ultrapassa os limites de crimes e assassinatos naquele contexto

e tinha como objetivo maior a eliminação de rastros que poderiam levar aos crimes cometidos na época e seus autores.

Entretanto, o apagamento de corpos e nomes não impede que haja uma outra via de rememoração das violências do passado. Na contramão da reconstrução objetiva e fiel, quase de maneira documental, das atrocidades cometidas em contextos de violência como as Ditaduras, a elaboração das histórias individuais é atravessada por elementos incompreendidos do passado e que não tiveram o sentido simbolizado por meio do luto. O modelo narrativo das histórias e lembranças da vida privada vai se revelando impregnado por lembranças longínquas de conhecidos que sofreram violência durante a Ditadura, de colegas de trabalho perseguidos, ou mesmo de momentos em que familiares sofreram ataques diretos por parte dos militares. Assim, sujeitos que estão vivos e presentes na sociedade carregam as marcas de milhares de desaparecidos e, como consequência, elaboram uma história que desvia a factualidade dos eventos e a realidade objetiva impossível de ser recuperada, mas que enfrenta o aparato de apagamento e aniquilamento que a Ditadura instaurou e seus resultados. Este modelo narrativo, por exemplo, pode ser encontrado na obra *A resistência*, de Julián Fuks.

Em *A resistência*, o narrador Sebastián empreende a busca por uma identidade perdida na história de sua família. A história de Sebastián é um dos pontos de partida para a reelaboração do passado a partir de tramas sobrepostas: a do narrador, a da herança familiar e a história da Ditadura Militar no Cone Sul. Para Sebastián, falar da família e escrever sobre ela “não equivale a vivê-la, partilhar sua rotina, a habitar seu presente” (FUKS, 2015, p. 45), pois aqui, na lógica do narrador, estaríamos muito mais próximos do que Perrone-Moisés diz a respeito das modalidades de relação dos escritores com seus antepassados: “admiração, tributo, emulação, mas também contestação ou certo acertos de contas” (PERRONE-MOISES, 2013, p. 153). Contar uma história, ou mesmo contar a história da própria família, não consiste em elaborar unicamente uma vivência com pessoas consideradas familiares. Ocorre, neste caso, uma relação muito mais direta que inclui escrever e refletir a partir de seus fantasmas, suas tradições e suas dívidas mal resolvidas, afastando-se da descrição da convivência mais presente na vida banal. Desta maneira, o narrador constrói uma relação muito mais fantasmática com essa história da família e suas heranças que perpassam a Ditadura Militar do que uma narrativa sobre a família enquanto indivíduos e pessoas presentes.

Alcançando as páginas finais do romance, uma pergunta específica chama a atenção por parecer guiar todas as outras: “há quanto tempo as histórias não são as mesmas, os conflitos se dissolveram?” (FUKS, 2015, p. 133). A conclusão a que o narrador chega é a de que as histórias familiares, as quais ele mesmo se coloca a pensar ao atravessar toda a sua novela

histórico-familiar, não podem ser as mesmas que ele conhecia antes de se aventurar nas lacunas, nos detalhes e nas incompreensões que lhe foram transmitidos ao longo dos anos.

Ele parece contar a história de seu fracasso, tanto na vida privada quanto da história da Ditadura da qual sua família vivenciou: “sei que escrevo meu fracasso” (FUKS, 2015, p. 95), mas ele diz vacilar entre o que se apega da incompreensível realidade e seus artifícios e fabulações para falar do irmão. A ideia de Sebastián era escrever sobre o seu presente, e ele o faz. Contudo, ao longo da narrativa surge para o narrador a compreensão de que o presente é também uma dissimetria com o que acredita ser contemporâneo a si mesmo, e que a significação do que ele escreve está posta numa anacronia. O que ele pensava ser seu presente é senão o que se preservou dos meandros do passado: “Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais” (FUKS, 2015, p. 95). Com a finalidade de compreender minimamente quem havia se tornado no momento presente da história, o narrador precisa recuperar fragmentos da vida pessoal, que envolvem as repetições de fugas políticas que perpassam a vida do avô e dos pais, mas também a chegada do irmão adotivo.

Este pequeno excerto do romance demonstra a estrutura narrativa de como Sebastián reconta a história familiar. No contexto da obra, o narrador percorre as tramas da sua família materna, proveniente da Espanha, e, principalmente, da sua família paterna, oriunda da Alemanha. O avô paterno, um homem judeu e sob a mira do antissemitismo, migrou da Alemanha para a Argentina por volta de 1920, onde a família do narrador se estabeleceria e criaria outras raízes. Dessa forma, a história se desenvolve em torno do percurso dos pais de Sebastián, um casal de psicanalistas e militantes políticos que lutaram e resistiram às formas de repressão e censura na Ditadura Militar instaurada na Argentina. Com muitos de seus amigos sendo perseguidos, desaparecidos e torturados, os pais de Sebastián, logo após terem seus consultórios invadidos pelos militares, resolvem deixar o país. Eles também estavam envolvidos em organizações de luta armada contrárias à Ditadura e, por isso, eram perseguidos. Neste caso, a incerteza de poder prosseguir a vida naquele país diante de tantos mortos e desaparecidos políticos ofuscava a força que nutriam para resistir aos poderes dos militares. Há ainda outro elemento fundamental para a tensão da história: a abrupta adoção do irmão de Sebastián. Esta adoção ocorre alguns dias antes da família fugir para o Brasil em busca de exílio e será desdobrada pelo narrador em diversas passagens da narrativa nas quais explora os temas da origem, do pertencimento e da identidade.

Ao tentar se apropriar da própria história, e, ainda, daquilo que acreditava ser algo da sua origem familiar como propriedade de si, Sebastián é confrontado por tantas outras histórias de personagens de sua família, e também de outros personagens ausentes, mortos e desaparecidos. Escrever sobre o presente resulta em ser redimensionado para momentos do passado e em estabelecer diálogos com fantasmas, essenciais para que a escrita se produza. Sebastián não possui, assim, posse daquilo que narra no presente, mas descobre-se tomado por tantas outras histórias passadas que compõem a sua vida presente, principalmente eventos relacionados às Ditaduras no Brasil e na Argentina.

A história que conta sobre si perpassa a perda da propriedade que a escrita, tomada pelos fantasmas, produz. Este ponto é expresso por uma colocação muito oportuna do narrador, ao se questionar sobre o porquê de recuperar tantas trajetórias diferentes para compor a sua história pessoal, incluindo aquelas sobre o percurso dos seus antepassados paternos e maternos:

Mas não sei por que recupero essas trajetórias, por que me disperso em detalhes prescindíveis, tão distantes de nossas vidas como quaisquer outros romances. Acho que sempre estranhei, ao ouvir essas histórias sinuosas, ao saber desses percursos remotos, desse deslocamento incessante, dessas muitas moradas provisórias, acho que sempre estranhei o apego dos meus pais pela cidade que consideravam própria (FUKS, 2015, p. 34).

Neste excerto, Sebastián continua a questionar a ideia de ter propriedade sobre a própria história. A tentativa de contar o pouco que sabe do passado da sua família faz com que muitas outras trajetórias sejam recuperadas, detalhes dispersos, cuja razão eles aparecerem na sua história ele não entende. Sebastián indaga ainda o apego dos pais a certas coisas, como a crença de que tinham uma cidade própria. Para Sebastián, há muitas marcas, movimentos, deslocamentos e referências que antecedem um lugar, uma cidade ou um sujeito que fazem com que a ideia de propriedade seja falha. Por exemplo, ele cita o caso de imigrantes de exilados durante a Ditadura:

Se muito antes deles pareciam migrantes inveterados, se muitos haviam feito de suas casas meros contornos na paisagem afastada, arriscando esquecer os velhos rostos queridos, os esconderijos de infância, por que eles haviam resistido tanto a deixar o país que os amedrontava, e por que seria diferente a dor que sentiam agora? (FUKS, 2015, p. 34).

Sebastián questiona o que prendia os pais ao país de origem no momento em que precisavam se exilar por conta da Ditadura Militar. Como mencionado anteriormente, para o narrador, a ideia de propriedade e identidade de um lugar não pode ser um ponto fixo e imutável, pois há muitos elementos que marcam e antecedem o lugar. A incompreensão do narrador

perpassa a razão e os motivos que prendiam os pais num país ameaçador para a vida deles. A dúvida sobre o que os mantinha na Argentina, antes de migrar para o Brasil, é um dos momentos fantasmáticos em que a vida dos outros e as histórias alheias invadem a escrita do narrador.

Sebastián quer falar das suas angústias e do tormento vivido no tempo presente, que é a relação com este irmão, fruto da Ditadura Militar, e seus mistérios por detrás da história. No entanto, este enredo percorre caminhos inusitados para o narrador, pois a sua história e a sua vida não somente são entrelaçadas à vida do irmão, mas também por aquelas de tantos outros personagens e, principalmente, pela vida política dos pais. Escrever sobre o fracasso e saber que fracassa ao escrever apontam, na verdade, para o fato de que só conseguirá produzir uma história que não se fecha, e que fica às ordens de seus fantasmas.

A percepção de que a mutação da história familiar ocorreu e que seus conflitos também se dissolveram só é possível ao final da trama, quando o narrador pensa sobre tudo o que tinha vivido e que sabia já havia mudado. Contudo, de forma oposta ao que está explicitado na epígrafe do livro, em que o narrador separa o passado familiar que ele mesmo reescreve e o que seria habitar a família no presente, é o embaralhamento desses tempos que ocorre na progressão do romance. A maneira que Sebastián encontra para falar da vida em família é a da escrita e da rememoração, sendo esse presente que se quer habitar e partilhar a rotina numa dimensão temporal impossível de acontecer: “Poderia empregar o verbo no passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, da perpetuidade, mas não consigo superar a estranheza que a formulação provoca” (FUKS, 2015, p. 9). Por isso mesmo, o conflito entre passado e presente já se expressa no próprio uso da gramática a qual o narrador recorre, na confusão entre o irmão “ser” adotado ou “ter” sido adotado. Sebastián se mostra um narrador preocupado com o impacto do que se diz sobre alguém em relação a um tempo.

A história do narrador do romance é também a história da adoção do irmão e da jornada política dos pais. Logo na abertura do romance, Sebastián revela o fato do irmão ser adotado. Ele é filho biológico de uma perseguida política da época, personagem da qual não temos muita informação, senão o fato de que o abandono da criança ocorreu na Argentina durante um momento de intensa perseguição política que afetava principalmente militantes e guerrilheiros. Este fato entrelaça com força a história do Regime Ditatorial na Argentina e a herança que isso lança sobre o narrador. Esse entrelaçamento e os fantasmas produzidos por ele surgem já no início do romance. Sebastián inicia assim seu relato: “Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter” (FUKS, 2015, p. 9), e logo percebemos que a sua narrativa em primeira pessoa é guiada por muitos fantasmas.

O medo do narrador refere-se ao fato do irmão ter sido adotado em meio às perseguições políticas. Isto teria sido um dos motivos que levaram seus pais a se exilar no Brasil. O fantasma projeta uma identificação que coloca o narrador em um processo de caçada, investigação e enfrentamento com figuras e situações com as quais estabelece uma relação de dívida.

Sebastián se põe a imaginar como teria sido o parto do irmão e o momento em que seus pais foram buscá-lo para adoção. Neste momento, para o narrador, era tanto a ruína quanto a salvação: ruína, pois era tirar uma criança dos braços de sua mãe e inseri-la num processo subjetivo muito doloroso na relação com pais não-biológicos. Salvação, pois a adoção era uma possibilidade de salvar aquela criança da violência da Ditadura Militar argentina. A mãe biológica da criança, como já dissemos, estava sendo ameaçada pelos militares, e isso consequentemente colocava a vida da criança em risco.

A história de perseguição e desaparecimento de mulheres é o percurso que Sebastián traça para narrar a sua história, a da sua família e a da Ditadura. Seu irmão é fruto da dúvida que Sebastián demonstra ao querer entender se ele foi de fato filho de uma desaparecida da Ditadura ou não. Não há muitas informações sobre a origem desta mulher. O paradeiro da possível mãe biológica do irmão de Sebastián é uma questão central na trama no que concerne ao conjunto de incertezas de tudo o que aconteceu durante a Ditadura Militar: falta de informação sobre assassinatos, desaparecimentos não resolvidos, apagamentos de arquivos e filhos abandonados sem pistas sobre o destino de suas mães.

Assim, o percurso de sua família é perseguido e prossegue em suas lembranças ainda por meio de recuperações fantasmáticas. Quando quer falar sobre o mundo em que vive, de algo contemporâneo aos seus medos e incertezas, Sebastián traz à tona o mundo em que viviam seus pais. Esses medos e incertezas advêm de um outro tempo, especificamente do tempo em que seus pais viviam em Buenos Aires:

Foi numa manhã de outubro que meu pai encontrou o terror, ou o rastro, instaurado em seu consultório. Bastou empurrar a porta arrombada em seu consultório para se deparar com um caos de papéis espalhados, objetos caídos, vidros quebrados, toda a comezinha cotidiana convertida em ignorância necrópole. Aquele consultório não fora apenas invadido e vasculhado, mas destruído com o rigor militar, ou minuciosamente torturado para que denunciasses seu comparsa (FUKS, 2015, p. 54).

Conseguimos identificar na leitura pela passagem que seu pai, identificado como um psicanalista, tinha um consultório em casa, e este lugar foi alvo de ataques e destruição por parte dos militares. Esta cena antecede a adoção do irmão e é muito importante para

compreendermos as angústias que podem ser desencadeadas pela atitude de adotar uma criança em pleno processo repressivo e autoritário da Ditadura. Pois, como é possível concluir, as consequências da invasão do consultório não foram somente físicas, tendo deixado ainda marcas de destruição como uma alerta do que poderiam sofrer aqueles que tentassem combater a Ditadura.

Para o narrador, as condições de existência naquele espaço-tempo eram as piores possíveis. O clima de perseguição era tão insuportável que lugares afetivos e confortáveis, como a casa em que os pais habitavam, eram inóspitos. Nas palavras do próprio narrador: “Proteger-se era então afastar-se, habitar a rua pelo máximo tempo possível. No mundo em que meus pais viviam, a casa se fazia inóspita” (FUKS, 2015, p. 53).

A partir daquele momento, o pai do narrador vivencia momentos de horror e tristeza, pois precisava lidar com o medo e terror que o alijou do consultório. Na sequência de passagens do texto de Fuks, podemos acompanhar as consequências psicológicas e emocionais que o seu pai sofreu:

Sua rotina passou a ser de um deslocamento incansável, evadindo ameaças em consultórios emprestados, atendendo a outros militantes pelos bares, adiando incertezas em outras casas da família, em apartamentos de amigos, em quartos alugados. Às vezes se hospedava em algum hotel barato, apelando para um nome falso, e viver era então aceitar a espoliação de tudo que lhe era caro, de tudo que lhe era próprio (FUKS, 2015, p. 54).

Desse modo, a vida do pai de Sebastián precisou ser seguida na clandestinidade. Mas foi, contudo, neste contexto, que o filho adotivo, irmão de Sebastián, chegava na família. Assim, toda a experiência com a Ditadura Militar e a vida clandestina precisaria ser modificada em breve:

Quando o ano já acabava, chegou seu filho, o menino que seria seu filho, que seria meu irmão, obrigando-o a ignorar os perigos e a voltar para casa, recobrando a intimidade dos velhos dias, restituindo a vida que lhe fora arrombada. Viver com um filho requeria uma presença inabalada, porta adentro, a criança, ao alcance dos braços, braços firmes que a segurassem. Viver com um filho reabilitava para os próximos o espaço privado, aberto agora a quem quisesse conhecer o menino a quem quisesse embalar-lo na integridade que recuperavam seus próprios braços (FUKS, 2015, p. 54).

A chegada desse filho traria de volta à família uma vida privada que haviam perdido. A convivência com esta criança exigiria dos pais e do irmão a reconstrução tanto de um elo familiar mais firme, quanto de um espaço físico para que a vida pudesse ser refeita. No entanto, mesmo com a esperança que este novo filho adotivo representava para a família, principalmente a resistência da vida diante de tantas mortes e torturas, ainda pairava uma

incerteza de como prosseguir a partir dali. O fato de a criança ter chegado em meio às invasões e aos confrontos com militares marca tanto a história de Sebastián, quanto de seus pais e seu irmão, a tensa relação entre vida privada e vida política.

As origens biológicas do irmão adotado se misturam às questões políticas da época. Desse modo, os conflitos em relação à aceitação do irmão mais novo na família ganham novos sentidos, uma vez que não há somente uma difícil relação entre irmãos não-biológicos a ser construída, mas o fato de que esta relação carrega parte da história de luta, perseguição política, exílio e resistência que marca a herança familiar. A história de violência e os traumas causados pela Ditadura são recuperados pela figura do irmão adotivo. Este irmão também impulsiona o narrador a voltar à história de sua família e aguça a sua curiosidade investigativa. A adoção, como eixo fundamental de retorno a uma casa e a uma história cheia de fantasmas, faz com que Sebastián precise lidar com muitas marcas do passado que ficaram incompreendidas e não foram assimiladas. Desta forma, avançar sobre o passado que antecede o processo de adoção é crucial, e o retorno a este espaço que um dia fora violentado pelos militares mostra as marcas e as impressões em que este lar da família foi se estabelecendo.

Após este breve contexto que envolve o epicentro dramático da obra, a família e ações narrativas que constroem a trama, as figuras que preenchem a casa e a vida dessa família é imprescindível para o progresso da nossa análise. O símbolo de um lar, ou de um lugar chamado “de casa”, tornou-se uma imagem assombrada por essas cenas de violência dos militares. A “casa” como elemento da narrativa recupera rastros que parecem ser marcas difíceis de serem apagadas, uma vez que, ao se deparar com o estado do espaço, a rotina da família mudou completamente, principalmente a do seu pai. Sebastián prossegue nos contando que a rotina de atendimentos do pai se tornou um deslocamento incansável. As consequências que esses rastros dos militares produziram foi a de uma expropriação de lar temporária, uma vez que, com a chegada do filho adotivo, a rotina da família muda novamente.

Mesmo depois daquele evento de susto e terror, os pais de Sebastián precisavam reconstruir um lar simbólico para abrigar este filho que chegava. A ação de retorno era abrupta e obrigava-os a conviver, ali naquele espaço da casa, com os fantasmas dos militares, pois era preciso de fato dividir o espaço com aquelas lembranças não resolvidas e mal elaboradas.

A primeira hipótese que adiantamos a respeito desses textos é a tentativa de figurar cadernos fantasmáticos, espaços sombreados e simulacros de figuras ausentes. Eyben (2020) parece ter compreendido bem esse idioma que condensa catástrofes, literaturas e apagamentos, uma vez que para ele a literatura é senão aquela que nasce da própria condição da catástrofe e do apagamento. A literatura estaria condenada a um assombro sem escolha, portanto

incondicional, por uma destruição total, se valendo de operações como um trabalho de luto, jogo memorialístico, introjeção ou idealização dos mortos e ausentes. E neste esquema estaria uma das questões mais importantes que mais assombra a literatura que analisamos neste trabalho: o discurso sobre uma origem [familiar, histórica, social e política]. Esta questão de Eyben, ainda que diga respeito a uma literatura sem especificidade, ou que poderia ser chamada de universal, muito atende às questões que dizem respeito às literaturas produzidas na América Latina.

O caso do romance de Fuks é senão um desses momentos. A partir do que expomos acerca das cenas de *A resistência*, é possível ver como a busca de uma origem sobre um passado histórico-familiar nos serve para formalizar estruturalmente a quebra de uma unidade temática em torno do originário de um problema e a articulação de tramas que entregam ao leitor certos enigmas, segredos ou impasses.

O tempo está no avesso dessa sincronia transparente que simula um processo de progressão e desenvolvimento histórico. Ao contrário, esse cotidiano que se perde é o que está sempre retornando para avisar que há algo inaudível que continua a funcionar na engrenagem das significações do tempo. Esse retorno se dá nas figuras dos ausentes que se fazem presente, ou dos fantasmas que aos poucos vão se inserindo na trama pelas lembranças que emergem em relação à casa, ao lugar da infância e às referências de pessoas que fizeram parte da história da família. Essas fantasmagorias constituem também o tempo do presente e do cotidiano, contrapondo a ideia de que o passado ganha sentido somente quando convocado ou elaborado pelo exercício da memória. Como indica Ludmer, “para alguns, o tempo cotidiano é a ‘realidade’, não uma realidade histórica, mas um dos graus da realidade atual” (LUDMER, 2013, p. 34), que parece estar desassociado do que se passou, foi apagado e se dissipou.

A tomada de consciência desse “ausente” que nos circunda traz consequências fundamentais para a narrativa. É exigido, nesse processo, uma profunda (re)compreensão do que pode ser entendido como um passado apagado e morto, e um presente vivo e transparente. Essa literatura, portanto, se aproxima bastante das representações ficcionais que a teórica Cathy Caruth, em *Literature in the ashes of history* (2013) já identificava como uma “literatura nas cinzas da história”<sup>3</sup>. Essa produção se inseriu não somente em um conjunto de obras que

---

<sup>3</sup> É importante notar como outros autores, como Caruth, já pensavam uma literatura às margens de eventos catastróficos, e principalmente como o cerne das obras operam a partir dos restos, das cinzas e dos fragmentos mínimos que restam. Nesse caso, ruínas, rastros e cinzas extrapolam suas metafóricidades uma vez que de fato as narrativas têm como ambientação movimentos históricos como Auschwitz, guerras, Ditaduras e genocídios cujas únicas pistas para remontar as histórias foram de fato cinzas das explosões, vestígios materiais de desaparecidos e torturados e ruínas ou escombros de campos de concentrações.

trabalham com o testemunho da história e com formas de arquivar eventos traumáticos, mas principalmente sobre procedimentos que dizem muito mais a respeito de um esquecer e apagar. Então, se quisermos repensar uma redefinição das fronteiras do vivido e do imaginado atravessados pelos restos que se perde da história, existe uma tarefa que, a partir da leitura de Fuks, parece ser privilegiada. Isso consiste em defender a tese de que um dos efeitos dessas ficções em torno de apagamentos é a (re)aparição de espectros e assombros no tempo presente. Estes, no contexto das obras, podem surgir sob os nomes de “ausente”, “desaparecido”.

Derrida, porém, não se contenta em discutir teoricamente o que seria o “ausente”, um referente “desaparecido”, e nem mesmo a questão do luto passou despercebida de seus impasses ao trazer à luz o termo “sobrevida”<sup>4</sup>, mais um quase-conceito de difícil manuseio que distende as fronteiras entre morte e vida. O fato é que há algo que está na lógica do apagamento de sujeitos, nomes, documentos e objetos na história que nos coloca a pensar um paradigma para esse rastro que fica: um resto que nem apaga a vida e nem destitui a morte. Com fins de nos determos mais cuidadosamente sobre esse ponto, retomemos um trecho da entrevista realizada com Fuks em que o autor reafirma a sua tentativa de captar esses momentos indecidíveis entre ausência e presença, vida e morte:

Eu tento capturar da maneira mais cuidadosa possível o passado e essas figuras do passado, como a existência de um irmão, do pai etc. Eu busco capturar figuras que não estão lá, e existem de outra maneira no presente (...) O que eu sei é que há o caráter impalpável dessas existências, tudo o que essas pessoas foram já não é mais acessível e assimilável. Então, toda tentativa de contemplá-las vai ser uma construção de simulacro. (...) Quando você fala de fantasma, eu penso em Marta Brea, que no meu livro é a figura do desaparecido tal como se manifestava dentro de casa. Ela nunca deixa de estar presente, sendo uma figura que representa algo, e há essa associação de um Holocausto interno, um Holocausto que se dá na esfera particular e que, naquele contexto, tem o nome de Marta Brea, essa desaparecida. (...) São formas em que esses fenômenos mais amplos se singularizam na existência e na obra literária também. Acho muito interessante essa leitura que você está fazendo, a existência de fantasmas muito mais vastos e amplos do que as figuras específicas que desapareceram ou a figura específica que sofreu ou trauma ou os meus bisavós que morreram em Auschwitz (FUKS, 2018, p. 276).

Primeiramente, é imprescindível observar que Fuks diz tentar capturar figuras que não estão presentes na obra, o que talvez nos coloque a pensar que seja algo da ordem da “presença metafísica”<sup>5</sup>. A indecidibilidade derridiana (nem isto, nem aquilo) visa eliminar de

<sup>4</sup> Termo que pode ser compreendido para o que está além da vida dada e entendida como presença. A ideia de desaparecimento, por exemplo, caracteriza uma presença-ausente, alguém que a todo momento é referida mas que carnalmente não está presente. Neste caso, a noção de vida extrapola o sentido comum de geografias e fronteiras físicas.

<sup>5</sup> Neste caso, Derrida tece uma longa e extensa crítica em suas obras sobre a ideia de que o sentido pode ser capturado por meio de uma presença imediata e plena. Para o filósofo, é ilusório o pressuposto de que um

vez os binômios metafísicos e, por isso, a fantasmologia, que opera nas inconsistências do real, se opõe à ontologia. Ou seja, o espectro se encontra no terreno do indecível, numa espécie de aparição inaparente, pois ele não está nem vivo, nem morto. Frente aos novos tempos e a uma nova ordem mundial, a ideia do espectro se dissemina nas considerações de Derrida a respeito da figura de Karl Marx, fantasma que assombra nossa modernidade tardia. Marx é escolhido justamente por ser aquele que foi declarado morto, mas cujo nome persiste como uma herança e uma dívida nos terrenos da filosofia política, revogando a ideia de que é possível calar a voz dos mortos, sendo, para nós, a ficção o espaço de expurgar esses assombros do passado. E é disto que Fuks trata na entrevista.

Entendemos que isso não lança luz sobre o problema como um todo, mas há uma reflexão sobre a dimensão de um caráter impalpável e inacessível da existência, mas que produz seus rastros incontornáveis e que incidem em qualquer tentativa de se pensar o passado. A dificuldade passa a ser a compreensão de que esses sujeitos desaparecidos retornam como rastros que perturbam as identificações e apropriações do outro, produzindo um efeito de deformação e distorção na descrição desses ausentes que impedem uma apropriação das predicções desses sujeitos. Notável o fato de que Fuks cita o caso de Marta Brea. No retorno ao apartamento na Argentina, vem à memória uma mulher que frequentava àquela casa do passado, mas que nas suas lembranças era um pouco distante. Ela habitava as conversas da família e Sebastián sabia da sua existência por meio de fragmentos do que era falado sobre ela e de momentos em que algum familiar recuperava cenas com Marta Brea. Essa personagem foi umas das desaparecidas da Ditadura Militar no Brasil e que retorna, como explica o narrador no capítulo 25, dedicado à figura de Marta Brea, como “casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar” (FUKS, 2015, p. 75).

Nesse contexto, Fuks traz à cena a figura do desaparecido durante o Regime Militar na América Latina, especificamente na Argentina:

Foi por algum comentário eventual da minha irmã, emulando decerto um tom mais carregado, que descobri que ela não era uma amiga como as outras, distanciada pelo tempo, pelo exílio, pelo espaçamento gradual das cartas até que não restasse nenhum contato. Sem precisão aprendi que daquela amiga não havia cartas, que nunca houve cartas, que um rótulo se imprimia em vermelho sobre seu nome: Marta Brea, desaparecida (FUKS, 2015, p. 77).

---

significado seja produzido de maneira imediata e sem interferências. Na verdade, o significado de algo é construído por meio de relações entre significantes em uma cadeia de elementos, palavras e frases.

Para o narrador, Marta Brea, colega de sua mãe e vítima do terrorismo de Estado da Ditadura Civil-militar, é um dos casos de extermínio deste período pouco contados que “(...) não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar” (FUKS, 2015, p. 75). Marta Brea assombra a história da família do narrador e representa as atrocidades de um regime que também aniquila qualquer resquício físico e material das vítimas.

Seu nome apareceu, num primeiro momento, segundo à memória precária de nosso narrador, nos relatos de sua mãe sobre as lutas antimanicomiais travadas no hospital de Lanús, onde ela trabalhava. Lá também foi a última vez em que sua mãe teve contato com Marta Brea, em uma reunião do conselho diretivo. Nas palavras de Sebastián, foi ali o momento em que Marta Brea teria sido colocada em um carro sem placa, que deu partida súbita, deixando apenas rastros dos pneus no asfalto. Sua mãe teria testemunhado este carro em um arranque drástico e as marcas que haviam ficado ali. Ao tentar ir à delegacia com fins de conseguir alguma pista de onde poderia estar sua amiga desaparecida, a mãe do narrador se encontrou em uma situação de sigilo em que não poderia revelar de fato a sua proximidade política com Marta Brea, por conta de possíveis represálias por parte dos militares. Segundo Sebastián, a mãe foi sugerida a esquecer esse nome e nunca mais tocar no assunto, mas, pelo contrário, ela nunca conseguiu esquecer. Na verdade, este nome, Marta Brea, foi transmitido a outras gerações de sua família, associando-se a uma figura fantasmagórica que assombra o nosso narrador:

Minha mãe não aceitou a sua falta, apegando-se a qualquer notícia vaga que alcançasse, uma mulher que estivera na mesma cela que Marta, que destacava sua bravura, sua solidariedade, uma mulher que existia e estava viva e tinha respostas. Minha mãe não deixou de perguntar, mas o silêncio foi se tornando mais frequente que as palavras e aos poucos aquela ausência ocupou o espaço que a amiga ocupara, roubando-lhe o nome, deformando a memória de seus traços. Mais tarde, mais ou menos trinta e quatro anos depois, ela recebe uma carta que reconhece, Martha María Brea, com uma grafia diferente da que ela era conhecida, como vítima de terrorismo de Estado da ditadura civil-militar. Seus restos foram identificados e ratificavam seu assassinato em junho de 1977 (FUKS, 2015, p.77).

Este nome, Marta Brea, retorna como um fantasma por excelência. Seus traços físicos deram lugar ao disforme da ausência. Seu nome não corresponde mais a uma imagem carnal e reconhecível. Sebastián dá continuidade ao luto silencioso iniciado por sua mãe anos atrás; entretanto, seu luto é reconhecer que a vida não vem sem a morte e a ausência. Ele ratifica que a ausência de Marta “mora em círculos infinitos de outras casas ignoradas – a ausência de muitas Martas, diferentes nos restos desconstruídos, nos traços deformados e nas ruínas silenciosas” (FUKS, 2015, p. 78). A ausência de Marta está inscrita na vida a partir do que

retorna como um outro que precisa ser acolhido no interior da diferença e da não-unicidade, pois há muitas Martas que podem assombrar a partir destes restos e traços deformados. O assombro que a personagem causa na mãe de Sebastián é diferente do assombro que ele tem de Marta.

Se retornarmos ao que o narrador diz de sua relação com este fantasma veremos que a ausência dela não era uma espécie de propriedade que o habitava, que seria um espectro ou fantasma exclusivo dele. Essa ausência habitava a casa e aquele tempo específico, uma vez que a espectralidade de Marta diz respeito a uma experiência de tempo que faz com que a existência de Sebastián, sua mãe e a casa sejam determinadas por uma relação ao tempo que, por sua vez, não seria possível sem os seus restos para que o tempo esteja fora dos eixos. Esta personagem faz com que haja sempre fora do lugar no tempo presente, que pese, taxe e endivide o sujeito com uma dívida histórica cujo luto deve ser coletivo. Derrida nos ajudaria a pensar esta cena a partir do entendimento de que o tempo que se diz presente e contemporâneo não seria possível sem a sobrevivência e a retornança, uma vez que, nesta perspectiva teórica, o presente nunca se autofundaria, mas seria algo sempre atravessado por restos de outros tempos. Daí que seria necessário estar *out of joint*, pois é esta condição que “desloca a presença a si do presente vivo e instaura por meio disso a relação com o outro” (DERRIDA, 1994, p. 206).

O tempo presente, vale ressaltar, não acontece e se desenrola por si só. Além de pertencer a uma cadeia de eventos não-lineares que vão espalhando rastros incompreendidos de outros momentos da história, a concepção de tempo é do campo das fantasmagorias. Marta Brea, que finda uma sensação de ausência presente, lembra que muitos faltam àquele tempo por terem sofrido torturas, mortes e desaparecimentos, e ela, como tantos outros, não comparecem espontaneamente. Por isso, este tempo presente é composto por fantasmas e por figuras ausentes. Ela e tantos outros espectros nunca deixaram de estar presentes, ainda que desaparecidos. O que acontece é que seu nome começa a aparecer com frequência quando se tenta exorcizar um evento que causa sofrimento e que supostamente explicaria muitas angústias do presente. É neste processo que Sebastián encontra a intempestividade de seu tempo presente e o estar *out of joint*, pois o seu tempo de narrar e contar é sempre um retorno.

Marta Brea era o nome que o narrador tinha em sua casa e que remete ao caráter impalpável dessas existências, ou seja, pessoas que foram e já não são mais acessíveis e assimiláveis; nem alma, nem corpo, pois o espectro possui uma forma estranha de aparição e desaparecimento, sob o jogo da aporia derridiana num momento de indecisão. Por exemplo, logo no início de *Espectros de Marx*, especificamente chamado de “Exórdio”, ao indagar sobre as formas de se aprender a viver, numa linguagem estritamente própria de Derrida, lançando ao

leitor pergunta atrás de pergunta, vislumbramos uma primeira aparição do que seria a ideia de justiça com e para os espectros. Nesse caso, aprender a viver com os espectros, de acordo com a categoria de justiça, implica pensar a justiça a partir de uma censura da vida, em que somente na ausência da vida é que se pode pensar a justiça:

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos outros que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está presente; aí onde ela não está mais, entenda-se, aí onde ela não está mais presente, aí onde ela nunca será, não mais do que a lei, redutível ao direito. É preciso falar do fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido (DERRIDA, 1994, p. 11).

A partir deste excerto, podemos interpretar que nosso narrador, Sebastián, então, lança uma questão ética entre vida e morte em relação à convivência com o espectro de Marta Brea que descrevemos anteriormente. A tese que circunda a trama de Sebastián nos possibilita pensar o passado e a rememoração em uma outra dimensão: a do passado espectral. A personagem de Marta Brea desencadeia um mal-estar pela sua presença enquanto o fantasma faz lembrar da sua ausência enquanto cidadã assassinada durante a Ditadura. Este, que por sua vez, envolve, diretamente, uma política da memória, da herança e da geração. É essa a forma que Sebastián encontra para lidar com a história de violência que ronda a sua família, sem recorrer a um caráter metafísico do conceito de história atrelado à linearidade e à continuidade cronológica, e ligado ainda a um sistema de explicações teleológicas e escatológicas que levam a uma certa compreensão da noção de continuidade e verdade, como é afirmado em *Positions*.

Marta Brea é esse fantasma ou espectro que entra em cena e põe em xeque um possível contínuo da história contada pelos militares que, por muito tempo, se fixaram nas memórias do país. Essa personagem, portanto, é a figura do desaparecido, tal como se manifestava na casa do narrador, e é quem provoca a necessidade de um compromisso impossível e necessário com a morte. Vejamos que Sebastián apresenta Marta Brea como um daqueles casos que não se deixam recalcar com o tempo, o que nos faz retornar ao excerto final do capítulo, em que diz não ter conhecido Marta Brea pessoalmente. Isto não anula o fato de que a sua ausência mora em círculos infinitos de muitas outras casas assombradas por casos de extermínio e apagamento parecidos com o de Marta Brea. O seu caso, portanto, é um exemplo de que o espectro é sempre mais de um e que, por isso mesmo, essa personagem não se fecha em uma via imaginativa e projetiva do narrador. A sua figura é múltipla, esvaziada de

apropriações, como um fantasma precisa ser. Na entrevista, Fuks diz que Marta Brea nunca deixou de representar algo ou de estar presente-ausente, talvez mesmo sem o peso de seu nome próprio, ela está em outros lugares e tempos como uma espécie de “restos desconstruídos, nos traços deformados, nas ruínas silenciosas” (FUKS, 2015, p. 78).

Sebastián se afasta de predicções para falar dessa figura ausente, entendendo que qualquer outra forma de classificar ou adjetivar essa personagem entraria num campo de expressão que estabelece uma propriedade e presença limitada de quem teria sido Marta Brea. Dessa forma, *A resistência* se desenvolve nesse tempo fora do eixo, em que o que se evoca da Ditadura não é nada mais do que seus espectros. O espectro é muito mais amplo e indiscernível do que figuras específicas que desapareceram ou foram mortas, como as vítimas de extermínios ou aniquilamento. Pois há, na particularidade do espectro, algo que excede toda a presença como presença em si, e que se configura no movimento de algum tipo de desajustamento. Parte-se de um jogo contraditório, centrado na aporia, que introduz a diferença no interior da relação entre presente/ausente, corroborando numa dissimetria dessa presença descarnada que, para Derrida “(...) só se deve possibilitar essa presença a partir do movimento de algum desajustamento, disjunção, ou desproporção na inadequação a si” (DERRIDA, 1994, p. 12). Há, nessa dinâmica, uma desestabilização do valor de discernibilidade entre o sujeito presente e o sujeito ausente para se pensar uma nova política da memória que, para Derrida, só se aprende numa “(...) heterodidática entre vida e morte” (DERRIDA, 1994, p. 10).

Nesse contexto, uma saída temática encontrada em *A resistência* passaria pelo reconhecimento de alguma coisa que sobra e volta para (des)juntar a história montada e sustentada pelos militares. É engenhoso e consciente um enredo narrativo sobre algo que foi constantemente apagado e que, a todo tempo, insiste que apagar os restos fazia parte do projeto de extermínio. Essa força do que resta perpassa toda a discussão filosófica de Derrida<sup>6</sup>, principalmente em *Cinders* (1997), em que o paradigma do rastro é levado ao seu extremo ao chamá-lo de cinzas, operando a partir de metafóricidade do que uma cinza pode produzir enquanto efeito de sentido, como algo que desajusta toda a identidade fixa e determinada de um presente vivo. Esse apagamento é também identificado pela força narrativa de Sebastian e pela insistência de sua ação ética de compreender a Ditadura como um campo de aniquilação e apagamento que matou, torturou e aniquilou pessoas e foi além, chegando, nas próprias palavras de Sebastián: “(...) a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinados” (FUKS, 2015, p. 79).

---

<sup>6</sup> A força que condensa o espectro pode também ser entendida a partir de outros termos, que Derrida chama de “quase-conceitos”, como rastro, diferença, aqui-escritura, brisura, prótese, *phármakon* e suplemento.

Vejamos que não é possível dar conta desses estratagemas textuais e dessa escolha idiomática de Fuks através de uma revisão historiográfica ou de uma leitura cerrada, sendo esse texto um movimento que dissemina a história que conhecemos da Ditadura, ou melhor; que leva à radicalidade da ambivalência e polissemia da história da Ditadura ao colocar em questão a morte de um assassinato e a morte de um apagamento. O estranhamento de se “assassinar uma morte” e “matar um apagamento” permite condensar nestas duas sentenças parte do mecanismo da Ditadura que é difícil ilustrar ou descrever sem atravessar uma descrição quase documental das articulações dos militares. Podemos dizer, inclusive, que esta afirmação estranha remete aos esforços feitos para dificultar a abertura dos documentos e arquivos dos que foram assassinados e dos desaparecidos. Certamente nosso narrador leva às últimas consequências de sentido a ideia de eliminar um apagamento e, portanto, ao citarmos esse excerto específico, estamos chamando a atenção para os múltiplos sentidos aos quais o apagamento pode se atrelar, no contexto de uma política de esquecimento. Retornaremos a essas questões mais adiante. Por enquanto, fiquemos com uma condensação de ideias pela imagem que Derrida atribui às cinzas, a essa “queima-tudo”:

(...) As cinzas não são, não são o que são. Permanece do que não é, a fim de evocar no delicado fundo carbonizado de si mesma apenas o não-ser ou a não-presença. Ser sem presença não foi e não será mais ali onde a cinza está e onde essa ordem de memória falaria. Ali, onde as cinzas significam a diferença entre o que resta e o que é (DERRIDA, 1997, p. 23).<sup>7</sup>

As cinzas são o que dispersa e nunca retorna o mesmo, ela insere outros rastros relacionados ao referente que foi queimado. Marta Brea pode ser pensada como essas cinzas que pairam no presente e cujo ponto de partida para compreendê-las é a possibilidade de ter outros sentidos que Marta Brea pode produzir com sua retomada no presente. No presente, apesar de chamá-la pelo nome, Sebastián já deixa claro que não sabia exatamente quem era essa figura espectral, que mesmo ocorrendo ali uma espécie de quase-materialização dessa personagem, há algo que é esparsamente visível e legível, e que, portanto, a cada retomada vão se perdendo mais traços e adicionando mais rastros na deformação dessa figura. Essa personagem que Sebastián resgata, com efeito, é parte do desajuste e da anacronia do presente, isso que Derrida vai dizer que é a “trilha do assombro” (DERRIDA, 1997, p. 25), um sulcamento no sentido, de maneira que isso que se chamou de “cinzas” é essa figura espectral

---

<sup>7</sup> Original: the cinders is not, is not what is. It remains from what is not, in order to recall at the delicate, charred bottom of itself only nonbeing or nonpresence. Being without presence has not been and will not longer be there where the cinder is and where this order memory would speak. There, where cinders means the difference between what remains and what is. Will she ever reach it, there?

que permanece sem permanecer, que Fuks, em entrevista, Sebastián, na narrativa, e Derrida, em *Cinders*, vão chamar de “Holocausto”. Fuks faz referência no trecho citado da entrevista como um holocausto interno, algo que resta ali e permanece, enquanto seu personagem diz ter em sua casa “(...) o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos holocaustos, e tão familiar e tão próximo” (FUKS, 2015, p. 78).

Derrida vislumbra uma radicalidade das cinzas como a única possibilidade que resta de um holocausto e toda a sua incineração. Nem mesmo rastros serão possíveis de serem identificados, senão suas cinzas que lembram que ali houve fogo, incineração e algo foi terrivelmente apagado, mas que ainda persiste como o único rastro inapagável.

Ditadura e Holocausto estão colocados de forma muito próxima no romance de Fuks, e isso não quer dizer que há uma comparação histórica ou conceitual do que foram esses eventos. Pelo contrário, atentemos que Sebastián investe em narrar o apagamento contido em ambos os eventos sem necessariamente descrevê-los em suas singulares temporalidades e suas implicações éticas. Esse caleidoscópio montado pelo narrador, entretanto, escapa às armadilhas discursivas e históricas que esses momentos de violência podem suscitar na literatura ao inserir certo apelo resolutivo e reflexivo para questões urgentes, problema esse que não está no cerne das questões das obras de Fuks. Encontramos na mesma entrevista que citamos uma fala dele que corrobora com o que o seu romance articula em termos de estratégia e disseminação de sentido histórico e estereótipos. Vejamos:

A recepção do meu livro foi um pouco isso, houve uma vontade de ouvir mais uma vez o que foi essa opressão, mas acriticamente. De fato, não há tanto uma reflexão dos fenômenos da ditadura militar que ainda se mantém, digo isso porque há ainda preservados os alicerces da opressão, como uma polícia que mais mata no mundo, o genocídio da juventude negra e um anseio por censura e tortura (FUKS, 2018, p.274).

Ao contrário de uma narrativa que poderia se propor a certo exame da história da Ditadura Militar e suas consequências, Sebastián se concentra nas incompreensões da história e nos alicerces de opressão que se estabeleceram e se preservaram. A sua busca lateral por uma identidade familiar acaba sendo um percurso que, por exemplo, não encontra a Marta Brea conhecida pelos membros de sua família, mas sim uma figura disforme que desliza para outros sujeitos desaparecidos. Essa articulação faz repensar as formas de apagamento que foram naturalizadas na história e cuja origem, como bem já afirmamos incessantemente, é irrecoverável na verdade. As maneiras de se eliminar, aniquilar e apagar mesmo as mortes não vêm apenas da Ditadura Militar e de outros Regimes ditatoriais, autoritários ou totalitários, e todas as diferenças que esses termos podem acarretar. Essa reflexão pouco interessa a Sebastián,

pois o ponto mais próximo e originário desse apagamento e desses alicerces de opressão ao qual ele consegue chegar é, na verdade, um rastro que fica de algo da noção de Holocausto. Já indicamos anteriormente a recuperação de Fuks, de seu narrador e de Derrida sobre o termo holocausto como próximo desse apagamento extremo e insistente, e um dos caminhos que *A resistência* trilha é a recuperação de muitos holocaustos inseridos na própria história da Ditadura. O romance produziu efeitos extra ficcionais, para além das possibilidades narrativas e que, mais tarde, viriam a ser também realocados ficcionalmente na sua mais recente obra, *A ocupação*. Para isso, queremos direcionar a atenção para mais um trecho da entrevista realizada com Fuks:

Depois da publicação de *A resistência*, que é uma busca identitária, ou uma busca lateral por uma identidade perdida, e marcas do passado que habitariam na minha existência e na dos meus familiares, meu pai veio conversar comigo, assim como a gente já vinha conversando ao longo de toda a escrita do meu romance. Mas dessa vez ele veio me contar que ele tinha ido atrás de informações sobre seus pais e seus avós, e havia descoberto, enfim, que meus bisavós morreram em Auschwitz. A gente só tinha uma informação vaga, algo como “foram deportados aos campos e não se sabe o que aconteceu”. Não havia qualquer investigação mais precisa, e agora como essas informações são muito mais acessíveis, ele conseguiu pelos nomes e documentos chegar a essa informação mais apurada (FUKS, 2018, p. 275).

Fuks é bastante consciente dos impasses ficcionais entre as questões de autobiografia, autoficção e ficção, não tratados nesta tese. Precisamos ressaltar aqui que não nos cabe identificar informações pessoais e detalhes da vida privada do autor na obra, mas percebermos como *A resistência* e *A ocupação* estão articuladas a problemas incontornáveis de nossa História, como a Ditadura e Auschwitz. Essa informação vaga que Fuks menciona, de que seus avós teriam sido deportados para Auschwitz, ganha outros contornos e versões após o impacto da publicação e leitura de *A resistência*. O trauma familiar da Ditadura e a história de seus avós são escavados num movimento que mostra como a recuperação das trajetórias pessoais abre espaço para que se converse e fale com os espectros. Um apagamento encadeia um outro apagamento, e é o que o Sebastián, agora em *A ocupação*, percebe ao descobrir que seus bisavós morreram em Auschwitz: “Meus avós paternos, seus bisavós, ele disse, morreram em Auschwitz. Os nomes deles constam numa lista de 610 judeus perseguidos por nazistas nos arredores de Bistrita, na Romênia, todos estão mortos em Auschwitz.....câmara de gás” (FUKS, 2019, p. 56).

O narrador imediatamente diz que Auschwitz, este nome que tanto se repete, com toda a sua carga cultural e poder de invocar uma imensa galeria de imagens, lembrava-o que toda a morte na história da sua família era uma morte no genocídio. Essa informação não era

um segredo da família na perspectiva de seu pai, para quem tratava-se apenas de “uma informação que nos faltava” (FUKS, 2020, p. 57), uma vez que os avós nunca falavam do Holocausto ou o que teria sido aquele momento. Como veremos mais à frente, a obra de Laub traz também um avô cujos cadernos sobre Auschwitz, na verdade, não passavam de páginas que nada diziam sobre o Holocausto e isso certamente poderia levar a pensar que também ali havia uma estratégia de recalçamento ou algo que pudessem deixar um legado de sofrimento.

Há, no entanto, tanto em Laub quanto em Fuks, um dispositivo narrativo que faz com que, independentemente desses fatos terem sido verídicos para os autores (o que definitivamente não nos cabe aqui afirmar), eles são usados nos textos como enigmas irrespondíveis. Com efeito, é com estratégia que apontamos, no limite da linguagem dos romances, o que jamais poderá ser dito ou resgatado. Não há um ponto de origem que possa dizer sobre o que foi Auschwitz ou a Ditadura para esses narradores, senão um originário. Ou seja, o que está posto é o atravessamento de saberes, acontecimentos, lapsos e temporalidades, impossíveis de serem dominados e inteiramente retraçados.

O lugar de partida do que foram esses eventos históricos, sem necessariamente remontar um lugar de procedência que sustentaria tanto identidades de vítimas ou algozes, dá lugar a uma infinidade de referências que não resolvem a questão. O esquecimento, por exemplo, está incluso nesse jogo de referencialidades em uma origem. O detalhe esquecido pelo pai do narrador de *A ocupação* diz respeito a todo o efeito de incineração que um holocausto pode produzir e que parece estar sempre retornando, nunca permitindo que o presente se fixe como algo puro e estático. As informações das quais Sebastián tem posse no presente são apenas restos de todo um processo complexo e violento. Elas remetem a outra grande questão, que discutiremos mais à frente: o que fazer com essas cinzas, esses traços que permanecem e que se presentifica como espaço-de-tempo disjunto, perturbado? Há aqui, novamente, algo que Derrida já advertia, referente a essas lembranças, descobertas ou supostas revelações de segredos, ou mesmo algo recalçado, que não passa de algo que “(...) permanece em permanecer advindo do Holocausto, do queima-tudo, da incineração do incenso” (1997, p. 25).

Interpretamos o apagamento, o “queima-tudo” e as cinzas como algo próximo dessas notícias familiares que não são datadas numa cadeia instituída por um calendário histórico. Afinal, o que se desloca nesse caso é um movimento espectral dos mais variados holocaustos, Marta Brea, desaparecidos e incinerados na história, e não, portanto, um passado restituído em totalidade. E como o próprio narrador nos relata, “(...) isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência da linguagem (...)” (FUKS, 2015, p. 23).

O que parece estar em jogo para ele, na verdade, é o trabalho que é feito com a história a partir do momento em que ele mesmo estranha o que escreve: “não consigo decidir se isto é uma história” (FUKS, 2015, p. 25). Já ao coletar rastros para o seu livro, o narrador se pergunta: “estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?” (FUKS, 2015, p. 25). Aqui, acreditamos que o que pode ser associado a essa ideia de “roubar” nada mais é que a tarefa de coletar elementos deixados de fora de uma narrativa tradicional. Estes se caracterizam pelo que nosso personagem chama de “resquícios indigentes” de linguagem que ele insiste em malversar, que não cumprem uma função de origem e muito menos respondem às questões dele. Esses elementos coletados têm, pois, como horizonte, apenas um originário impreciso e sempre incompleto. Veremos isso de maneira ainda mais clara quando analisamos mais detidamente o capítulo 10, em que a frustração da impossível missão de montar o quebra-cabeça-familiar resulta numa confusão ainda maior sobre onde começa Auschwitz e onde termina a história da Ditadura na sua genealogia familiar.

Assim, ao afirmamos que há espectros tanto em *A ocupação* quanto em *A resistência* significa afirmar que o que foi esquecido retorna, como esse detalhe que o pai transmite sobre o assassinato de seus pais e avós. O segredo que ronda essas mortes, ou melhor, o assassinato dos familiares, de fato não é revelado, apesar do pai insistir que nunca houve segredo, mas apenas parte desse referente, essa espécie de originário. O espectro ainda sim perdura sem permanecer, deixando evidente que algo foi queimado, apagado, permanecendo um resto de informação na família que não necessariamente responde à questão lançada na narrativa sobre a herança.

Quando dizemos “os espectros” também nos referimos a uma dimensão do conhecimento que está para além de fenômenos mais amplos como os estudos sobre a política, história e questões ligadas aos movimentos sociais. A literatura consegue abranger um corte geracional que revela as múltiplas contradições das origens, das raízes e do que foi recalçado no âmbito familiar e que, na verdade, está muito mais relacionado ao que poderíamos consequentemente chamar de “dado historiográfico”. Talvez porque esteja mais próximo de um sentido de documentação, fato histórico e material que, erroneamente, pode aparecer não implicado nas próprias buscas intersubjetivas e familiares. Esse percurso nada mais é do que a procura desses fantasmas que mencionamos, esses rastros que ficam inauditos e inteligíveis, mas que permanecem ali na estrutura familiar produzindo outros efeitos.

No desdobramento dessas questões, estamos aqui diante de um momento-chave e norteador dessas ficções do apagamento e desse processo narrativo que podemos observar se

repetindo em outros textos que se debruçam sobre esses arquivos encharcados de fantasmas. Estes, podemos destacar, são também fotos com perfurações e simulacros fantasmáticos, e outros elementos que produzem essa imaginação a partir desses rastros que se corporificam em simulacros. Não é exagero afirmar que aqui temos dois romances de Fuks assombrados por esse “queima-tudo”, e que outras obras, como também as de Laub, acabam sendo tributárias desse assombramento.

Nesse sentido, a obra de Fuks, ao colocar um sujeito que se defronta com ausências, desaparecidos e torturados na Ditadura, aposta na dissimetria entre passado e presente. Esta, por sua vez, é uma dissimetria ética. O fantasma de Marta Brea figura uma morte que nunca terminou, e o seu desaparecimento é a condição para se pensar uma vida que exceda a mera ideia de presença carnal e de ausência apropriável para a recordação. A Ditadura Militar, nos limites do romance, é essa espécie de morte que nunca terminou de acontecer.

*A resistência*, de fato, apresenta um trabalho sobre a memória que, no fim, constitui também uma exploração sobre os problemas da memória. Ao mesmo tempo o autor se distancia dos dispositivos de interiorização, arquivamento e consignação que a memória precisa, pois a narrativa sobre o apagamento é uma narrativa sobre a impossibilidade de se apropriar do outro pela lembrança. O assédio do fantasma faz com que a aparição irrompe abruptamente sem aviso ou cálculo prévio e faz do espaço de luto e recordação um lugar de estrangeiridade radical. E o morto é assimilável na condição fantasmática que desestrutura a fronteira entre vida e morte. Ao discutirmos a disjunção temporal em narrativas da década de 1970, no capítulo anterior, chegamos a fazer referência a essas figuras que nos antecedem e que impossibilitam o luto.

Tentamos apontar ali a impossibilidade de se investir num objeto perdido, como ocorre na noção de luto freudiano. Dessa maneira, conseguimos identificar Marta Brea como essa figura que permanece inapropriável, que ganha um referente nominativo ao “holocausto”, e que aparece como uma anterioridade inalcançável. Independentemente do que se conte, a figura descarnada dessa personagem representa a dívida impagável com todos aqueles que não tiveram a possibilidade de sobreviver, de existir ou mesmo de nascer devido às consequências extremas da Ditadura Militar. Esta personagem é uma marca silenciosa e espectral da narrativa que aponta um indecifrável de sua história que, contraditoriamente, convoca à decifração da estrutura histórica por trás de seu apagamento. O seu nome assombra o narrador, e ao que indica a narrativa, também toda a família. A única possibilidade de viver, nesse contexto, é a partir dos espectros. Nisso podemos também entender a citação bastante explorada de Derrida de que a vida começa a partir da herança, de que seria preciso “(...) pensar a vida a partir da herança, e não o contrário” (DERRIDA, 2004, p. 13).

É sempre reafirmando a herança que se pode evitar que a morte ganhe o sentido de apropriação do morto, buscando guardá-lo e esquecê-lo. Esse é um dos próprios funcionamentos do luto e da memória. Pensar a vida, portanto, significa pensar a melancolia e a disjunção temporal que a experiência de conviver com os rastros, e não com o sujeito introjetado, pode causar. A presença de Marta Brea faz com que lembrar da morte do outro não seja apenas a introjeção do objeto perdido, mas o reconhecimento de que o único acesso que se tem à anterioridade desse outro que antecede é por uma espécie de prótese ou de uma artificialidade radical a qual chamamos de origem. Esta, claro, inacessível, sempre faz mover a busca por algo indecifrável. Por isso, conviver com os espectros, como o de Marta Brea e tantos outros é, na verdade, carregar os rastros dos outros e consentir a impossibilidade de introjetá-los para guardá-los e dar algum sentido. Esse sentido que mencionamos diz respeito também a uma temporalidade em que se tenta encaixar a figura do morto enlutado, de colocá-lo nas gavetas do passado. O narrador de Fuks, ao contrário de qualquer pretensão de querer guardar o outro e esquecê-lo, lida com a condição do presente numa certa dívida impossível de ser paga.

A narrativa de Fuks consegue, por ora, se distanciar de grande parte da produção artístico-literária e historiográfica que se debruça sobre o tema da Ditadura Militar. Longe de tratar de documentos e arquivos a respeito daqueles que foram torturados ou desaparecidos, a obra parece revigorar os horizontes dos estudos de eventos catastróficos através de um tratamento ético, político e estético que faz com que as vozes das vítimas ecoem no presente, ainda que espectralmente. Isso implica pensar que o espectro, portanto, opera em oposição às forças arquivadoras com que se tratam os materiais, os conteúdos e biografias dos assassinados no Regime instaurado em 1964.

Ao seguirmos por essa via de análise, optamos assim por entrecruzar o romance de Fuks com *Espectros de Marx*, de Derrida. É a capacidade singular de apreensão do espectro, no lugar indecível – nem presença, nem ausência, nem vivo, nem morto – que radicaliza e desloca a noção de responsabilidade com o passado histórico para um lugar de herança e responsabilidade impossível: aquela que se completa na relação com os espectros. É dessa maneira que podemos reelaborar o passado a partir do que se opõe à tradicional perspectiva positivista da historiografia. Essa estratégia permanece vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente, sob a chave de uma ética do presente. Destitui-se, então, a imagem de um passado linear e rememorado em sua totalidade para dar lugar ao olhar que desvela a esquálida genealogia de sangue e o horror da nossa história nesse compromisso ético de testemunhar para impedir que calem os mortos.

Muito do que não foi contemplado nos anos que se seguiram de debate sobre nossas heranças da Ditadura Militar e sobre a responsabilidade com esse passado volta à obra. A tensão narrativa opera a partir do que se preserva da Ditadura ainda hoje. Nosso narrador Sebastián nos mostra a presença de alicerces da opressão preservados menos por meio da violência institucional ou estatal, e mais pela planificação de um certo estado ditatorial no cerne das relações privadas, familiares e cotidianas dos sujeitos. Esses alicerces de opressão, somados aos personagens apagados da História por meio da tortura ou de assassinatos durante o Regime, fazem com que a base da Ditadura Militar e suas vítimas não sejam totalmente esquecidas e parem pela História tanto pela similitude de leis, formas de governos e ações de violência por parte do poder militar e estatal, quanto pela morte interminável dos assassinados que não tiveram um luto simbólico na época e hoje precisam ser lembrados a todo momento para que haja alguma justiça.

Assim, até o presente momento da tese, podemos fazer a seguinte recapitulação antes do próximo item. Nos anos 70, no contexto de *Lavoura*, identificamos os primeiros elementos de produção de fantasmas e do passado espectral por meio de discursos mais antigos de uma herança que, a depender da maneira como são interpretados, adquirem um tom autoritário e se assemelham à violência da Ditadura. Há naquele contexto um debate de como a inconsistência e a ambiguidade do jogo da linguagem podem produzir assombros no presente. Essa foi a primeira relação entre passado, herança e fantasmas.

Já no contexto de Fuks, o problema da linguagem não é necessariamente o ponto de partida, de maneira que nos anos 2000 os personagens ocupam, na obra, um tempo diferente do romance de Nassar, pois estão em uma relação direta com os efeitos posteriores da Ditadura, principalmente a relação com o desaparecimento e o apagamento de conhecidos e familiares. Assim, o apagamento de sujeitos e de informações constitui o ponto central da produção de fantasmas. Pudemos identificar ainda como as transmissões se dão por meio de sujeitos apagados historicamente e seus retornos fantasmáticos, como no caso de Marta Brea.

Em *A resistência*, é explorada a temática do apagamento como uma forma de produção fantasmática, estabelecendo conexões entre o passado espectral e os fantasmas da história. A narrativa aborda não apenas o apagamento de pessoas durante períodos de Ditadura, mas também o apagamento de informações, memórias e formas de lembrança em momentos violentos da história. As consequências e os efeitos dessas formas de apagamento são retratados como retorno de nomes, imagens e rastros de informações, nos quais o passado se torna uma presença invisível que modifica a forma como a vida presente se delineia. Há uma relação entre a ausência de registro por meio da linguagem de certas experiências traumáticas e os

mecanismos de pagamentos de sujeitos e histórias. O romance de Fuks nos mostra a importância de refletir sobre as consequências dessas práticas de pagamentos nas gerações futuras, trazendo à tona, por meio de efeitos fantasmáticos, sujeitos e vozes silenciadas.

No próximo item daremos continuidade a essas formas de produções de fantasmas nos anos 2000 e nos deteremos ao mundo ficcional construído por Laub em *Diário da queda*, cujas referências apontam para um outro momento histórico. Laub nos apresenta um outro estado da violência que os fantasmas não deixam esquecer: Auschwitz. Analisaremos, assim, como os cadernos deixados pelo avô, sobrevivente dos campos de concentração, reverbera como assombração e herança na família do narrador de *Diário da queda*.

## 2.2 Diários fantasmáticos

A escrita de cadernos ou diários pode ser utilizada para registrar informações ou momentos importantes a serem transmitidos a gerações futuras. De maneira geral, um diário pode funcionar como uma espécie de herança que contém visões de mundo, experiências singulares e ideologias a serem ensinadas. Entretanto, essa forma de herança pode desencadear uma produção involuntária de fantasmas, como lembranças indesejáveis e cenas perturbadoras que podem surgir. Para sermos mais precisos, essa forma de registrar e transmitir o passado pode ocorrer, especificamente, durante eventos traumáticos e de extrema violência nos quais os sujeitos se veem diante da necessidade de transmitir o mínimo da experiência, principalmente por terem em vista o possível destino trágico de uma morte iminente, como nos casos das Ditaduras Militares e dos genocídios nos campos de concentração.

Há neste contexto um movimento que prolonga os acontecimentos passados, a partir de elaborações e exercícios memorialísticos pela escrita, mas também há uma reflexão sobre o que se perdeu e é inacessível ao sujeito, devido aos processos de destruição. Os conteúdos ou as informações do passado que são prolongados no presente produzem imagens, nomes e referências sobre sujeitos ausentes que podem ser chamados de fantasmas ou espectros. Nesse contexto, o romance *Diário da queda*, de Michel Laub, constitui um ótimo exemplo literário da produção ou convocação de fantasmas a partir da escrita de um diário.

Na esteira de *Diário da queda*, podemos estender a leitura, especificamente à temática de Auschwitz, e saltar à ideia de “após Auschwitz”, por meio da qual a professora Jeanne Marie Gagnebin defende que esse acontecimento “não representa somente um episódio dramático da história judaica ou da história alemã, mas é um marco essencial e pouco elaborado da história ocidental” (GAGNEBIN, 2006, p. 59). A obra de Laub representa, na produção de

ficção brasileira hoje, a extensão dos efeitos traumáticos de Auschwitz que vão muito além da rememoração entre os judeus. Laub demonstra que o genocídio afeta gerações familiares nos anos 2000 que ainda precisam lidar com a falta de notícia sobre o que ocorreu com alguns de seus parentes, como no caso da sua família que residia em Porto Alegre, Brasil.

As histórias que giram em torno da produção de memórias de massacres nos campos de concentração fazem parte dos processos de formação social a partir dos documentos que trazem notícias dessa catástrofe histórica, bem como a chegada de imigrantes com fins de reconstruir a vida no Brasil. Este ponto incide também na forma como as famílias vão sendo formadas e como essas histórias dão substância à paisagem social brasileira e preenchem o contexto histórico em que essas gerações, herdeiras do peso de Auschwitz, vão se constituindo. A própria concepção de família brasileira ou de famílias enraizadas numa cultura e história do Brasil se modifica com os rastros, as histórias, as memórias familiares e mesmo as lacunas sobre a experiência de imigrantes para o país.

Assim, o encontro com o trauma da violência sofrida em determinados períodos da história se imbrica e entrecruza com outros traumas, como o antissemitismo, o preconceito racial e uma herança familiar carregada por informações sobre Auschwitz e sobre as formas do genocídio de um povo. Narrar a vida de sujeitos que viveram parte de suas histórias num trânsito geográfico e identitário, como o caso dos judeus que encontraram asilo político no Brasil, culmina no intercâmbio involuntário de histórias e culturas que nos fazem repensar repertórios, informações e imaginários mais antigos sobre a vida de famílias que carregam o peso de um trauma coletivo.

A partir deste panorama, o narrador de *Diário da queda* rememora conturbadas passagens de sua infância e fatos que marcaram a sua construção como sujeito. Esse processo de rememoração perpassa as três gerações de homens da sua família: a experiência traumática do seu avô no campo de concentração, a doença e a queda de seu pai, e uma sequência de eventos do seu próprio passado. É pela voz desse narrador, um judeu inominável e neto de um sobrevivente de Auschwitz, que somos levados às experiências dos campos de concentração como um trauma de difícil acesso pelos tortuosos caminhos da memória. No caso do romance, a estrutura em forma de memórias em fragmentos tenta recuperar *flashes* da infância até a fase adulta do narrador, desvelando diversos traumas individuais e familiares.

Destaca-se, na narrativa, o caso de João, um menino “gói” ou não-judeu, que comemora seu aniversário com uma celebração nos moldes de uma festa judaica, o Bar Mitzvah. João fica seriamente ferido após uma grave queda num momento típico da festa em que o aniversariante é jogado para o alto. A queda de João reaparece ao longo do romance como

uma cena traumática para o narrador, cujas imagens e repercussões se misturam às suas histórias familiares. Assim, ao longo do texto, o nosso narrador resgata as relações do pai com seu avô, entrecruzando o diagnóstico de uma trágica doença, que é o Alzheimer de seu pai, e as experiências traumáticas e catastróficas de seu avô em Auschwitz. Mas tudo parece ter início nas descobertas dos cadernos deste avô e como este suporte material, que continha alguns fragmentos sobre a sua vida poderia ressignificar o sentido de uma tragédia histórica e coletiva:

Nos últimos anos de vida o meu avô passava o dia inteiro no escritório. Só depois da morte é que foi descoberto o que ele fazia ali, cadernos e mais cadernos preenchidos com letra miúda, e quando li a matéria é que finalmente entendi o que ele havia passado. Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata (...) (LAUB, 2011, p. 15).

O personagem do avô dedicou muito do seu tempo aos registros de suas ideias e pensamentos em seus cadernos, tornando a escrita um exercício ininterrupto. Como pode ser lido na citação acima, seus últimos anos de vida foram inteiramente dedicados a passar horas em seu escritório com a finalidade de escrever em seus cadernos. A escrita em cadernos pode ser uma forma de transmissão de cultura e herança familiar através de ideais e visões de mundos transmitidas a outras gerações. No entanto, ainda que ela permita documentar experiências passadas para que sejam revisitadas e compartilhadas ao longo do tempo, o caso dos cadernos do avô diverge desse caminho memorialístico. Assim, o narrador adverte: “Meu avô não gostava de falar do passado” (LAUB, 2011, p. 8). É com essa frase que o narrador de *Diário da queda* inicia a sua novela familiar que poderia nos levar a tantos outros romances e histórias na literatura mundial.

Contudo, para além dessas possíveis relações, aqui nos chama a atenção dois eixos centrais: o passado como um imperativo e o caleidoscópio de uma genealogia familiar. Nesse romance de Laub, apesar do epicentro dramático girar em torno das tragédias pessoais e dos eventos traumáticos das perseguições sofridas pelos judeus, o trabalho estético e esquemático da obra opera sob estratégias textuais em que as questões mais efervescentes da história contemporânea se embaralham e se entrelaçam às angústias pessoais do narrador. A infância, o avô, o pai e Auschwitz são fantasmas que não cessam de aparecer. A história contada, dessa maneira, é construída a partir de um arranjo ficcional em fragmentos, estruturados em primeira pessoa por um narrador autodiegético. Este, que relata os eventos encadeados na história, também se coloca no centro da narrativa junto a outros personagens.

O encadeamento dramático, assim, se desenvolve da seguinte maneira: avô, pai e filho dão seguimento a uma tradição familiar de escrever cadernos e diários a serem herdados

pelas gerações futuras. O pai, ao ler os cadernos deixados pelo avô, também se coloca num exercício de tentar registrar algo da história das suas relações paternas, seus conflitos e suas questões com a identidade judaica para que seu filho possa ler no futuro. Por sua vez, o filho, narrador do romance, ao se deparar com os escritos do pai e do avô, também se coloca nesse mesmo exercício de escrever que atravessa gerações. É pela voz desse narrador, um judeu inominável e neto de um sobrevivente de Auschwitz, que somos levados às experiências dos campos de concentração. Mas o cotidiano dos campos é omitido nos cadernos deixados pelo seu avô. E quanto a isso, veremos o porquê dessa precariedade de informações ao longo do texto.

Apesar do choque que é expresso na narrativa pelo peso de Auschwitz, o narrador pouco sabe sobre o seu avô e nos indica que, desse ramo da família, todos morreram em Auschwitz. E os cadernos herdados não trazem uma linha sobre eles. O que o texto de Laub nos sugere é que esses cadernos não trazem qualquer informação sobre os campos, sobre as rotinas ou sobre a família:

Meu avô não escreveu nada sobre o judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha vó. Nenhuma descrição das tentativas dela de entender a religião depois de se converter, os livros que ela leu, as ideias dela na sinagoga sem que ele jamais a acompanhasse, as perguntas que ela fez sobre o tema sem que ele jamais desse mais que uma resposta lacônica. É possível que meu pai não tenha ouvido nenhuma frase dele a respeito quando criança, e muito poucas até completar catorze anos, uma explicação ou pista eventual sobre qualquer traço de identidade que o diferenciasse do mundo ao redor, os vizinhos, os colegas de escola, os professores, os locutores de rádio, os personagens de filme, as pessoas que meu pai via da janela do ônibus andando de um lado para outro e que nunca perderam um minuto a vida pensando nisso (LAUB, 2011, p. 30).

Até a morte do avô, o pai não tinha contato com as questões religiosas da família e nem nunca tinha ouvido nada senão a recusa do avô em tratar de temas acerca do judaísmo. Havia uma impossibilidade de se tratar da realidade de Auschwitz, do judaísmo e dos conflitos conjugais e filiais. Sem determinar exatamente o início da escrita desses eventos, o narrador nos informa que as relações dos fatos parecem coincidir com o tempo em que o avô ficava trancado no escritório escrevendo verbetes sobre questões banais. As anotações sobre o dia em que desembarcou no Brasil, por exemplo, distanciam-se muito dos relatos de imigrantes que se costumava ter, mas a frase inicial era sobre um copo de leite.

A observação do narrador aponta um desejo do avô em construir uma enciclopédia, ou melhor, um amontoado de verbetes sem relação entre eles e que se multiplicavam da forma mais aleatória ao longo das páginas do diário. Não há descrições ou opiniões sobre o que acontecia no contexto da época, tinha-se a impressão durante a leitura que “(...) o Brasil de 1945

era um país que não tinha passado pela escravidão” (LAUB, 2011, p. 27). Não se mencionava a situação da guerra ou o avanço do totalitarismo na Alemanha tomada pelos nazistas. Havia, entretanto, um tipo de balbúcio sobre o mundo do qual se tenta falar. Essa tensão narrativa é criada por uma contraditória necessidade e impossibilidade de narrar algo após um evento traumático, em que memórias encobrem outras memórias como forma de recalcar e censurar aquilo que surge como um trauma. Neste caso, os diários que poderiam servir como documentos para que a família pudesse recuperar algo das raízes judaicas e dos acontecimentos em Auschwitz se tornam textos sem relevância e que não traduzem acontecimentos concretos. O que se constrói é um arquivo daquilo que se silencia, mas que, recalçado e apagado, continua sendo assombrado pelo que não está presente e que sempre retorna sob o nome de Auschwitz. O que o avô escreve consiste numa ficcionalidade, sempre assombrada por aquilo que ele mesmo rejeita e tenta esquecer. O texto tenta desviar e obliterar uma transmissão traumática do que um sobrevivente de um genocídio carrega consigo.

Cabe ressaltar que nada do que consta nesses cadernos fornece sentido pleno para o passado. Este que incansavelmente estamos nomeando por “origem”, e que pode ser pensado pelas vias dos “fundamentos”, “essências” e “substâncias” que conferem sentido a um discurso familiar. Isso nos leva a pensar nesse avô, tão repetido e mencionado na obra, como alguém que impede que se tente elaborar e compreender o que foi integralmente vivido. Esse personagem também parece a todo instante transmitir a instabilidade e ausência de sentido que a retomada ao passado pode ocasionar quando se busca um lugar fixo de identidade:

(...) o fato de ele ser judeu, ter chegado ao Brasil num daqueles vários apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve (LAUB, 2011, p. 8).

O narrador rememora conturbadas passagens de sua infância e fatos que marcaram a sua construção como sujeito ao perpassar as três gerações de homens em sua família: a experiência traumática do seu avô no campo de concentração, a doença e a queda de seu pai, e uma sequência de eventos de sua própria infância. Apesar da trama envolvida e que convoca o leitor a adentrar nessa genealogia familiar, a obra não se limita ao enredo, sendo a ausência de referencialidade objetiva outro aspecto determinante para o desdobramento dramático e formal do texto. Esta, aqui, permite recuar diante de qualquer premissa de um encadeamento lógico no desenvolvimento do romance. E então, ao contrário do que contaria uma história progressiva sobre a tragédia familiar, os capítulos mostram que tudo é fragmento e, portanto, os referentes da verdade de origem familiar são dados pelos rastros textuais fragmentados.

Mas retomemos, então, a afirmação anterior sobre a forma do *Diário da queda*: tudo é fragmento e rastro. Isso nos leva a afirmar que também a escrita do avô é essa espécie de rastro, cujo texto comporta senão fragmentos. Seu texto, assim, nada mais é do que a representação dessa fonte sem nascente que é a origem. Como consequência, o sentido original não se deixa jamais reduzir à leitura interpretativa que busca o início de tudo. No entanto, localizamos uma contradição importante. O próprio narrador diz que “existem muitas maneiras de interpretar o caderno do meu avô” (LAUB, 2011, p. 40) e a impressão que temos é que na verdade só existe uma no romance. Essa, neste caso, consiste em não aceitar que não haja nenhuma explicação ou informação determinante sobre judaísmo, diferentemente do que o narrador nos conta: “meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó” (LAUB, 2011, p. 30). Aqui, talvez devamos levar em conta as queixas que seguem essa fala do narrador, insistindo na ausência de descrição acerca da religião e do processo de conversão.

Com isso, seguindo as pistas do texto, essa queixa se transforma num estado de deriva em que o narrador se encontra ao apontar que nem o pai e nem ninguém tinha ouvido uma frase do avô a respeito do judaísmo quando criança. Observa-se, nesse caso, como o narrador descreve a ausência de “(...) uma explicação ou pista eventual sobre qualquer traço de identidade que o diferencia do mundo ao redor (...)” (LAUB, 2011, p. 30). A ausência de pista ou explicação constitui, na nossa interpretação, uma delimitação quase “geométrica” do momento de fundação da origem e da identidade do sentido.

A marca da escrita deixada nos cadernos é de uma duplicidade e dubiedade de valores, posições e predicados das personagens. O que dificulta definir um início da identidade do “ser judeu”, ou de descrever o que foi Auschwitz e o que é a relação entre pai e filho. O que poderia ser compreendido como origem ou como uma resposta que dê conta do “o que é” das perguntas lançadas pelo narrador é revertida pela ausência dessa origem e tomada pelo originário como repetição fantasmática. O início de tudo que se procura é determinado pela reaparição de rastros, ou mesmo por restos de um dizer que se comporta metaforicamente como cenas dispersas e anedotas sem sentido. Isso é de fato como o narrador consegue ler esses cadernos. Esses rastros não remetem o referente antigo, mas reaparecem e assombram o presente com uma história enigmática sobre esse avô. Por isso e por muito mais, é que apostamos que esses cadernos são objetos fantasmáticos no sentido de que um fantasma é aquilo que assombra ao reaparecer, mas não se deixa ser visto.

Estes cadernos pressupõem a ausência e a presença, isso que Derrida chama de “(...) alguma coisa, entre alguma coisa e alguém (...)” (DERRIDA, 1994, p. 23), que continua depois

e para além da vida como presença e desafia toda a semântica do texto ou a ontologia do ser. O que o fantasma do avô deixa como herança não é um enigma identificável e decifrável da história familiar. Ele, na verdade, deixa algo também fantasmático e espectral, nos usos dos termos, sem qualquer distinção de sentido. Assim, o que nos interessa aqui é que a relação com o morto possa ser interrogada fora do lugar da recuperação da verdade.

A genealogia que o narrador se propõe a investigar, de início, vai em direção a esse uso da figura que representa a raiz familiar para que possa se explicar e formular algo do que se entende por presente e mundo concreto. O avô nos faz recuar esse modo de leitura das figuras ausentes que retornam para solucionar o *enigma*. O narrador se encontra diante das falsas fronteiras entre o passado enterrado e o presente que se vive. Isso acontece de modo que a trama está a todo momento apontando para a inconsistência do que o narrador procura. O que acontece é que a indeterminação inesperada sobre o que se poderia recuperar ao ter em mãos esses cadernos provoca uma instabilidade na compreensão, reforçando a vulnerabilidade da apreensão da herança.

Essa indeterminação é o que distingue a novidade do espectro em Derrida de outras experiências fantasmáticas, de maneira que há uma frustração por uma revelação que nunca se completa. O tempo passado que se busca compreender é algo que nunca chega. Esse saber “não-sabido”, na forma de um “segredo”, é o que se pode ter acesso quando nos deparamos com afirmações de que estamos numa “(...) submissão essencialmente cega ao seu segredo, ao segredo de sua origem (...)” (DERRIDA, 1994, p. 23).

Esse desafio é simbolizado pela dificuldade na leitura dos diários do avô, uma vez que a narrativa induz a uma trama cuja própria organização da economia do romance leva a crer que possa haver uma materialização nos cadernos da verdade familiar. O leitor não é conduzido por um encadeamento dramático que busca pela história do narrador e pela sua origem como Judeu. Apesar de parecer trazer à luz um segredo que foi transmitido, este, por sua vez, é frustrado. Assim, não há uma descrição e explicação sobre o que é sobreviver num campo de concentração. Isso não é o que acontece. O narrador segue vasculhando os detalhes mais ínfimos sobre a vida nos campos de concentração para tentar entender o que foi esse horror e o que isso tem de impacto na vida de seu pai:

Meu pai nasceu às cinco horas da tarde de uma segunda-feira, um dia que não sei se foi bonito ou feio, frio ou quente, seco ou úmido, porque meu avô não escreveu uma única linha direta sobre isso. Meu avô preencheu dezesseis cadernos sem dizer uma única vez o que sentia em relação ao meu pai, uma única referência sincera, uma única palavra das que costumávamos a ver nas memórias de sobreviventes de campos de concentração, a vida que segue depois que se sai de um lugar como Auschwitz, a

esperança que se renova quando se tem um filho depois de sair de Auschwitz, a alegria que se consegue ter novamente ao ver um filho crescer como resposta a tudo o que se viu em Auschwitz, e o horror de saber que alguém saiu de Auschwitz e passou a gastar todo o tempo livre de forma tão estéril, o exercício inútil e inexplicável de imaginar cada fenômeno da realidade como algo que deveria se transformar no seu exato oposto, até desaparecerem os defeitos, os relevos, as características que permitem que essas coisas e lugares e pessoas possam ser apreciados como de fato são, é impossível que esse horror não tenha alguma relação com Auschwitz e que não tenha se refletido na maneira como meu avô sempre se mostrou para o meu pai (LAUB, 2011, p. 47).

O tom da narrativa suspende as determinações temporais do que se pode projetar ou especular sobre o futuro a partir das respostas esperadas. O avô é constantemente repetido e recuperado pelo narrador, e parte da narrativa gira em torno dessa figura e de seus cadernos. Mas a potência disruptiva desse personagem espectral está na capacidade de desordenar os fatos. Este personagem do avô é evocado e enunciado a todo momento pelo narrador, e, sendo assim, é justamente esta constante convocação do avô na narrativa, mesmo morto, que o torna um personagem fantasmático.

No tocante à forma de como a história é contada, os cadernos exercem papel primordial na disposição dos elementos que compõem o enredo central. É preciso olhar atentamente para o fato de que são dezesseis cadernos sem qualquer palavra sobre como era relação do avô com seu filho e sem mencionar qualquer detalhe que soasse significativa para o narrador sobre Auschwitz. Vejamos um trecho que consta em uma das entradas do diário do avô:

Hospital – lugar com médicos paciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação cesariana que são baixos também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os mais rigorosos de higiene no edifício, que se estendem aos banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos os mais rigorosos de higiene tais como o uso de desinfetantes e métodos de esterilização (LAUB, 2011, p. 46).

Cada um desses dezesseis cadernos contém cerca de 100 páginas, resultando numa quantidade excessiva de divagações e especulações que o narrador entende por ser “estéril” e “exercício inútil”, sem julgamentos ou moralidades acerca de Auschwitz, dos judeus, dos nazistas ou de qualquer questão relacionada à máquina do genocídio. Aqui, conseguimos perceber de forma mais detida o que argumentamos anteriormente sobre o caráter refratário dos cadernos no que concerne à busca pela verdade. No momento em que se dedica a ler os cadernos, nosso narrador, tomado pela imaginação e suposição sobre a relação entre seu pai e seu avô, adiciona suas elaborações, julgamentos e entendimentos dos fatos:

Eu nunca perguntei meu pai as lembranças que lembranças ele tem de quando era pequeno, se meu avô cantava para as suas crianças até a construção de Auschwitz, se meu avô o abraçava como os pais judeus abraçavam suas crianças até a inauguração de Auschwitz, se meu avô o defendia como os pais judeus defendiam suas crianças em todos os períodos da história até que Auschwitz começou a funcionar a pleno vapor, porque é isso que um pai faz com um filho, ele o protege e ensina e dá carinho e conforto físico e material, e também não posso imaginar que a forma como meu pai lidava com o tema do judaísmo e dos campos de concentração não tivesse a ver com as suas memórias – como ele relacionou o que via e sabia e sentia pelo meu avô com o que leu e sabia sobre Auschwitz (LAUB, 2011, p. 48).

Ele prossegue afirmando que consegue imaginar, a partir das suas próprias especulações, como as memórias do avô estariam ligadas à maneira que seu pai lidava com o tema do judaísmo e dos campos de concentração. Nesse momento, o romance se desenvolve a partir daquilo que o avô não teria feito: o narrador passa a especular, a imaginar e a construir a sua própria memória sobre a sua infância, sobre a relação com seu pai e o que restou de Auschwitz na família. Esse exercício de elaboração não leva a qualquer lugar que explique suas identificações e responda às suas questões. Há aqui um mero exercício imaginativo e especulativo sobre algo cujo alcance não está em suas mãos.

Ainda sobre esse ponto, é notável a insistência de tentar lembrar questões ligadas ao seu pai e, por isso, o narrador usa o mecanismo de recorrer aos cheiros, gostos e sensações. Essa forma de narrar encaminha o texto para uma espécie de exercício memorialístico para que se possa tentar chegar a algo mais perto de alguma verdade.

Quando recorre às cenas da infância, por exemplo, ele não cessa de tentar recuperar algo desses anos que justifique o presente: “(...) e quando você fala da infância é possível que associe a figura do seu pai com a figura do seu pai como é hoje” (LAUB, 2011, p. 48), e bem como “(...) quando lembro de tudo isso a imagem dele é a que tenho hoje (...)” (LAUB, 2011, p. 49). Esse é o esforço memorialístico que o narrador esperava de fato encontrar nos cadernos do avô. Então, ele mesmo se lança a fazer esse exercício memorialístico com o seu pai. Esse relato começa a partir das queixas dos vazios e dos buracos deixados pelas divagações naqueles cadernos.

Esses posicionamentos em relação à necessidade da memória da família levam esse personagem a uma obsessão por um arquivo que possa recuperar algo que não ficou compreendido. Entretanto, o que se produz é um relato que cada vez mais se mostra distante do que o avô deixou nos cadernos:

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento contra a mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com o meu avô. Não é a mesma coisa que dizer da

boca para fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse, então o impulso que meu pai teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou, repete se você tem coragem, e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo do meu avô bem no meio do cu (LAUB, 2011, p. 49-50).

O judaísmo reaparece aqui a partir de uma carga de rejeição do tema e ao mesmo tempo de um incômodo condizente com o que não se sabe sobre esse histórico familiar e o que se deseja saber. Judaísmo e Auschwitz vão se aproximando no romance como um tabu familiar para o narrador que viveu desde sua infância eventos traumáticos e que vão se tecendo sobre as camadas da pergunta “o que é um judeu?” e “o que foi Auschwitz?”. Essas duas perguntas conduzem a leitura dos cadernos à procura de algo que possa revelar um saber sobre um assunto que “(...) desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse (...)” (LAUB, 2011, p. 49). Aqui de fato estão dados alguns caminhos que indicam uma herança a ser interpretada e a tentativa de regular seu sentido por aquele que herda.

A legibilidade deste legado não é dada de forma natural e homogênea. A heterogeneidade da herança é a condição para o enfraquecimento das certezas e seguranças que se pode querer encontrar numa identidade. Portanto, não se herda nunca um sentido unívoco e legível, mas sempre uma heterogeneidade no jogo das significações que excedem a polissemia regulável, e assim rompe, também, com a epocalidade enquanto história do ser. Essa epocalidade é atravessada pela anacronia que o avô, como espectro, funda, cabendo ao narrador e a seu pai preencherem as lacunas de suas histórias a partir dos rastros deixados.

Dessa forma, as expectativas de que um ente familiar deveria retornar, seja através da linguagem herdada pela família, pelas lembranças ou cadernos, são quebradas. E isso ocorre independente da fala refratária do narrador dizendo não querer saber e muito menos se importar com Auschwitz ou o avô; atitude essa que resulta do endereçamento de uma pergunta ao fantasma que somente aparece na ordem do “nem e nem”: nem afirmação e nem negação, deixando que todo pensamento em torno de uma fundação identitária termine num certo vazio. Isso mostra que a ideia de que para se descobrir como judeu é preciso mergulhar nas raízes familiares e entender a partir delas formas de identificações com a tradição não é uma verdade na narrativa que se desdobra em *Diário da queda*.

Um caderno fantasmático e seu autor fantasma impedem a resposta que o narrador quer ao se lançar nesses escritos e impossibilita a interpretação da herança que, na verdade, não passa de um saber modificado na dinâmica de transmissão, atravessada por imaginação, especulação, lapsos e lacunas. Mas aqui direcionamos nossa atenção para algo importante: essa

resposta que se busca consiste numa tentativa de se recuperar a historicidade fragmentada em sua totalidade.

Isso, de maneira bem evidente, já é apontado por Foucault (2016) como algo da ordem do impossível. Vejamos algumas breves colocações que nos interessam. O desejo pela reconstrução da historicidade dobra-se sob a necessidade de uma origem única e mesma, porém, já no século XIX, como indica Foucault, “(...) o homem só se descobre ligado a uma historicidade já feita” (FOUCAULT, 2016, p. 455).

Como estamos acompanhando, na obra de Laub, o presente do narrador é assediado pelo imaginário sobre essa origem e pelo acesso a um suposto passado como baú de sentido histórico não é senão “(...) o fundo de uma vida que começara bem antes dele” (FOUCAULT, 2016, p. 455). Esse tempo anterior é o tempo de uma linguagem que só entra no pensamento filosófico de fato a partir do século XIX, e cuja estrutura enigmática e precária era objeto de desejo de dominação daqueles que investigavam a linguagem, a origem das coisas. A narrativa de Laub, por meio dos diários fantasmáticos do avô, não deixa que essa identificação com a unidade aconteça e se feche. Isso pode ser reafirmado, voltando ao excerto anterior da narrativa, pela reação agressiva do narrador ao xingar Auschwitz, o nazismo e o avô, dando indício da irritação quanto ao lugar de saber e dominação sobre uma suposta unidade.

Quanto a isso, o aviso deixado por Foucault é de que esse saber parcial, limitado e imaginado que o sujeito pode percorrer é coberto por uma imensa sombra “(...) onde o trabalho, a vida e a linguagem ocultam sua verdade” (FOUCAULT, 2016, p. 457). Esta é a crise do discurso da totalidade que reaparece constantemente nas histórias que atravessam origens e genealogias familiares. E nesse sentido não há mais o que escavar, pois não há mais camadas de sentido para se chegar. O percurso de escavação dos saberes sobre Auschwitz, o nazismo e o avô não deixam aparecer o núcleo mais antigo de sua experiência familiar. Na verdade, há apenas um ponto de articulação com um tempo que não se sabe, não se domina e que libera tudo o que não lhe é contemporâneo. Esse é um tempo fora do eixo, perturbado e assombrado. Entretanto, nem por isso as questões e os problemas que o narrador se impõe deixam de nortear a progressão textual. E aqui, portanto, tocaremos no nosso último ponto a respeito da escrita fantasmática e do que fica de legado para os personagens. Insistamos mais um pouco numa pequena digressão no texto de Laub.

Se retornarmos às questões centrais do narrador, nos vemos diante da seguinte pergunta: é possível humanizar um sobrevivente de Auschwitz que se suicidou, gerando abalos na forma como o pai prossegue a relação genealógica familiar? Essa pergunta se dirige ao fato de o avô ter se suicidado e do impacto deste ato no processo de subjetivação do pai. Isso é

seguido de mais uma possível indagação: deve-se culpar por sentir raiva de um judeu sobrevivente de um dos maiores genocídios da história? São essas outras questões que o narrador tenta responder ao buscar remontar a um ponto zero. E é exatamente nesse ponto que lembramos do espectro avô, esse que não se faz presente em corpo, mas é preservado ali no tempo presente dos personagens.

O espectro do avô, que surge como rastro nos cadernos, não pode responder às perguntas lançadas. Aliás, respondê-las está longe de ser algo possível na leitura de escritos, uma vez que os verbetes e descrições triviais que irritam tanto o narrador são também formas de recalcar algo que já não se pode mais tocar e falar. A alternativa é esquecê-las pela própria escrita.

Nesse sentido, no contexto da história que se conta no romance, a produção de lembranças surge do próprio esquecimento do avô e de tudo que é evitado de ser falado. Esse espectro e esses cadernos estão ali para lembrar de algo que se dissipou e se esvaiu, mas nunca por inteiro, nem mesmo num processo de apagar algo caro e doloroso. Mas então, como escrever apagando? Mais ainda, como se escreve sobre um evento histórico de “apagamento” apagando a própria escrita?

Pode parecer contraditório, mas Derrida, ainda sobre a impossibilidade de trazer uma verdade, recorre à *Além do princípio de prazer* (2020), de Sigmund Freud, para pensar a perda e o apagamento do que se arquiva. Há uma reflexão sobre as modalidades de arquivamento e conservação dos rastros do acontecimento para além do presente. E a escrita, por exemplo, trabalha para arquivar num duplo movimento de registro e apagamento. Esse modelo de escrita também pode ser entendido por um desejo de fidelidade ao que se escreve e infidelidade ao que se consegue escrever. Isto está no centro da função “arquivística” do arquivo, que consiste no trabalho silencioso e anárquico com vistas a apagar os traços para que possa ser esse lugar da falta exemplar em que “(...) não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior” (DERRIDA, 2001, p. 22). Portanto, a memória, diferente de sua versão em presença e disponível, cujo acesso ao seu princípio de origem estaria liberado, é, na verdade, marcada por esse lugar da falta originária e estrutural.

Isso reflete no romance da seguinte maneira. Afirmar Auschwitz nos cadernos, e descrever a partir da pergunta “O que é Auschwitz?”, ou “O que é um judeu?”, corrobora a violência da afirmação na dupla injunção que legisla o sentido e recalca o que está na heterogeneidade da herança que se procura. Mas vejamos bem, isso não significa que não se deve escrever ou arquivar algo. Pelo contrário, o que está em análise é a desconstrução do processo de naturalidade com que isso acontece sem que se leve em conta o que volta na

estrutura como virtualidade fantasmática que barra a homogeneidade do sentido. A escrita aparece como um imperativo nessa genealogia familiar, mas seus empreendimentos de registro e arquivamento são distintos, segundo a posição de Barbara Luiza Vilaça dos Santos, em sua dissertação de mestrado:

Há, desse modo, um contraste entre o uso da escrita pelas personagens. Na narrativa, contrapõe-se o diário do neto à recusa de seu avô ao testemunho, que propriamente não acontece. Esse ato de escrever, hereditário, reflete a própria relação das personagens com seu passado: o avô na tentativa de obliterá-lo, o pai, para não perder a memória, e o neto, para compreender e superar (SANTOS, 2013, p. 25).

De fato, a hereditariedade do desejo pela escrita reflete no modo como cada personagem vai lidar com o passado. Entretanto, gostaríamos de ressaltar aqui outro aspecto que reverbera na nossa leitura da obra. Trata-se da compreensão de como o esforço do avô em tentar “obliterar” a memória constitui uma condição para se produzir lembranças. Escrever verbetes, anedotas, listas e outros textos para esquecer e apagar o que de fato estaria no centro do romance: Auschwitz. Essa palavra, assim como nazismo e judaísmo, é aniquilada dos cadernos.

Há um efeito que se produz nesse processo de recalçamento das memórias sobre Auschwitz. Poderíamos, nesse caso, concluir que o resultado desse processo seria a verdade como uma ficção espectral. Essa, ainda, parece ser sempre assombrada por aquilo que falta ou que ficou de fora do arquivamento. Lembrando, mais uma vez, que esse arquivamento nada mais é do que a própria produção escrita do avô e tudo o que ficou de fora desses textos e que diz respeito ao trauma de quem sobreviveu a Auschwitz. Poderíamos insistir, um pouco mais, que a promessa de um passado messiânico, salvo e resguardado em forma de memória, não se cumpre. E quanto a isso, o narrador é bem insistente ao longo de toda a narrativa, não poupando esforços para voltar o quanto for necessário à indagação do que foram os campos de concentração. A sua fala insistente segue da seguinte forma: “(...) e desculpem se preciso voltar mais uma vez a este assunto, e dizer mais uma vez essa palavra, e evocar mais uma vez o significado dela Auschwitz, mas também em relação ao futuro” (LAUB, 2011, p. 117). Aqui, portanto, conseguimos vislumbrar como a questão que o narrador quer respondida está direcionada a um futuro. A formulação da pergunta ao espectro é: “O que eu vou ser a partir disso que eu herdo e que não consigo dizer que é?”. Para nosso narrador, não poder restituir essa herança familiar e toda a carga que um sobrevivente de um genocídio transmite à família impediria a resposta sobre “Quem eu sou?” em termos identitários.

Nesse ponto, é importante lembrarmos que tanto o narrador quanto o seu pai leem os cadernos do avô, assim como o narrador também herda cadernos de seu pai, que também faleceu. Verifica-se, aqui, um compromisso com a figura do morto presente ao longo das gerações. Então, quais seriam as consequências desse endereçamento às escritas de um espectro que organiza toda a história do romance?

Em primeiro lugar, o pacto fantasmático ou espectral aqui não pode se reduzir aos cálculos estratégicos e às expectativas programadas de respostas sobre uma herança fechada. Trata-se, dessa maneira, de não poder revelar o determinismo do futuro familiar pelo segredo ali contido. Esse segredo também está implicado na incompletude da memória e nas lacunas presentes. Podemos voltar à impossibilidade de encerrar um sentido de judaísmo advindo do avô e de sua proximidade com Auschwitz. O avô já não pode mais responder sim ou não ao que se pretende dar conta, seja de uma identidade ou de uma história. Tudo o que foi suprimido, esquecido e deixado para trás nos diários pode ser entendido pelo que Derrida vai nomear como “grão de verdade”: “Mas uma parte da verdade permanece, um pedaço ou grão de verdade respira no coração do delírio, da ilusão, da alucinação, da obsessão” (DERRIDA, 2001, p. 114). Essa imagem metafórica do grão pode ser importante para ilustrar algumas coisas. Vejamos.

Esse pedaço ou grão diz respeito a uma verdade e identidade interminável que Paulo César Duque-estrada, em *Arquivo e Política em Jacques Derrida* (2018), encontra na análise de Derrida sobre o historiador Yerushalmi. Este, segundo Derrida, atribuiu ao judaísmo a característica única, “o privilégio absoluto, a unicidade absoluta na experiência da promessa (o futuro) e a injunção da memória (o passado)” (DERRIDA, 2001, p. 97). Ora, esse grão de verdade, que resta de uma verdade sobre o ser judeu que é interminável, desfaz a abertura para responder à pergunta “O que é o judaísmo?”, ou “O que é o judeu?”, “O que foi Auschwitz?”. A judeidade que o narrador busca ao se deparar com Auschwitz, com os tratamentos com que os judeus eram recebidos no campo de concentração, e da queda de João durante o Bar Mitzvah, não permite encontrar nos cadernos do avô as respostas que se busca.

Mas todo esse percurso do avô é transmitido para o pai do narrador. O pai começa a se interessar pelo judaísmo, de fato, quando o avô morre, tendo em vista toda a resistência e dificuldade que ele tinha em tratar do tema antes de morrer, o que era vista como “(...) o sintoma de algo provavelmente visível na maneira dele ser” (LAUB, 2011, p. 31). O pai herda e também dá continuidade aos negócios do avô, negócio esse que se tornou uma herança financeira e material da família. Pai e filho são arrastados pelas memórias do patriarca, tanto por via das heranças materiais, como a loja de tecido que vai se diversificando ao longo do tempo, quanto pelas lembranças mínimas sobre os laços familiares.

Essa herança é corroborada nos cadernos deixados pelo pai. Ele, assim que descobre ser portador de Alzheimer, começa a escrever suas memórias, produzindo outras fontes para tentar preencher as lacunas da sua história. Neste caderno, diferente daqueles do avô, o leitor teria acesso a uma formulação mais organizada e linear, redigidas com fins de registrar com mais precisão as relações familiares. A soma dos excertos, as divagações e as passagens enigmáticas de ambos os cadernos lança luz sobre uma questão que é também parte da resposta do evento que tanto abala o narrador: a leitura do livro *É isto um homem?*, de Primo Levi, e sua ligação com o suicídio do avô:

Dos seiscentos e cinquenta judeus deportados para Auschwitz junto com Primo Levi, seiscentos e trinta e oito morreram em menos de um ano. Dos doze que sobraram, Primo Levi foi o único a escrever um livro, *É isto um homem?*. Ao contrário do meu avô, ele se preocupou em registrar cada detalhe da rotina do campo, desde a chegada em 1994, até a libertação pelo exército vermelho (LAUB, 2011, p. 76).

Cabe ressaltar que a maneira com que o pai e o avô estruturaram seus diários opõem-se àquela de Levi. Os escritos do pai têm o objetivo de dizer algo que nunca foi dito em relação ao suicídio do avô: este seria a desistência de dar continuidade à filiação e às transmissões familiares.

Esse destino resultaria da conclusão sobre a inviabilidade da existência humana:

(...) e se Auschwitz é a tragédia que concentra em sua natureza todas as outras tragédias também não deixam de ser uma espécie de prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares – distanda qual não há o que fazer, o que pensar, nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos, o mesmo período em que meu pai nasceu e cresceu e jamais poderia ter mudado essa certeza (LAUB, 2011, p. 135).

Já o pai, na perspectiva do narrador, diferente do avô, não sucumbe ao destino da experiência. Neste caso, aqui estão presentes os traços de judaísmo que tanto são procurados nos cadernos. Ou seja, nesse trecho se descreve o que é esse sujeito destinado à aniquilação e que, mesmo quando sobrevive, não escapa à morte. O lugar da culpa de saber sobre a relação de ódio entre seu pai e seu avô e depois se perguntar “É possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como meu pai odiou?” (LAUB, 2011, p. 136).

A resposta não obtida produz o jogo indecível de dizer algo sobre o judeu como vítima de Auschwitz ou como “(...) homem, marido e pai, que deve ser julgado como qualquer outro homem e marido e pai” (LAUB, 2011, p. 81). Mas parece relevante destacar que não partimos da compreensão de que o espectro ou a ausência de certezas não põe fim à identidade. O que ocorre é que nem a negação nem a afirmação dão conta da incerteza que a presença do

espectro causa, por isso a coisa singular que se busca nos cadernos torna-se inacessível. Isso que pode compor um centro da organização de reconhecimento é o que Elizabeth Duque-Estrada chama de “(...) a coisa singular – inarquivável – que se quer preservar, na ‘presença’ de sua singularidade” (DUQUE-ESTRADA, 2018, p. 57). E não é preciso percorrer toda a narrativa para identificar isso que, inevitavelmente, se esvai, se apaga, se esquece e se dissolve pelas múltiplas interpretações, apropriações e expropriações.

As pistas fornecidas para as nossas constatações podem ser capturadas, mais uma vez, na extrema importância que os cadernos têm na história. Percebemos isso pelo fato de que nosso narrador passa boa parte da trama se dedicando e se debruçando sobre essa herança material. O ato de escrever, rememorar, falar e recordar Auschwitz para se chegar nesse lugar de consignação de um arquivo familiar, nesse lugar onde a verdade estaria conservada e intacta, implica, necessariamente, a seleção, a organização, o esquecimento e a censura. O sentido, o conteúdo e o valor do que se escreve não estão jamais disponíveis no arquivo da memória, de forma presente e sem modificações, pelo contrário, como Derrida mesmo formula em *Posições* “(...) nada, nem nos elementos nem no sistema, está, jamais, em qualquer lugar, simplesmente presente ou simplesmente ausente” (DERRIDA, 2001, p. 32).

A escrita fantasmática atende a uma dupla injunção, “(...) para poder efetivamente reinventar um destino” (DERRIDA, 2014, p. 35), o que Evando Nascimento confirma no texto de introdução à obra *Essa estranha instituição chamada literatura*, de Derrida (2014). A narrativa vai operando nas contradições demarcadas por essencialidades e idealismos, muitas vezes conceitos revestidos de valores como verdade, presença, plenitude e origem. Assim, nos cadernos fantasmáticos, em que a escrita deixada pelo avô paira como uma suspensão da verdade única, que mentira e verdade estão constantemente assombradas por uma duplicidade imposta por falsas propriedades verbais que não se sustentam em um binarismo. Aqui, a certeza de um passado único dá lugar ao embaralhamento de lembranças vagas, suposições tácitas, lapsos e transmissões geracionais que compõem um passado espectral, repleto de fantasmas que aparecem a qualquer momento.

A leitura dos cadernos é uma oportunidade de se conectar com heranças e memórias significativas. Todas as anotações deixadas pelo avô geram incerteza quanto ao que foi Auschwitz no contexto daquela família, sobre o que consiste em se identificar como judeu e sobre o peso de se carregar a história de um sobrevivente dos campos de concentrações. Cada marca ou passagem em que o avô desviava do assunto Auschwitz para descrever situações banais e contar anedotas pouco conexas reforça a necessidade de buscar informações sobre o passado e sobre o sentido que esse acontecimento pode ganhar para gerações futuras, como uma

forma de herança. Esse modelo de escrita, portanto, produz uma fantasmaticidade da vida do avô que, pela recusa de falar sobre os campos, fez com que o trauma do genocídio se tornasse ainda mais presente na família, como uma espécie de presente ausente.

A abertura do romance, como mencionamos no início do capítulo, em que o narrador conta que o avô não gostava de falar sobre o genocídio judeu já antecipa como o tema paira como um fantasma na história da família. A história do avô anuncia a tragédia histórica que atravessa a todos, mas designa a ela um lugar confuso e de difícil acesso pela ausência de informações. Neste caso, a recusa da escrita que resulta na produção desses fantasmas de Auschwitz interroga a propriedade do saber e coloca em xeque a ideia de proprietário e autor da verdade familiar. O avô, como um personagem fantasma e ausente presente, leva ao questionamento de uma herança reconhecível e facilmente assimilável, mas nem por isso essa deve ser confundida com a ausência de sentido. Os fantasmas que se produzem nos cadernos obrigam os personagens a lidar com a incomensurabilidade do nome Auschwitz na família e com a impossibilidade de existir um único portador da verdade, o que poderia diminuir o fardo de se imaginar a experiência do genocídio judeu.

No entanto, quais são as outras formas desses fantasmas? Precisamos responder essa questão nos próximos capítulos. Até o momento pudemos explorar os suportes, os meios e as condições de produção dessas fantasmagorias. Em Laub, como vimos, os personagens do narrador e do pai são confrontados com a presença ausente do avô, personagem que lembra como o genocídio aniquilou pessoas, mas também silenciou seus sobreviventes por meio de traumas e bloqueios com a linguagem. A convivência com essa fantasmagoria faz com que os personagens mantenham viva a memória das vítimas de maneira geral.

Em Fuks, o desaparecimento de cidadãos, militantes, estudantes e operários impulsionaram escritas fantasmáticas do narrador ao recuperar os espaços e os momentos em que essas figuras ausentes tomam lugar e assombram a sua vida, tanto no tocante à política e à história, quanto na vida pessoal. Já em Nassar, o assombro ocorre por meio da palavra, ou melhor, dos sermões paternos que servem de meio para que a herança familiar seja transmitida de modo enviesado, pela perspectiva do pai. Contudo, dada a inconsistência do que foi legado à família, há a produção de muitos fantasmas que remontam tradições como justificativa para formas de coerção no presente. Dessa forma, analisaremos, na segunda parte da tese, as formas e vias pelas quais os fantasmas interferem diretamente na vida dos personagens e suas consequências.

### 3 As formas dos fantasmas

#### 3.1 *Lavoura arcaica* e a Lei da morte

Os fantasmas do passado podem representar traumas e experiências dolorosas que continuam a fazer sentido e impactar a vida no presente. Eles podem se manifestar de maneiras diversas, como, por exemplo, por meio de memórias familiares, escritas memorialísticas, lugares afetivos, crenças transmitidas e tradições a serem continuadas. Este processo de assombramento pode ser chamado de espectrologia. A espectrologia funda, a partir de fantasmas do passado, um estado de vida que só pode existir pela sua dívida com os mortos.

Os mortos, na verdade, possibilitam e delimitam as sensações, as perturbações, as dívidas e as formas de justiça com o mundo dos vivos. Este último, por sinal, o mundo dos vivos, por carregar a ideia de vida, não mais opera como elemento central do estado daqueles que não estão presentes em carne. Em contrapartida, é o fantasma que tem papel fundamental na maneira como os processos de subjetivação no presente são desmantelados. Serge Margel (2017), em *Arqueologias do fantasma [técnica, cinema, etnografia, arquivo]* nos lembra que a realidade do passado é cada vez mais fantasmaticizada, pois ela chega ao indivíduo reproduzida por acontecimentos já interpretados, difundidos e ficcionados, e, portanto, não se tem mais acesso a uma subjetividade que seja autônoma. Assim, nesta lógica, é possível pensar como a espectralização do passado transforma sujeitos em objetos sem discurso próprio, de uma visão sem olhar e de uma linguagem sem palavra. Isso ocorre a partir da constante interferência dos fantasmas na maneira como os vivos interpretam a realidade presente já contaminada por múltiplos fantasmas ou mesmo produzida e modificada por outros meios de percepção da realidade, como mídias, arquivos, histórias ou expressões cinematográficas. A realidade, portanto, já vem marcada por outras vozes e é ainda atravessada por interferências e distorções. O autor nos lembra que haveria uma realidade secreta e oculta, radicalmente diferente por trás do que assombra e interfere na maneira como o indivíduo enxerga a si e ao passado por meio do fantasma.

Nesse contexto, buscaremos nos aproximar de modo mais preciso dos fantasmas, mostrando o que discursos, palavras, heranças e apagamentos podem produzir na vida de sujeitos. Com fins de construirmos um fio condutor minimamente coerente, gostaríamos de recordar que em capítulos anteriores discutimos uma série de questões relacionadas ao fantasma, como o processo de lidar com a herança familiar, os desaparecimentos e as mortes políticas que culminam em escritas de fantasmas. Queremos observar em quais momentos

conseguimos visualizar a ação e os efeitos do fantasma, a sua presença ou insinuação, quais movimentos específicos ele faz nas tramas e quais elementos ele assombra. Seguindo a ordem, veremos inicialmente a relação de *Lavoura arcaica* com fantasmas assombrando os sermões do pai e suas drásticas consequências na família. Em seguida, perseguiremos a ideia de fantasmas a partir da noção de rastros em Fuks e Laub.

Vejamos, portanto, neste capítulo, como Ana, em *Lavoura arcaica*, é a personagem que coloca a geração familiar numa espécie de dívida impagável pela sua morte não somente trágica, mas que hoje carrega um nome próprio que condensa todo o sentido histórico da violência contra a mulher que mitos, romances e histórias ocultaram: uma morte acarretada por feminicídio. O espectro de Ana surge ao final do romance e vai conviver, de alguma maneira, com o espectro do avô como uma espécie de contra narrativa dessa tradição familiar patriarcal.

Analisaremos, agora, como a economia interna do romance nos traz, mais uma vez, a consolidação da tradição familiar transmitida pelo fantasma como efeito dúbio, ambivalente, por meio de uma ideia mítica do tempo que sedimenta e fornece elementos para construir os caminhos da família. Como consequência, teremos a consumação dos efeitos dessa tradição pela morte de Ana e do estabelecimento de uma dívida histórica. Pela herança fantasmática, há um subtexto que provoca a morte de Ana e determina o seu lugar na tradição familiar.

No ensaio *Maktub: política e ocultamento do feminino em Lavoura arcaica* (2017), os autores Maria Petrucci Sperb e Antonio Barros de Brito Junior constroem uma empreitada de leitura pelo romance com o objetivo de pensar o ocultamento das suas personagens femininas, ancorando-se na teoria psicanalítica. As proposições articuladas pelos autores podem ser profícuas para pensarmos o caso de Ana e a tradição que circunscreve a sua morte. Talvez um paralelo importante entre este ensaio e a nossa tese é que, já de início, os autores justificam a entrada teórica a partir da obra de Derrida, evocando argumentos basilares que podem ser encontrados na *Gramatologia*. O primeiro desses argumentos de fato está no centro das questões de *Lavoura arcaica*, como, por exemplo, a ideia de que o ato de nomear é uma violência originária.

Ora, esta não é uma tese particular de Derrida, mas pode ser identificada na leitura de textos literários e teóricos que têm a linguagem como ponto central. Podemos encontrar esta posição de Derrida acerca da violência e da linguagem em autores como Gilles Deleuze. Em seu famoso texto “Em que se pode reconhecer o estruturalismo”, escrito em 1967, publicado no livro *A ilha deserta* (2006), o filósofo diz que “só há estrutura dos corpos à medida que se julga que os corpos falam com uma linguagem que é a dos sintomas” (DELEUZE, 2006, p. 222) e, dessa maneira, “as próprias coisas só têm estrutura à medida que mantêm um discurso

silencioso, que é a linguagem dos signos” (DELEUZE, *idem*). Ou seja, uma estrutura de violência que é materialmente marcada no corpo de uma vítima também produz a sua inscrição em um discurso que condiciona nomear as partes deste corpo material. Este pode ser mesmo um discurso silencioso que participa da forma de gerir uma comunidade ou um sujeito a partir de ações e leis. A forma marcante e chocante da violência tal como a conhecemos, seja pela agressão física e verbal, tortura física ou mesmo pela força psicológica, acontece em conjunção com um sistema de linguagem que nomeia seus princípios.

Quando tanto os autores do ensaio referido quanto Derrida insistem que nomear é uma violência, ambos estão discorrendo sobre o fato de que dizer algo, classificar um gênero, dar nome a alguma coisa ou delimitar posições simbólicas numa sociedade são ações que implicam uma relação de poder. Assim, por meio de classificações, temos um compilado de marcações hierárquicas que, quando articuladas, produzem representações sociais que precisam condizer com modos de agir e de pensar. De maneira bem didática, essas operações com a linguagem criam lugares e limites para o sujeito, relacionados a sua identificação e locomoção. Essas operações limitam identidades, espaços geográficos e normas sociais. Os modos de agir e de pensar vinculam-se à representação de papéis sociais sob um regime de identificação. Esse regime, segundo os autores, classifica e demanda posições e valores dos sujeitos sociais, que dão sentido a diferenças hierárquicas próprias da exploração, da opressão e do autoritarismo.

Esse regime de identificação opera por meio de alegorias e símbolos que atuam como marcadores históricos, mas que, no entanto, não necessariamente correspondem a eles em uma totalidade. A função dos personagens na trama extrapola a representação do núcleo familiar e das figuras que compõem conflitos marcados pelas relações. Nesse caso, há pelo menos dois eixos interpretativos da narrativa: de um lado, a trama episódica e o enredo que envolve personagens e acontecimentos, principalmente no que diz respeito aos traços de personalidade de cada um e aos conflitos intrapessoais que os interpelam na trama. Por outro lado, há um eixo interpretativo que permite analisar os personagens, os jogos de palavras que envolvem suas ações, os símbolos e as alegorias que encadeiam as cenas e as representações sociais e filosóficas que compõem o enredo do primeiro eixo.

No caso do personagem fantasma, o avô ocupa este eixo dramático em que sua forma e função é descrita respectivamente como um ser descarnado que ocupa um lugar importante na história da família. No jogo de referências que diz respeito ao campo de sentido do avô está a sabedoria da família, as diretrizes a serem interpretadas e o discurso da herança reapropriado por Iohána e disputado por André. Esse discurso de herança é articulado pelo personagem do pai de forma que posições sociais e de identificação direcionam o lugar e as

ações de outros personagens, como o caso de Ana. Sua participação no drama familiar transita entre insinuações de desejo e relação incestuosa com seu irmão, André, e sua morte trágica e abrupta.

A morte de Ana representa parte de uma cultura ocidental cujas histórias de mulheres e seus destinos sociais e políticos são construídas, como na narrativa de *Lavoura*, pela perspectiva das fabulações e vozes masculinas. Essa cultura vai tomando contornos mais claros no personagem do pai. A afirmação que trazemos aparece em outros textos seminais sobre a questão da violência em *Lavoura*, como por exemplo *Literatura, violência e melancolia* (2012), de Jaime Ginzburg. Ele enxerga o pai como um personagem que configura elementos da tradição, da autoridade e da ordem. Ainda, Ginzburg também identifica André como um personagem ambíguo, que transita entre a integração junto a família e suas tradições, e uma inclinação transgressora que romperia com os limites estruturais. André, por sua vez, acredita ter posse da única verdade possível capaz de manter a família sob suas rédeas e seu poder no cerco familiar. Contudo, há falhas e enfraquecimento das regras que vão expondo as marcas dos desejos mais primitivos e individuais dos moradores da casa.

Para o pai, é natural que todas as mulheres venham a se submeter às regras e às leis familiares, ele mesmo acredita que esse caminho da felicidade, da prosperidade, do amor e da união é uma forma de submissão frutífera para a família. Tudo isso se dá por meio do discurso e da linguagem, ainda que possamos tomar todo e qualquer cuidado para não usarmos de discursos taxativos de que tudo é linguagem. Neste caso, estar de acordo com essas normas significa se submeter ao que há de mais repressivo e conservador em relação aos desejos femininos, não podendo haver qualquer vontade própria por parte das mulheres da casa, uma vez que essas dinâmicas de atitude de mulheres são suprimidas da narrativa. As movimentações, portanto, precisam estar em concordância com a leitura do conhecimento milenar e geracional transmitido à família que, perceptivelmente, no andar da história, é condicionada por uma tríade de homens composta pelo avô, pelo pai e pelo filho.

De acordo com este modelo visto como ideal de cuidado e união, e dentro deste cerco fechado que é a família, também são reprimidas as vontades de superar modelos arcaicos de se pensar a organização da vida social. Isso inclui a exploração das intimidades, a experiência de viver fora de uma submissão hierárquica em relação ao pai e as primeiras experiências sexuais e amorosas. Deste ponto vista, os valores estão muito bem assegurados, uma vez que não haveria qualquer forma de relativismo naquele espaço. Caso houvesse, o pai se adiantava com as palavras de sabedoria do avô a serem transmitidas e reafirmadas. A retórica, neste caso, é um elemento fundamental para manter o controle de toda situação.

Desta forma, o problema se coloca não somente em termos de disputa de poder pela palavra, quando se leva em conta o conhecimento a ser articulado e a serviço a quem ele está submetido. Um pouco mais além, no que diz respeito à lógica interna do romance, diríamos que o problema concerne à força que a linguagem exerce no tocante à forma como sujeitos são afetados nas interações. Mais do que o poder que a palavra exerce, a força da palavra paterna traz à tona o lugar precário que André e seu pai se encontram diante da força indomável com que a linguagem mantém ou não aquilo que ela deveria representar ou apontar. Não existe, neste caso, um lugar fixo para dominar as palavras transmitidas e trabalhar massivamente a prática de seus preceitos, como no caso da urgência com que Iohána tem de interpretar, transmitir e preservar as leis por meio das palavras. A função paterna de Iohána, na sustentação de um discurso da tradição familiar, era manter e preservar o modo de presença daquilo que o avô deixou nas palavras pelas quais pode tentar representar algo da tradição de “bem”, “trabalho”, “boa medida”, e “união”.

Tem-se aí algo que corrobora parte do pensamento foucaultiano em *As palavras e as coisas* (2016), em particular nas observações sobre a linguagem em textos religiosos, a partir do século XVII, em que “não se tratava mais de dizer o que havia sido dito neles” (FOUCAULT, 2016, p.111), mas de definir através de quais figuras, imagens e mesmo símbolos os fins expressivos de tal discurso foram sustentados e transmitidos.

Retornaria, aqui, a algumas brevíssimas colocações de um autor que pensou detidamente este problema da força na linguagem, como Bento Prado Jr, que na introdução do *Ensaio sobre a origem das línguas* (2008), de Jean-Jacques Rousseau, condensa muito bem uma tese de Rousseau, mas que poderia ser uma ideia nassariana. Rousseau atribui à linguagem a possibilidade de transformação moral e subjetiva pela forma como ela pode fertilizar e frutificar um determinado discurso. Não é de se espantar que essas posições a respeito da linguagem sejam encontradas nas vozes de nossos personagens nassarianos. Não é coincidência que todas as colocações sejam repetidamente massificadas através de alegorias equivalentes e frases que correspondem a ideias já defendidas em torno da união, da natureza, do amor e da proteção. Tudo funciona num vértice em que a natureza determina todas as coisas. A ideia de natureza, claro, é contraditoriamente colocada sob a forma de cultura, ou melhor, aculturada pelos saberes expressos pelo pai sob os domínios da linguagem. É ele quem vai ditando as normas e o que se sabe dessa fonte natural da vida. Esta palavra final, portanto, é validada no fim do romance com a morte de Ana.

Todo o jogo construído em torno da disputa do discurso de herança e das reapropriações dos rastros que o fantasma deixa se converte na lei inultrapassável: o gado

sempre vai ao poço. Estamos sempre indo de volta para casa. O “poço” e a “casa” existem, para além da metáfora, como centro de sentido para a história familiar. Talvez esse sentido tenha se mostrado, de alguma maneira, até mesmo inabalável, mas a sua construção pode ser minimamente desvelada. Sejam quais forem esses recursos, o que se herda se divide entre tradição e dívida, minimamente. A despeito de aparições espectrais e discursos bíblicos, Ana é violentamente assassinada pelo pai sem que, ao final do romance, haja qualquer espécie de resignação, perdão ou vingança. Desta forma, a lei familiar termina como uma lei da morte de Ana que, por sua vez, termina como uma dívida familiar impagável. Ela é esquecida no último capítulo em que há uma espécie de carta de André ao seu pai, em que o filho transcreve as palavras do pai, terminando o romance com uma das frases mais marcantes da obra: o gado sempre vai ao poço.

Se pai e filho atravessam o romance nas malhas da herança do avô, seria então possível culpá-lo, um fantasma, pelo desfecho trágico? A resposta recai na impossibilidade de se transmitir algo em totalidade e o que se interpreta de uma herança. A interpretação não é uma leitura simples e armada; ela consiste na própria construção da herança e da história, regida pelos pontos centrais de toda a tradição ocidental, por seus mitos, filosofemas, suas fábulas, suas teorias e seus sentidos. Rodrigues (2006) sustenta a ideia de que a morte de Ana é responsável pela última e definitiva vitória de André sobre a família. A tese de Rodrigues, de fato, sustenta nossas questões, mas ainda insistimos em acrescentar que a morte de Ana é a vitória ou a soberania da primeira palavra, a palavra do avô, que navega por toda a obra como um enigma. É imprescindível reconhecer o poder da palavra no texto, pois ela não consiste na película que separa o pensamento e a realidade que ela representaria. Na verdade, muito mais do que se crê, a palavra é a própria expressão do pensamento que é encarregada de manifestar, e não o efeito de exteriorização de um pensamento.

Não obstante, a palavra evocada é a própria lei a ser preservada; sendo ela também a que vai circular numa cadeia de referências e modificações de sentido ao longo da história. Mas, ainda sim, diante da multiplicidade de sentidos que ela adquire de forma incontrolável, o seu núcleo, a sua lei, parece persistir e se preservar como unidade, mesmo dentro de um conjunto de outras palavras. Dessa maneira, há a vitória da palavra, da lei e da tradição que não necessariamente foram as criadas pelo avô, aquele que sopra essa palavra ancestral que vai se metamorfoseando em conjuntos, relações e articulações. O avô, como fantasma, nos mostrou que ela já vinha carregada de outros elementos anteriores, que vão se articulando e produzindo sentidos. Por isso mesmo, essa lei, e mesmo a morte de Ana, não se fez sozinha, mas foi se produzindo por conceitos que vão atravessando os personagens e vão nos atravessando também,

através da identidade de consciência, da alma, do ser, uma certa idealidade do significado, um significado transcendental. Todos esses elementos atravessam a palavra da lei que é transmitida pelo fantasma.

Diante dessas considerações, seria minimamente estranho tanto absolver André e seu pai de alguma culpa pela morte de Ana, quanto construir argumentos que, de forma simplista, apontassem a culpabilização desses personagens por tal fatalidade. André é aquele que conta, desde o início de sua própria história como sujeito nas malhas da herança do pai e do avô, o enredo violento da morte de Ana. Esta personagem, portanto, é, simbolicamente, a expressão radical do que o poder da razão do homem ocidental e sua cultura, história e fundamento podem causar naqueles que estão à margem da razão.

Mas é ela também a personagem que representará, ao longo da nossa história literária e da nossa tradição ocidental, uma vítima não apenas simbólica, mas também material, das mulheres que sofrem uma violência desproporcional como consequência dos fundamentos do poder e da ideologia patriarcal. Esse poder e ideologia estão dados no jogo dessa razão ocidental, que se firma a partir dos nossos próprios fundamentos, das nossas heranças e tradições que, tênues e ambíguas, fazem nossos personagens, André e Iohána, jogar o jogo de uma lei que pode ser lida aqui sob a lente do *phármakon*: remédio e veneno. Ou melhor, é a mesma lei que sustenta a subjetivação de André em sua busca guiada pela pergunta “Quem sou eu?” e “O que eu faço com isso que eu herdei?”.

Consideramos o capítulo 29, de *Lavoura arcaica*, fundamental para prosseguir, pois ele nos expõe cenas significativas para a leitura do romance, mas que também emergem em diversas outras análises clássicas da obra de Nassar. Neste momento da narrativa, André já está de volta à sua casa, devolvido ao seio da família e cercado, agora, por todos os personagens conflituosos que vamos conhecendo através de sua narrativa. Assim, finalmente temos algumas aparições mais demarcadas de sua mãe e suas irmãs. As personagens femininas frequentam este momento final da narrativa logo depois de um breve discurso sobre tempo, tradição e razão. Elas podem até ocupar algum lugar significativo nesta narrativa familiar, mas a ordem e a tradição são bem reforçadas para o aparecimento delas e para as cenas trágicas que o leitor acompanha ao final do livro, com a morte de uma personagem feminina. Ao iniciarmos o capítulo, temos uma das mais tradicionais passagens do romance acerca do tempo. Vejamos:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história (NASSAR, 2016, p. 182).

O tempo, este elemento central, nos acompanha desde a primeira epígrafe do romance, em que Nassar evoca um trecho de Jorge de Lima, da *Invenção de Orfeu*, para se perguntar “Que culpa temos nós dessa planta da infância?”. Já neste começo vamos recolhendo indícios de que o tempo da infância, colocado como uma constância, acompanha as histórias dos sujeitos ao decorrer da vida. Aliás, este é o movimento que André nos oferece desde o início da obra, em que tenta, de alguma maneira, esboçar um modelo acusatório de como era a vida na casa e o porquê de seu afastamento. Esta ideia percorre constantemente seus primeiros diálogos com Pedro, deixando escapar a tentativa de organizar, cartesianamente, as razões de sua revolta.

Ora, por que retomamos a este início novamente? Porque este modelo é falho e, por isso mesmo, a trama é bem-sucedida. Estas explicações vão sendo contaminadas por outros eventos, outros sujeitos e outras inconsistências na história da família, como, por exemplo, as palavras do espectro do avô. Portanto, o mergulho de André em sua história é, na verdade, um mergulho neste rio largo que é o tempo, que não cansa de correr, e que vai filtrando por várias direções elementos para construir essa espécie de razão mística da história.

No entanto, André, ao refletir sobre o tempo, nos diz que, no leito deste rio largo que é o tempo e os caminhos afluentes para a razão, não cabe a cada um correr contra a corrente. Logo em seguida, ficamos sabendo que, apesar de ser o pai quem diz isso, é André quem completa e diz que aquele que for contra essa corrente será consumido pelas águas. O princípio comum dessa fala paterna, somada às concordâncias de André, indicam um caminho importante, que consiste na repetição contínua, através de diferentes frases e símbolos, de um núcleo de sentido vinculado à fortaleza do tempo e a como as palavras usadas para falar sobre o tempo podem consolidar as certezas e as razões. As ideias e crenças sobre a força do tempo, este que carrega o sentido de uma tradição, são espalhadas e germinadas pela linguagem. Ora, nas palavras de André, o tempo aparece sempre atento às mudanças, presente em cada “grão” e em cada “letra desta minha história passional”. A palavra “grão” no texto funciona como aquilo que está prestes a ser germinado, e que precisou também ser semeado nesta lavoura.

Este arco metafórico nos conduz à história dos sermões familiares, das palavras duras e das leis dogmáticas que todos precisam assimilar e seguir. Esta é uma relação fundamental que se conecta ao capítulo anterior, 28, com as palavras: a terra, o trigo, o pão, a mesa, a família, e todo o ciclo entre trabalho, amor e tempo. Os sermões operam sempre neste jogo de significação, fazendo com que o cerco esteja completamente firme e que nenhum membro ouse ultrapassar estes limites. Até este momento do texto, sabemos que André tentou,

por ora, questionar, ultrapassar e transgredir esses limites, mas sempre de forma muito ambígua, pois por vezes parecia ainda estar muito impregnado nas malhas das ordens do pai e do avô. O primeiro sentido do tempo está dado sob o signo da ordem e da razão da história. Mas este mesmo tempo é também o dos minutos e o das horas que vão passando, transformando as coisas naquele cerco em família e trazendo a manhã de luz. No decorrer desta passagem temporal, o dia da festa se aproxima. É com a chegada deste evento que a trama se encaminha para o desfecho trágico.

André nos deixa cientes de que a cada letra desta sua história passional, tomada pelas forças deste tempo histórico e cronológico, as horas passavam e, depois de seu retorno à casa, numa noite escura, chegava, agora, a manhã cheia de luz. Vizinhos, parentes, amigos e outros moradores da vila também chegavam para a festa da família, um momento de celebrar. A festa, como nos auxilia Rodrigues (2006, p. 76), “é o momento em que temporariamente são suspensas muitas das leis que regem a vida cotidiana da família”, mas o professor também nos lembra que esse momento festivo é uma forma de manter certo controle e regularidade, pois, sem essas aberturas dos costumes, os membros poderiam, individualmente, procurar sair das regras e das ordens por conta própria. A festa, diferente da rotina da casa, prima pelo excesso, pela abundância e pela fartura de comida, bebida e dança. É nesta preparação que aparece Zuleika e Huda, duas dos seis irmãos de André. As duas transportam os alimentos e as bebidas para a festa, portando garrações de vinho com a ajuda de outras amigas. Elas são descritas por André com seus vestidos claros, leves, e o seu “jeito de camponesa”. O tom muda completamente.

Neste movimento, Ana deixa de ser a irmã com quem André nutriu um amor à espreita do pai e da família, àquela cujos desejos mais lascivos e obscuros se direcionam, e passa a ser a figura misteriosa que enfeitiçou a todos com seu charme de cigana, maneira com que seu irmão André a chamou com certa malícia. Neste sentido, a elaboração a nível filosófico sobre a questão do tempo faz com que a narrativa apresente de maneira irregular, ao fim da trama, um novo prólogo para aquilo que constituirá o ápice de tensão trágica da trama no que concerne à família, seus rituais, suas leis e suas ações. Nosso narrador segue com a fala do pai, que recupera muito do que já discutimos aqui sobre as leis e os sermões, em que Iohána diz que “ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em chamas” (NASSAR, 2016, p. 183). Ele repete a fala para dizer que a mudança não necessariamente é vista como algo bom na família, pois deve-se atentar, na verdade, para os grãos semeados dessa história, ou seja, para as marcas que ficam mesmo com a mudança do tempo e a chegada de novos ares. Esta fala do pai que nosso narrador recupera antecede o

momento da festa. Neste contexto, as mulheres, sua mãe e suas irmãs, se ocupavam de organizar o espaço e transportar as bebidas. Isto claramente chama a nossa atenção para os papéis que elas ocupam naquele espaço, transitando na trama entre personagens silenciosos e que precisam oferecer seus serviços de trabalhadoras para o bem da família.

Contudo, a aparição destas personagens, especificamente neste momento do texto, tem um preço e um papel fundamental. É exatamente neste capítulo em que parece ser ressaltado o lugar secundário e subalterno que as mulheres, ainda que descritas com um tom de muita força e coragem em outros momentos, terminam por ocupar ao fim da trama. São mulheres cuja construção ficcional se dá por meio de aparições esporádicas, falas curtas parafraseadas pelos homens, como no caso de André, além de silêncios que demarcam a impossibilidade de falarem e terem papel ativo. A maneira como elas se movimentam na trama corrobora a ambientação típica de uma família patriarcal cujos papéis centrais são orquestrados pelos homens da casa. A própria herança familiar advém de um fantasma com atribuições masculinas, expondo, portanto, como o ambiente do romance é permeado por figuras de autoridade que disputam o discurso de controle, mas cujas leis herdadas advêm de um certo lugar originário masculino. Assim, ao avançar a metade da narrativa, o peso das ações dessas mulheres diminui consideravelmente, restando praticamente à Ana ser o centro das atenções nos momentos que antecedem o seu assassinato.

Agora, a própria Ana parece ser descrita em um outro tom discursivo por André. As palavras usadas anteriormente para expressar afeto, carinho e amor entre André e Ana dão lugar a um jargão pejorativo que insinua uma nova posição da personagem. A figura encantadora e delicada de Ana é colocada como um corpo vazio prestes a receber quinquilharias que poderiam enfeitar uma cigana misteriosa. O tom da história muda e o cenário parece ainda mais nocivo e hostil. Com este cenário, a festa começa e os rituais têm início no quintal da família.

Ao toque da flauta dos mais velhos, as jovens moças aguardavam a sua vez para entrar na roda. Todas batiam palmas no ritmo instaurado pela música do lugar, acompanhados de vinho e de alegria em excesso. As palmas findaram um novo ritmo na festa que era muito diferente de como as coisas aconteciam no cotidiano naquela casa. A nova forma rítmica com que as pessoas aplaudiam e cantavam segue também a forma do texto, que se ocupa de um novo ritmo narrativo. A cada nova sentença ou construção frasal, é possível constatar que estamos diante de outro momento de tensão, cuja mistura de suspense, obscurantismo e sensualidade vão tomando conta sob o novo ritmo que se instaura com as palmas dos convidados. As palmas fazem emergir a imagem de Ana, com cabelos soltos, sendo descrita como alguém que chega

de forma abrupta e impaciente no meio da multidão. Sua imagem claramente contrasta com aquela da menina que todos julgavam se refugiar na capela. Lembrando que após consumação do incesto, Ana se resguarda na capela, onde se esconde do irmão e chora. Com a volta de André, bem antes da festa, ela havia, novamente, se refugiado na capela para se distanciar e se esconder dele. Neste caso, a maneira de se manter em silêncio, e se refugiar daquilo que a ameaça, marca Ana nesta passagem.

A ação silenciosa de Ana reflete a construção historicamente violenta, bem como o fim bárbaro que sua figura representa na narrativa. Temos na trama de Nassar figuras femininas que, simbolicamente, adicionam à trama outro problema de dívida histórica, política e social no que tange ao papel da mulher e ao lugar das representações de personagens femininos nas narrativas. De forma muito bem elaborada, as duas personagens que mais se destacam na trama, a mãe e Ana, são as que mais são silenciadas. A mãe aparece em alguns momentos quando há descrição dos lugares que cada personagem ocupa na casa e no círculo familiar, como aqueles que estão próximos do poder de dizer e agir, ou aqueles que só conseguem ficar em silêncio. No entanto, na outra ponta, é curioso observar como a irmã, Ana, tem não somente seu momento de silenciamento na narrativa, mas na progressão do texto; sua personagem vai ganhando mais movimentos corporais e simbólicos do que a sua imagem representa no discurso de André, aquele que tem o poder da palavra. Assim, com o novo ritmo trazido pelas palmas e pelas palavras de André, Ana tem sua passagem de angelical para a figura de uma mulher que trazia consigo a decadência e a mundanidade:

(...) e os mais velhos que presenciaram, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando o deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da bora, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor de fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com quinquilharias mundana da minha caixa, tomou de assalto minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo de cada boca o grito (NASSAR, 2016, p. 186).

De maneira sensual, de cabelos soltos, Ana atraía a atenção de André. Ela vestia a gargantilha que estava na caixa que ele havia trazido para ela, em que ele chama de “quinquilharias mundanas da minha caixa”. Essas quinquilharias eram peças e joias que ele havia guardado de prostitutas. É assim que nosso personagem vai reconstruindo a imagem de

Ana, completamente contaminado pela ira de culpá-la e tirar de si qualquer responsabilidade que o oporia a todos os ensinamentos paternos e à sabedoria do avô que era semeada pelos sermões na casa. Esses adereços sensuais comentados por André dizem respeito ao lugar em que Ana era colocada por ele. Nosso narrador descreve a dança de Ana como movimentos tomados por uma “peste” e que assustava a todos ali, mostrando sua “petulante decadência”. Essa é uma das faces violentas que surgem como efeito da tentativa de se colar a essa tradição que se refere à bondade, ao amor, à união e ao trabalho. Os valores que uniriam a família se metamorfoseiam ao longo da trama em valores que posicionam Ana à margem de todo respeito familiar. Estas colocações de André entram no campo de uma enunciação particular que faz com que aquela narrativa tão cifrada e alegórica se perca em sua sedução de signos e elementos simbólicos e passe a convocar, quase que de maneira direta, seus referentes que nunca estiveram fora do texto, como a história, o social e o político.

A forma com que Ana é descrita nesta passagem demonstra que a linguagem empregada por André convoca elementos que dizem respeito a um discurso de poder político. Por sua vez, este discurso é particularmente contextualizado num determinado momento social e histórico do patriarcalismo brasileiro, em que se cruza, de maneira exemplar, o discurso autoritário dos homens de poder com o discurso que atravessa a história biológica e identitária construído em torno do papel da mulher na sociedade. A morte de Ana começa pelo discurso que a reafirma na condição de submissa ao poder dos homens da família. A ternura e o amor se convertem em palavras duras e adjetivos carregados de preconceitos, julgamentos e xingamentos. Nesse caso, o ato criminoso da morte de Ana já teve seu início na própria forma como o amor foi concebido entre seus membros e que, tão logo, se converteu nesta espécie de repulsa. No progresso da cena, sua metamorfose naquilo que parece ter destruído o que restava de tradição e culto na família fica ainda mais pesado e irremediável pelas palavras de André.

Sua imagem é imposta por André como uma mulher vulgar. Dançando entre a fruta e as flores dos cestos, com braços erguidos e passos sensuais, André segue dizendo que Ana, sua irmã, e neste caso ele diz “minha irmã”, “ela sabia fazer as coisas” (NASSAR, 2016, p. 187). Ora, nosso narrador diz que sua irmã esconde sob a língua sua peçonha, e mesmo a cena mais banal, a que ela morde um cacho de uvas, André traduz uma sensualidade nociva, como se ela pudesse ser capaz de fazer a vida de todos ali mais turbulenta:

(...) e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a oração dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa

de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, minha irmã, ela sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade na insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente (NASSAR, 2016, p. 188).

Esta passagem nos serve como mais uma peça da morte de Ana que vai se montando. O ritual festivo que André começa descrevendo, aos poucos, vai se tornando um ritual de culpabilização radical de Ana. Lembraria, neste momento, da tese recentemente publicada pela pesquisadora Marcella Abboud (2017), centrada no feminicídio de Ana. Sem adentrarmos nesta seara, a tese de Abbud vem confirmar, de maneira direta e precisa, como esses operadores da tradição, da herança e da lei familiar transitaram entre a união e o respeito para a culpabilização e morte. No entanto, Abbud sustenta que essa estrutura simbólica da narrativa é uma das partes integrantes do patriarcado.

A pesquisadora nos diz que Ana precisa ser fatalmente sedutora e demoníaca para abarcar toda a culpa do relacionamento incestuoso, como vítima ideal da ira patriarcal. Por sinal, não seria justamente esta caracterização que a linguagem usada por André faz surgir? De fato, é, sim, a nível de linguagem a forma com que Ana vai sendo caracterizada como este ser sedutor e demoníaco. Linguagem que, por sinal, atravessou toda uma geração enredada numa rede de crenças, sentidos e apropriações que produziram marcas e remarcações. Por isso, esta é, portanto, a linguagem da própria tradição familiar que também está implicada nesta caracterização fatal da personagem Ana. Neste nível de análise, precisamos estar em total acordo com a formulação da pesquisadora. A cena exposta anteriormente, de Ana sendo chamada de “ousada” e “petulante”, é um prolongamento de toda a construção romanesca de um sistema que ficou marcado na história do Brasil, nas forças de opressões sociais, nas violências epistêmicas, e nas violências de gênero e raça. A festa precede o ritual de assassinato de Ana, cuja morte não se anuncia como uma surpresa, mas como uma espécie de único fim possível daquele que ultrapassou os limites. Neste caso, uma mulher.

(...) e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurativa (pobre irmão!), e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, esturrizando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactos (NASSAR, 2016, p. 190).

Observa-se que a passagem de um tom familiar, cujas bases eram amor e união, para uma dimensão muito mais sombria e violenta, acontece por meio do tempo. Este tempo consegue desfolhar as árvores, ou seja, aquilo que era verde, frutífero e que poderia germinar bons frutos, termina desfolhada, sem vida e sem continuidade. A imagem da pedra sendo tomada por ferrugem aponta para esta passagem do tempo cujo cenário se torna degradante e negativo. O fim desta relação metafórica entre a passagem do tempo e suas consequências violentas se dá com a aparição de uma torre de cactos, como algo que pode machucar, em lugar daquelas árvores e cenários verdes. O tempo continuava operando e construindo o que viria a ser o assassinato de Ana, a dançarina oriental:

(...) desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio **patriarca**, ferido **nos seus preceitos**, que fora possuído **de cólera divina** (pobre pai!), era **o guia**, era a tábua solene, era **a lei que se incendiava** – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, **não era descarnada como eu pensava**, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo (NASSAR, 2016, p. 190).

O pai atinge Ana com um só golpe. A maneira como esta cena é descrita parece divergir um pouco da forma poética como a narrativa vinha se desenrolando. Saímos das metáforas com frutos, pedras e verdes, e entramos na seara das torres dos cactos, como o próprio texto colocou anteriormente. A visibilidade do assassinato, do corpo perfurado e da morte é preservada numa descrição mais crua e direta, em comparação com o resto do romance. Certa poeticidade, ou, se pudéssemos ser mais radicais, um certo “estranhamento” entre um tom poético como efeito de jogos de palavras e a cena literal é produzido no texto. Assim, parece mesmo importante que o sentido da morte de fato esteja aqui preservado em sua força quase informativa de que houve um assassinato para que a potência do ludibriamento da linguagem alegórica não faça esvaecer o efeito quase insuportável de estar diante desta cena.

Como complemento da cena, Ana, já morta e vagando como um fantasma, é chamada pelo irmão de dançarina oriental. Uma dançarina que foi atingida com um golpe do próprio patriarca. Seria um equívoco ignorarmos que o pai, o assassino, é nomeado aqui como o patriarca que assassinou a dançarina oriental. Estes termos referem-se a dois lugares distintos de poder, a saber: a dançarina oriental já é a moça desamparada de seus predicativos de ternura e doçura cujo amor e afeto eram nutridos por André. Ela passa a ser uma mulher vulgar e

perigosa, com olhar de cigana e sedução demoníaca. Na outra ponta, o pai é o patriarca, aquele que ocupa o lugar máximo na família e tem o posto de chefe. Não é apenas o pai que assassina a filha, mas é o mais velho, a quem se respeita, obedece e venera. Desta forma, o patriarca exerce uma autoridade autocrática na gestão familiar e, portanto, tem seus valores garantidos e a sua condição de nobre na família.

É este sujeito quem mata Ana, a dançarina oriental. André diz que seu pai, o patriarca, estava ferido em seus preceitos, ou seja, as suas próprias crenças não se sustentaram ali e, portanto, houve o infortúnio de ter sido tomado por uma cólera divina. Insistimos na maneira com que André, após a morte da dançarina oriental, chama seu pai: “pobre pai”. Este homem era, nas próprias palavras do nosso narrador, a base de tudo que se seguia naquele cerco da família, pois eram os seus preceitos e as suas palavras levados em conta nas condutas e nas ações. Bem diferente daquela imagem de revolta e do filho pródigo, neste momento, André se mostra um filho muito solidário a este homem que, em muitos momentos, era seu inimigo na disputa pela retórica na casa. O patriarca era guia e tábua solene, cuja ideia se intensificava para “a lei que se incendiava”. Assim, tudo o que o patriarca, este pai, representava através de seu discurso, sua retórica, seus sermões, eram leis concretas, e não descarnadas como André acreditava. Elas tinham substância e corriam há muito tempo na veia daquela família.

André consegue, neste momento, expressar, que, antes achavam que essa lei que se indiciava, que advinha do sujeito mais sábio da família, o avô, era descarnada. Mas ele percebe que ao longo das apropriações das palavras do avô, o pai deu forma e modificou o conteúdo ao verbo que antes era descarnado, mas agora é fibrosa, palpável e concreta. No fim, a palavra salvacionista, cujos textos milenares e discursos visavam à salvação da família dos pecados e das tentações, é também a palavra da violência.

Pensar nestas cenas e nesses problemas na análise de um romance cuja linguagem é alegórica e cifrada requer certo cuidado com alguns elementos do texto que nos permitem algumas associações simbólicas. A história de *Lavoura* é tomada por figuras de autoridade, de soberania, de senhores da casa, de patriarca, de um avô que reproduz uma sabedoria milenar e de muitas referências bíblicas e religiosas. No desenrolar dessa história, André passa de transgressor àquele que corrobora o discurso do patriarca que tanto repudiava. De maneira muito cuidadosa, não poderíamos afirmar categoricamente que esta transposição de comportamento de André representa alguma alegoria de algum regime autoritário, ou que nos lembra condições ditatoriais. Mas é também inegável que é este cenário de símbolos, referências, discursos e saberes que compõem uma tradição e uma lei autoritária num espaço-tempo. Estes elementos são constantemente recuperados na história do mundo para justificar

práticas autoritárias. É uma estrutura de símbolos e discursos que, ao mesmo tempo, é concreta e também espectral. As referencialidades estão ali, mas não articuladas numa condição em que se chame regime autoritário ou ditatorial. Nesse caso, podemos pensar que a herança, e seu sentido autoritário, não se autofunda, ela não surge dada como um sentido pronto. Ela é, na verdade, revestida ao longo do tempo por esses sentidos menores. São estes que, juntos, compõem uma unidade que nos lembram outro regime autoritário, totalitário e ditatorial. A lei da vida e a lei da morte não estão tão distantes quanto parecem nesses casos.

Um único elemento nos introduz ao conhecimento de dois significados. Esses significados necessariamente andam juntos, como a própria narrativa nos demonstra. Não há uma vilanização dos discursos, pelo contrário, há, por sinal, um impasse e uma confusão com os saberes que circulam. Tradição e lei poderão evocar, por um lado, o significado de uma ordem para manter a harmonia dentro de um espaço, com regras e modelos a se seguir. Por outro lado, indiretamente, uma série de termos relacionados a noções já antigas acerca da desmedida, da inadequação, daquilo que não é harmonioso com a normalidade também são evocados. Entretanto, por mais que os dois significados estejam entremeados, as decisões, as ações e as consequências são claras. Talvez o elemento mais surpreendente seja que, de fato, para gerar o fim trágico de uma personagem feminina por uma morte encharcada de problemas históricos, culturais e sociais, o discurso de sabedoria usado tanto para o bem quanto para o mal é o mesmo. Há uma genealogia que se forma por detrás desta forma de poder que leva à morte de Ana.

A ficção tem a possibilidade de operar e mapear alguns desses elementos e expor as suas contradições, como, por exemplo, o caráter meramente transmissivo da linguagem. Para os personagens, a transmissão da herança e das leis é um problema, na verdade. Os ensinamentos deixados não têm uma palavra final que se fecha no movimento de significação. Dessa maneira, uma consequência é que o processo de história de um sujeito é permeado por lacunas, dificuldade de elaborar momentos de sua vida e a convivência com fantasmas que frequentam a vida. Por isso, há uma impossibilidade de consciência plena na formação e na história de cada personagem, expondo que todo processo é lacunar, homogêneo e cheio de questões não visíveis, como, por exemplo, o efeito ambíguo e aporético, sem solução, de um discurso, de uma lei e de uma tradição. Articular uma sabedoria milenar para justificar meios e fins, ações e decisões, verdades e leis, é estar sob o domínio de múltiplas marcações fantasmáticas. No caso do romance, cada discurso usado em favor de uma ordem ou do desejo de como personagens devem se comportar já é uma visitação de muitas marcações fantasmáticas. O que se fala, a forma como se age e o próprio pensamento estão marcados por

uma anterioridade fantasmática que nos revela, ao fim, uma espécie de impossibilidade hierárquica dos vivos sobre os mortos.

Os fantasmas ou, como na acepção derridiana, espectros, ainda que possam trazer a visitação daqueles que sofreram injustiças históricas e sociais, também recuperam uma herança de filiação muito cara a um contexto cujo poder patriarcal exerce um poder fundamental. Eles podem consistir em assombrações que se apresentam de maneira muito contraditória, e que mudam ao longo do curso, impossibilitando, portanto, identificar posições como “bem” e “mal”. Isso é algo que notamos ao longo de toda obra de Nassar. Entre essas contradições, há momentos que nos interessam mais, como problemas primordiais para se pensar a construção do discurso de violência.

Em *Espectros de Marx*, como nos lembra um exímio leitor da ideia de fantasmas, Verne Harris, em *Ghosts of Archive* (2020), os fantasmas que Derrida geralmente menciona encarnam figuras masculinas, como Marx e Hamlet. Derrida apresenta as conexões sólidas e perenes da filiação, dos patrimônios e das linhagens patriarcais, principalmente no tocante às leis de heranças da dupla pai-filho. Desmontar a construção desta genealogia e da formação da herança, ressaltando suas marcas exemplarmente patriarcais e mesmo violentas que antecedem às discussões em torno da sociedade patriarcal, é fundamental para percebermos os movimentos da tradição ocidental e seus domínios por meio de conceitos que se espalham e se infiltram em muitas transmissões geracionais.

*Lavoura arcaica*, neste caso, finda uma primeira dissimetria entre vivos e mortos, entre o avô e a disputa da interpretação de sua sabedoria, da palavra do patriarca que devolveria a família a um momento ideal de submissão radical às leis. Todos estariam em paz a partir do momento em que cada membro cumprisse seu papel designado ao longo da trama pelas palavras do Pai. O valor de uma dimensão que excede a ideia de vida presente e carnal está no centro do romance e produz o efeito fundamental que consiste em desapropriar os vivos, ou melhor, de mostrar que a vida não necessariamente dita as regras do mundo sem que haja a interferência dos mortos. Neste sentido, não é desproposital que personagens por vezes apareçam de forma contraditória, como o caso de André e seu pai, transitando em posições completamente opostas, ora no lugar daquele que reprime e dita as regras, ora no lugar daquele que não obedece e quer transgredir as leis.

Neste contexto, a despeito dos desejos e conflitos internos da trama entre os membros da família, a morte da personagem Ana é resultado também de uma lógica que poderíamos chamar de patriarcal, não porque fosse somente estrutural e seria essa a maneira que a sociedade funciona. Esta resposta não dá conta da complexidade do problema e muito

menos da obra. Na verdade, o que antecede o assassinato de Ana é a história de André, do pai e sua família no interior de um jogo de forças de uma tradição muito poderosa e indestrutível, no contexto da obra, que molda a linguagem cotidiana, o pensamento social e as formas de relação pública e privada. Por exemplo, os polos bem e mal, homem e mulher, medida e desmedida, que aparecem na obra são arranjados de forma hierárquica de maneira que possam priorizar qualitativamente aquilo que aparece como central no pensamento ocidental. As cenas, as palavras, os sermões e as ações das personagens indicam a montagem de uma cena que não nos é nada estranha, pois traz à tona relações de forças que de alguma maneira já conhecemos por meio da historiografia ou dos estudos das ciências humanas.

Esta é uma das maneiras de se reconstruir uma tradição herdada e preservá-la, mas ela também falha em algum grau. A tradição transmitida a gerações por meio de fantasmas se mobiliza na história de maneira firme. A força com que leis e discursos de autoridade operam é inegavelmente forte e eficaz. No entanto, ao mergulharmos na montagem desse processo, por meio da ficção, percebemos que há muitas lacunas e, ainda, uma questão irrespondível sobre a origem e o fundamento das coisas. Diríamos que essa é uma das formas com que eventos e textos ancestrais viajam pelo tempo e são retrabalhados por outras gerações. Sobre isso, a professora Deborah Goldgaber, em *Speculative Grammarology* (2020), traça um estudo de referência sobre a maneira com que a estrutura de uma textualidade, ou melhor, o texto sobre uma cultura, pode ser indicativo de evidências na reconstrução ou na elaboração de uma outra forma cultural e de comportamentos sociais. Ela chama essas textualidades de “sinais textuais” e “indicativos” que são nada menos que textos e sinais que indicam o sentido de alguma coisa para um sujeito que as reconhece e dão a elas um papel funcional. Por isso mesmo, na herança deixada pelo fantasma, temos indicativos, textos e sinais que evidenciam o sentido de algo, e não necessariamente uma unidade ou referente histórico completo a ser posto em total identificação com sujeitos. Isso ocorreria no caso de uma ordem vigente muito forte e imbatível, como acontece nas formas tradicionais e burguesas da historiografia.

Se há uma ordem vigente, um motor ideológico de uma época ou um referente histórico, a literatura subtrai o sujeito de sua identificação radical com o discurso estabelecido e cria zonas de multiplicidades, polivalências e intervalos polissêmicos. Com isso, marca-se, na materialidade da literatura, as transformações do referente histórico e social na dimensão de uma linguagem. Isso, para nós que lidamos com obras de ficção sobre eventos de violência, de autoritarismo e conflitos históricos, é imprescindível, pois essa escolha de leitura possibilita também pensar como o texto impede a identificação da linguagem como sistema e unidade de sentido de uma história única. O assassinato de Ana vem justamente mostrar que a história não

somente é única, como a justiça só parece funcionar de maneira impossível, ou melhor, depois da morte e a partir de seu fantasma. A justiça no movimento da história parece ter pouco ou nenhum efeito sobre aqueles que sofrem ou são violentados. É preciso morrer para fazer uma certa justiça por meio do assombramento.

A matéria do texto de literatura advém da produção entre as relações das forças sociais da cena histórica e dos sentidos que se produzem quando se conta desta relação de forças. O texto transpõe, via linguagem, para a história social os remanejamentos históricos de significância evocando maneiras de se ler um texto em que essa transposição não pode estar alhures ou operar de forma fechada e caduca sem se apoiar na prática social e política. Está em jogo a destituição de uma ideia de origem, de um fundamento, de uma unidade que opera simbolicamente na linearidade histórica trazendo à tona não a homogeneidade do fato histórico e a sua totalidade. Portanto, não se quer, assim, uma prática de ler cujo objetivo é provocar deslocamentos infinitos de sentido, mas é uma das muitas maneiras de demonstrar a impossibilidade de fundação de sentido e referente histórico a partir daquilo que é dado como vivo, presente, completo e totalizante. Há muito mais acontecendo numa virtualidade que excede os limites da finitude e do sujeito vivo. A tudo isso se deve a nossa escolha de pensar essas marcas que vão se fundindo a partir de termos como heranças, dívidas, discursos genealógicos, histórias sobre a natureza das coisas, mitos bíblicos e símbolos que vão se envolvendo, também, na cadeia de formação histórica e social da vida em comunidade.

Assim, a lógica interna da família, de André, dos ensinamentos do pai e da raiva do pai não justificam por si só a causa da morte de Ana. Voltaríamos um pouco mais no texto de Ginzburg que lança luz à essas questões a partir de uma pergunta basilar: Que ponto de vista é esse, para o qual matar uma filha é legítimo e o incesto é mais grave que o assassinato? Ora, a pergunta do teórico segue para uma zona talvez ainda mais radical: Por que um pai poderia matar uma filha, em nome de uma suposta honra, ou ordem familiar? Sua tese se lança em torno do pressuposto de que não se deve apenas questionar o tabu do incesto, o poder ou a transgressão, mas pensar nos mecanismos em serviço das formas de violência que emergem da dinâmica entre esses três elementos que elencamos, a saber novamente: o incesto, o poder e a transgressão. O autor parece também interessado num elemento muito específico da violência:

A violência é entendida aqui como construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendido fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência. Chama-se atenção para o fato de que um pai possa matar uma filha. É necessário, ao examinar a questão das configurações de violência, colocar de imediato o problema da sua constância, da intensidade de sua presença (GINZBURG, 2017b, s/p).

Ginzburg chama a atenção para a condição histórica dos comportamentos violentos nas obras de literatura, estabelecendo um diálogo com outras referências de violência no que diz respeito à capacidade destrutiva coletiva que experienciamos num passado não tão distante a partir de cenas da nossa própria história. Podemos tirar certas considerações do pensamento de Ginzburg ao assumirmos que, na obra de Nassar, esses comportamentos violentos que emergem no privado não estão desconexos com referentes da história em sua condição macro, de eventos grandiosos e de consequências mundiais, pois, em última instância, acontecimentos coletivos de grande magnitude moldam e redimensionam percepções e sentidos do que é a violência e como ela pode gerir sujeitos, grupos, comunidades e nações. Conseguimos extrair essas consequências de *Lavoura* e, principalmente, avançarmos este pensamento ao nos depararmos com a lista de referências históricas que Ginzburg traz de alguns massacres, genocídios e extermínios. Entre alguns dos muitos citados estão Ruanda, Armênia, Camboja e a própria Segunda Guerra Mundial, que aparece como referência extrema da desumanização, especialmente no tocante aos campos de concentração nazista.

No caso do Brasil, não é muito difícil listar as inúmeras vezes que fomos atravessados por níveis escandalosos e traumáticos de violência, desde a colonização, a escravidão, passando pela Ditadura até o momento presente em que convivemos com todos esses fantasmas da História. Neste contexto, Ginzburg nos lembra que o reconhecimento do problema social da violência pode surgir de diferentes maneiras em momentos posteriores a episódios de genocídios. A exemplo, poderíamos pensar quando nos deparamos com ruínas e cadáveres, mas olhando para uma perspectiva micro, esta violência se corporifica e se metamorfoseia na maneira como determinados discursos de autoridade relembram ou mesmo se entrecruzam com discursos de fúria que também fizeram parte desses momentos de massacre. Estas são reflexões urgentes, relevantes e contextualizadas que podemos extrair da leitura da morte de Ana e o poder do pai, ainda que não estejam dadas nas linhas do texto. Entretanto, os referentes estão ali dispostos e, portanto, não podem ser negligenciados ou ignorados: há um assassinato que diz respeito a todo um processo histórico que nos coloca em dívida não somente com o caso brasileiro, e com as particularidades da violência aqui, mas coloca, também, a ideia de violência no interior de um cenário micro que reforça como a autoridade, a ordem, o poder e a morte estão mais próximos do que achamos, principalmente ao lembrarmos dos processos de matança e extermínio que marcaram a história do mundo e que carregamos, independentemente do nosso território e dos limites de identidade geográfica.

Mesmo sabendo que a fala do pai em *Lavoura arcaica* não ilustra um referente histórico de violência em um primeiro momento, não se pode ignorar os discursos hegemônicos da história, principalmente os que pavimentam os caminhos da vida. Esses discursos, a exemplo da palavra paterna, obtiveram na história do mundo tanto a força militar, física e psicológica no centro da questão, mas principalmente a força do verbo que precisa operar para manter a posição de autoridade de líderes e classificar cada um que deve ou não ser punido, morto ou torturado. Iohána, este pai que assassina a própria filha, carrega consigo os rastros desses discursos hegemônicos ao repetir um marco histórico-cultural em que uma mulher é morta pela violência masculina.

Esta referência de uma mulher vítima de feminicídio, e que de forma chocante é assassinada pelo próprio pai, se constrói num diálogo com o mundo em torno que também integra o contexto da obra. A centralidade na sua figura, seus anseios pela disciplina, pela ordem, que vai e vem no bojo da nossa tese de forma repetitiva, se retroalimentam do envolvimento do mundo que não pode ser esquecido quando o assunto é violência. Apesar da criação ficcional, a violência por meio das falas e da ação de matar Ana é uma recuperação de muitos rastros contextuais do mundo circundante.

O personagem símbolo da figura paterna transita entre diferentes posições, tanto como de um certo autoritarismo, quanto de um totalitarismo da sua própria ideologia que, na sua concepção, precisa ser preservada e perene. Esses traços que aparecem na forma violenta como o pai é representado na trama não deixam de ser um movimento em meio a um mundo fantasmagórico de referências de passados. Essa cena entre o pai assassino e a filha morta, prestes a se tornar um fantasma a assombrar parte da literatura brasileira, nos leva a Ginzburg, mais uma vez, para frisar um ponto elementar que o autor deixa como provocação: essas mortes, frutos de violências, fazem da ficção uma espécie de rito fúnebre, tomada por encarnações de morte, assombros de mortos, violência constitutiva e não conciliada.

Portanto, estaria aí, nas ideias de Ginzburg, uma fantasmagórica que não deixa de ser uma série histórica. A presença de mundos fantasmagóricos, assombrações, aparições espectrais, ou qualquer destes termos que tratamos na mesma linha conceitual de espectros, se consolidam na ficção por meio de movimentos em torno de figuras mortas. Ao redor dessas figuras, constata-se um recolhimento de rastros históricos, que seriam parte integrante dessa série histórica que Ginzburg nomeia. Esta série, por sua vez, engloba as mortes da formação do nosso país, e adicionaremos, ainda, as mortes do mundo que nos respingam. Diríamos que há rastros de massacres, genocídios e perseguições políticas que compõem parte desta violência constitutiva da nação que é o Brasil e a sua história.

Diante deste cenário fantasmagórico em *Lavoura*, a energia viva do sentido do passado não é reencontrada de forma presente e pura. Existe uma transposição e contaminação do eixo público da violência documentada e da historiografia para o privado, em que tudo é muito sinuoso e velado nas cenas cotidianas e nas formas mais sutis de se comunicar. Ginzburg respalda sua tese pelos termos “fantasmagóricos” ou “fantasmagoria” em série histórica para sinalizar as imagens, símbolos e cenas que rearticulam esses rastros de violência históricos em escala mundial, não apenas nacional. Existe na narrativa todo um cenário fantasmagórico, infestado de fantasmas e muitas referências, que funcionam como alegorias fundamentais para trabalhar a questão da memória e da lembrança do passado histórico no Brasil, que se dá de forma cifrada.

A morte de Ana e seu sentido histórico demonstram que uma memória pura que gostaríamos de abrigar na literatura é antes de tudo assombrada por alguma outra coisa do passado, ou algumas outras coisas. Esta crítica é bastante antiga. Podemos encontrá-la, mais uma vez, no texto *Força e significação*, de Derrida (2019). O autor, para argumentar que o sentido de algo não depende somente de unidades articuladas para ter uma totalidade, recorre a uma analogia muito lúcida sobre a questão. Derrida compara o sentido da história a uma arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, reduzida a um esqueleto depois de uma catástrofe. Esta cidade, hipoteticamente, desabitada não necessariamente está abandonada. Há nesses espaços muitos assombramentos de sentidos. Esses assombramentos, de outros momentos, impedem a volta de uma natureza pura e de uma linguagem pura sobre este lugar. Tudo o que se pode falar e repetir está já marcado por uma anterioridade fantasmática, bem como a história da família de Ana será marcada, tanto pelo seu fantasma, quanto pelo do seu avô.

O desfecho da narrativa, com uma morte, pode, a princípio, soar fatalista ou trazer certa perspectiva descrente de mudança na ordem vigente. De fato, esta ordem não é destrutível ou desconstruída como parece, mas ela, na força da narrativa, ganha fraturas e fissuras importantes para que se possa ao menos enfraquecê-la em certo sentido. Este ganho é um primeiro pensamento que desconstrói o imperativo da vida sobre a morte, sobre aqueles que, por não estarem em presença carnal, parecem não mais interferir nas condições de vida dos vivos. Isto é dado pelo fantasma do avô. No entanto, ao alcançarmos as cenas finais, temos a morte de Ana como a impossibilidade de pacificação entre vivos e mortos. O enfraquecimento do imperativo dos vivos sob os mortos é crucial para não esquecermos os modelos de fracasso das sociedades e as dívidas ativas e caras que são herdadas. Este é senão o fim do romance com um simbolismo do início de novas assombrações e fantasmagorias.

Ora, se hoje nos encontramos numa espécie de disputa pela memória da história no contexto brasileiro para compreender as novas expressões do colonialismo, do poder patriarcal e das próprias tradições da Ditadura, vamos percebendo que relembrar não parece suficiente; podemos resgatar um modelo de se pensar a vida endividada que nos vem legadas de outros tempos. Fabio Ludeña Romandini, em sua trilogia teórica intitulada *Princípios de espectrologia* (2018), especificamente no livro II, que recebe o nome de *A comunidade dos espectros II*, se dedica a pensar não somente as questões dos espectros derivadas do pensamento de Derrida, em *Espectros de Marx*, mas propõe uma tese que nos interessa aqui sobre a temática. Ludeña propõe os espectros como uma condição da política entre vivos e mortos. Nos interessa quando o filósofo resgata um pensamento do mundo grego a partir da seguinte passagem: “Tomemos como ponto de partida o seguinte axioma que nos vem legado desde a noite dos tempos: ‘só há política porque existem os espectros’” (LUDENA, 2018, p. 39). A relação proposta com o mundo greco-romano arcaico incide no pensamento do espectro como aquele que estabelece uma relação de dissimetria entre os antepassados mortos e os homens vivos, levando em conta que, para os antigos, o que define o mundo não é uma simples coordenada material e espacial, mas o liame entre mortos e vivos, em que a comunidade dos mortos tem o seu valor no mundo dos vivos. Este pensamento é, para Ludeña, uma baliza no que concerne à tentativa de apagar as dívidas com o passado ou mesmo de estabelecer pactos de anistia com problemas causados pela violência.

A relação conflituosa que Ludeña propõe para pensar os espectros, de maneira muito parecida com Derrida, relaciona-se à impossibilidade de pacificação entre mortos, que sofreram crimes, torturas e assassinatos, e os vivos, que deteriam a memória desses mortos. Nesse caso, o crime, o ato violento de matar o outro, não seria esquecido e muito menos seria contemplado com qualquer processo de anistia ou perdão. Assim, seria preciso não estarmos tão distantes do pensamento dos antigos, pois, para eles, a tragédia, ou esse tipo de violência e crime contra o outros, só poderia ser conjurada precariamente, pois os mortos precederam os vivos e não seriam esquecidos, ou melhor, não ocupariam um espaço diferente.

O espectro revela um excedente da morte sobre a vida que se mantém no mundo dos vivos e funda uma política pelo vínculo que se sustenta por um pacto social e por uma vida social além-túmulo. Nesse ponto, os antigos pensavam que o mundo dos espectros instaura um princípio genealógico fundado no crime e no culto fúnebre, e por isso a morte seria a mãe de toda a vida política, pois os mortos seriam aqueles que presidiram à fundação do vínculo comunitário. Nesse contexto, recorreria rapidamente ao que Ludeña pontua sobre os textos antigos do mundo greco-romano para mostrar a precariedade do laço político cuja ideia central,

a de unidade, recai sobre os vivos. Diferentemente do tipo de justiça e política que temos hoje, não eram os vivos que ditavam as regras do jogo e negociavam as regras de sua existência; pelo contrário, pelo fato de não terem uma concepção unilateral da vida, do vivo como centro e como aquele de substância material, nas chamadas sociedades arcaicas, a vida transita por um *plus-de-morte*, que se mostra na figura do espectro.

Na Grécia primitiva, o espectro daquele assassinado nas guerras era temido pelos vivos pela possibilidade de serem tomados pelas sombras. O espectro daquele que foi morto, e figura como vítima, persegue o assassino até a hora do castigo. Vejamos que aqui há uma espécie de inversão na ideia de morte, pois não seriam os vivos a perseguirem os assassinos em busca de uma possível justiça, e muito menos os vivos a apagarem as memórias dos mortos. O que está em questão é como os mortos representavam, para além do túmulo e do fim, um símbolo de justiça presente.

Em lugar de um processo burocratizado e amparado pelas forças dos vivos que estão no poder, Ludeña sugere que os laços comunitários só podem se fundar e se sustentar a partir do vínculo entre vivos e mortos, por meio dos quais a vontade dos mortos e seus espectros fariam a justiça jurídica agir sobre os vivos. Por esse motivo o espectro não pode estar dissociado nem do dito mundo real, do mundo natural, e nem da ordem política. Pela presença do espectro, surgem outras condições para pensarmos as formas de luto, que não sejam pela apropriação por parte dos vivos.

Sob essas condições, não é possível ignorar ou fingir que nada aconteceu, pois alguma coisa marcou uma perda com a morte de Ana, a dançarina oriental; e há algo da sua perda que marca a família para sempre como um outro nesta comunidade, em que o morto, ativamente, os carrega, e, portanto, a morte carrega a vida com ela também. Esta personagem, como figura que representa a morte, é a própria justiça que surge com o fantasma, de maneira que é Ana quem possibilita a crítica daquilo que a assassinou, e que, portanto, permite remontar toda a herança por meio das palavras que vão construindo as condições de ordem e lei para a sua morte.

Por mais que o objeto que atravessa Ana no instante de sua morte não seja uma palavra ou uma lei, o caminho para que este ato fosse completo teve início na palavra que transitou gerações. O momento em que um objeto atravessa a personagem, em que a família fica estática diante do ocorrido, a força física do pai que foi empregada para matá-la carrega a história e a tradição que o levou até a consumação do ato. Esta história de carga ancestral e mítica que vai acompanhando gerações também constitui outros sujeitos. Longe de parecer um sistema ou uma estrutura de opressão violenta social dada, o percurso de André até a morte de

Ana é uma possibilidade do mapa de como esta herança foi se revestindo ao longo do tempo a partir de discursos que foram compondo esse sistema de violência. Raduan Nassar não faz um texto pela destruição da tradição, e sim pela sua revisão crítica.

Por fim, diferente do fantasma do avô, que transplanta e faz transitar as palavras entre as diferentes gerações, Ana, como um fantasma ao final da trama, funda uma outra política. Em vez da política do poder perene da palavra e da ordem, Ana é a figura da inadequação que é fruto da história ocidental. A sua morte, ou também o seu desaparecimento enquanto corpo e carne, é a contraposição a uma política que só reivindica o vivente e o factual. A sua condição fantasmal, de espectro, faz levar em conta que não existe apenas uma política da ordem do discurso dos vivos e dos homens. A spectralidade é o espaço que dá conta do fato de que a política e a justiça nunca coincidem com o que existe a si mesmo e com as leis já dadas.

Neste caso, as palavras tão boas de amor e união advindas da figura tão cultuada do avô nunca fundaram, através dos vivos, uma política ou um luto justo, que de fato pudesse levar em conta os diferentes sujeitos daquela família. A morte de Ana é expressão desta falha interpretativa quase que inata da herança, de como as palavras flutuam entre gerações e vão provocando errâncias do que deve ser preservado enquanto lei e que, no fim, o dogma e o autoritarismo parecem ser o final desta incursão.

### **3.1.2 As leis do fantasma e a natureza das coisas**

Como vimos anteriormente, existe uma política muito vívida e potente na morte, cujos espectros têm, antes do vivo, um poder sob as regulações da memória. A expressão dos espectros em *Lavoura* se dá nas contraposições do avô, com a palavra da tradição e, ao fim, de Ana, vítima de um assassinato. Entretanto, agora é necessário pensar sobre o papel do personagem do avô, suas palavras e seus sentidos, e também a função daquele que herda e interpreta a herança. Neste capítulo, complementaremos a leitura de *Lavoura arcaica*, por meio da figura do avô, um fantasma, e de André, um herdeiro, atentando-nos, principalmente, para como a obra opera em uma mão dupla: por um lado, a tentativa de Iohána, pai de André, de indexar e fixar a palavra paterna e sua ordem por meio de símbolos e preceitos religiosos. Por outro lado, André, que tenta se distanciar e transgredir a ordem paterna, acaba caindo na armadilha da figura fantasmática do avô que funciona como um *phármakon*: antídoto ou mal, e veneno, para quem faz mal uso da herança.

Discutiremos a pluralidade dos sermões paternos. Mostraremos como tanto a vontade transgressora de André quanto o discurso paterno advêm, também, da sabedoria do avô. Neste sentido, há nesta herança um discurso familiar que transita entre “leis naturais” impostas aos membros da família em oposição a um processo pedagógico de cultura que ocorre no interior dos sermões paternos. Todo discurso que se faz “natural”, que atesta a natureza das coisas por uma razão da história familiar é, portanto, contradita, se ela se quer, por exemplo, funcionar como um remédio ao mal que ronda os membros da família. Isso ocorre porque o remédio, na sua raiz epistemológica de *phármakon*, é essencialmente artificial. Ainda, não há remédio simplesmente inofensivo. É isto que parte da trama demonstra ao trabalhar com a pluralidade da herança, sem cair em uma moral ou num completo relativismo.

Neste contexto, discutimos anteriormente como as heranças de violência da Ditadura foram fortalecidas pela recuperação de fragmentos, rastros e outros tempos que constroem uma forma específica de autoritarismo. Este, por sua vez, se instaura pela ordem do discurso e pelo poder da palavra que carrega por gerações, sistemas, sentidos e crenças de formas de se comportar culturalmente e maneiras de se pensar filosoficamente. Mas o que chamamos de autoritarismo, repressão, violência e censura, seja nos âmbitos da Ditadura Militar ou de qualquer outro Regime ditatorial e/ou totalitário, não se autofundaram ou se constituíram de forma imediata e natural. Esses episódios que vamos observando na História do Brasil e do mundo, na verdade, são construções muito particulares que se formam ao longo do tempo, colhendo e coletando de discursos, conceitos e fundamentos da nossa história e da nossa filosofia.

Obras literárias não somente retratam ou representam esses momentos. Elas podem criar mundos análogos a certos episódios da nossa história, seja por meio de um discurso mais direto cujas bases se dão numa perspectiva e técnica realista de descrição, seja também nas formas cifradas e metafóricas, como parte das obras que retratam o Regime Militar, o golpe e a repressão ditatorial no Brasil. No entanto, há um modelo ficcional em algumas obras que parte de outro pressuposto: representar, problematizar e desconstruir conceitos e dinâmicas hierárquicas não basta, é preciso, também, pensar, por meio do discurso da ficção, momentos de transporte e transferência de sentidos de fundamentos da tradição que são usados na construção de novos discursos de repressão. No caso do romance, os discursos autoritários e de repressão estão numa simetria em relação aos discursos que levaram ao violento assassinato da personagem Ana, em *Lavoura*. Esse transporte de sentido passa necessariamente, em *Lavoura*, pelos processos de interpretação da herança que se materializa no sermão paterno.

O romance leva ao extremo a função remissiva de conceitos e sentidos, por meio de passagens bíblicas, conceitos da tradição e palavras de ordem ambivalentes. No fim, esses elementos formam um perigoso suplemento ao discurso da ordem, do centro e do poder que em geral diz respeito a leis naturais e preceitos dogmáticos, como os que podemos identificar no dispositivo estratégico na relação entre pai, filho e avô. Tendo em vista a ideia da palavra *perene* que finda como uma herança, iremos olhar como essa construção no texto de Nassar, principalmente como a força do verbo, está no aparelhamento de violência da realidade material na obra. Há uma força entre a palavra e o sentido, entre o que se diz e o que se faz, que funciona como parte integrante dos rastros materiais da violência, como o caso da repressão e da morte. Não se chega a um assassinato, como a tragédia anunciada de *Lavoura*, sem que haja uma força lógica e racional construída para justificar os fins.

A ideia dos ensinamentos disfarçados daquilo que haveria de ser o mais natural, puro e singelo da família, ganha a função de um corretivo construído sob uma razão das línguas herdeiras da metafísica Ocidental. O avô, em sua forma descarnada, carrega nas raízes familiares tudo aquilo que é usado a favor da transgressão de André, mas também da ordem do pai. O mesmo texto sagrado, ancestral e histórico da família é constituído de suas diferenças, de suas forças opostas e contraditórias que são expostas, por exemplo, no jogo extremamente oposto do discurso de filiação de André e da ordem paterna de Iohána.

A seleção, a interpretação e a apropriação da herança não podem ser determinadas em sua homogeneidade. Isso ocorre somente a partir da heterogeneidade radical e necessária da herança, por meio, ainda, da teoria derridiana, em que Derrida (1994, p. 33) nos diz que “uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma”. Devido a essa indeterminação é preciso articular a noção de *phármakon*, que julgamos essencial neste momento da análise acerca do espectro, e que permite essa filtragem, peneiragem e crítica e, por isso, ainda assim é preciso escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção. Aqui falamos a respeito da memória do avô, um personagem já morto na trama, mas cujo pensamento de sabedoria guia e determina parte da formação moral e intelectual da família. Dessa forma, é necessário levar em consideração que se trata de uma herança em forma de memória deixada por um personagem morto, mas que produz efeito de peso nas decisões, nas atitudes, nas reflexões e nas ideologias das interações da família e no desenvolvimento da trama.

Em relação a essa memória ativa e produtiva deixada pelos mortos, Derrida (1994) nos diz que ela não pode ser uma memória viva em presença e de acesso imediato ao sujeito, mas que é determinada a partir da ambiguidade do indecível que é a figura do espectro. Ou seja, o que se rememora desse avô e todo o pensamento em torno do que ele deixou como legado

paira como um fantasma na família, pois continua a ecoar e a exercer influência no presente de todos, mesmo que não esteja presente de forma tangível pelas palavras de um personagem vivo. Essa memória que opera como fantasma tende a não se dissipar rapidamente e, ainda, assombra a consciência de todos, provocando modificações no pensamento, no comportamento e na forma de compreender o mundo. Por fim, há a presença de lacunas e compreensões difusas sobre o que foi dito em algum momento, e que, portanto, não podem ser articuladas ou compreendidas de forma inteligível e objetiva.

Dessa maneira, tendo em vista a possibilidade do assombro do que fica como indeterminado, ela aparece na disputa dessa memória familiar entre André e Iohána, que percorrem a narrativa na busca de escolher e legislar o seu sentido. Os caminhos percorridos para manter a hierarquia dos lugares da mãe, do pai, do avô e dos filhos na narrativa não apontam uma memória e sentido claros e visíveis. Pelo contrário, existe uma construção de palavras e ideias que resulta numa artificialidade no discurso para suplantar uma lei familiar com a finalidade de garantir o controle e domínio de todos, inclusive da forma como pensam, sentem e enxergam a vida. Esta artificialidade, por vezes, se reveste de uma suposta naturalidade e espontaneidade do que seria a natureza da união, do amor e do trabalho no núcleo familiar. Essas ideias estão no centro das falas de Iohána, que é onde subjaz um discurso ideológico da figura paterna que nos expõe a certo autoritarismo. Este pai quer a preservação de características marcantes que possam assegurar o seu reconhecimento em André, que contraditoriamente tenta se distanciar e transgredir os valores e preceitos defendidos pelo pai. A dominação do discurso repressivo e ideológico paterno ganha força nas discussões explosivas e verborrágicas com André.

Em seu retorno, no início do capítulo 25, seu pai o recebe com palavras que dizem respeito à vida pródiga que seu filho levava longe de casa. Iohána diz que há marcas no rosto de André que expressam o sofrimento e a dor de estar perdido em uma vida pródiga, sendo estas marcas a colheita que se tem como consequência de suas escolhas. No momento em que o pai se dirige a André com esse discurso de tom acusatório, como se André estivesse colhendo todo o mal que produziu ao deixar a casa, a resposta do filho é enfática:

- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Como, meu filho?
- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa.
- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festas.
- Mas comemos sempre com apetite.
- O apetite é permitido, não agrava nossa dignidade, desde que seja moderado (NASSAR, 2016, p. 156).

André não hesita em dizer de forma firme que a prodigalidade sempre existiu naquela casa, e ela já se manifestava na maneira como as coisas eram dispostas e organizadas. Isso relaciona-se às posições que cada um ocupava na família. Em contraposição, a resposta do pai retoma o tom sagrado, apontando que não somente as coisas eram medidas, austeras, como mesmo os momentos de desvios, em que se saía daquela rotina repressiva, obedeciam a uma ordem para que não agravasse o que ele entendia por dignidade da família.

Em seguida, a segunda forma de tratar do controle é dizer que seus filhos e familiares precisam controlar o apetite; na verdade, chamam de “apetite” algo que nos remete a certo desejo que não se controla, ou melhor, diz respeito a uma fome inata que se tem por algo e que não se pode impedir. Mas o apetite da família, segundo o pai, era também moderado, e só se satisfazia do que vinha da natureza: “- É pra satisfazer nosso apetite que a natureza é generosa, pondo seus frutos ao nosso alcance, desde que trabalhemos por merecê-los” (NASSAR, 2016, p. 157). Mais à frente, é afirmado pelo pai que “o apetite é segredo, meu filho” (NASSAR, 2016, p. 157). Parece que da natureza só se pode extrair algo da ordem do sagrado e do que faz bem ao sujeito. Não se leva em conta o caráter duplo da natureza, onde também subjaz elementos que contaminam e causam danos. Isso ocorre pela ideia de natureza que o pai sustenta diante da família. Existe nesta história um conceito artificialmente construído para que se possa preservar o controle. Observemos que, por exemplo, a imagem da natureza retoma, muitas vezes, para fins de justificar certas reprimendas, coerções e oposições ao que é considerado danoso pelo pai. Este, portanto, é um dos dispositivos argumentativos articulados por ele para trazer André para perto e mantê-lo sob suas regras.

Iohána quer trazer André para perto. No entanto, isto precisa ser concretizado por meio de suas regras, de suas limitações e de suas próprias condições. Poderíamos dizer que trazer e manter André para perto de sua tutela é operar no discurso do filho para modificá-lo e assim fazer com que ele se aproxime o máximo possível do que o próprio pai acredita. A disputa entre gerações, entre o novo e o velho, entre o moderno e o arcaico, entre o filho e o pai, tem seus momentos em que o desejo paterno não é somente a vontade de vencer e manter a hierarquia, ou o desejo de preservar a sua palavra. Existe também um desejo de assimilação de André com o que se acredita naquela casa, principalmente com o que o pai diz e quer tornar perene.

O embate entre os dois não se encerra numa vontade de destruir ou de eliminar o lugar de poder do outro. O que está em questão é a necessidade de manter o filho sob a palavra paterna, sob o lado da mesa em que o pai quer que ele fique. Deste conflito emergem outras

camadas de disputa. Por exemplo, André não pode profanar, contudo, ele se incumbiu justamente de profanar a figura sagrada do pai. Aliás, quanto mais nosso personagem se move numa tentativa de tornar o discurso do pai minimamente contraditório, mais ele ocupa um certo lugar de profanação que se assemelha a um terrorismo diante da ordem. Quanto menos o lugar da filiação se assemelha ao ideal de ordem paterna, mais violento e repressivo o cenário se constitui.

Não seria esta dinâmica de conflito uma novidade na literatura. Lembraria aqui, por sinal, que Sussekind, mais uma vez, em *Tal Brasil, qual romance* (1984), dedica um capítulo inteiramente ao que ela chamou de “Analogia: família e estética”, cujo esforço de análise crítica leva a autora a pensar a autoridade e paternidade como elementos fundamentais na transmissão de significações para a construção de uma identidade, tanto pessoal, do sujeito, quanto política, de um projeto nacional. Já nas narrativas que antecedem as décadas entre 1970 e os anos 2000, a ideia de transmissão aparecia no romance não somente como fundamento familiar no privado, mas apontava para o fato de como as microrrelações faziam parte de uma ideia maior, ou seja, cenas menores e mais cotidianas tinham papel crucial nas transmissões de valores. Através do privado, nas cenas mais corriqueiras de um romance, questões mais amplas que envolviam a construção de um projeto nacional, com seus erros e acertos, estavam em jogo. É desta forma que o romance nos ajuda a interpretar, junto às construções ficcionais da obra, certo sentido da história de violência que se constitui e, mais tarde, foi normalizado na historiografia do Brasil.

As cenas de André e seu pai nos impulsionam a ler outras camadas de significações possíveis nas relações de poder, ordem, dogmas e disputas de sentido. Por isso mesmo seria ingenuidade de nossa parte não destacar que a tensão da narrativa está enredada numa série de disputas e acontecimentos históricos que, no jogo da trama, não são nomeados. Talvez isso ocorra de forma proposital, o que não poderíamos afirmar e talvez nem seja de interesse descobrir. Contudo, nos interessa como a progressão narrativa vai recolhendo e retrazendo na sua economia interna elementos de sentidos que, mesmo não nomeados, não estão fora do texto. Não há nada fora deste texto que já não esteja dado em certo grau interpretativo, e é o que Sussekind nos mostra com a sua interpretação da relação pai e filho. Vejamos mais algumas considerações.

A autora nos traz alguns pontos cruciais para pensarmos a filiação e a paternidade em um jogo de semelhança, no qual do filho exige-se uma atualização do semblante e das atitudes paternas. Nesta transmissão, a princípio idealmente direta, quando as diferenças entre os personagens são demasiadas, irrompe-se a possibilidade de reconhecimento mútuo, e conseqüentemente fratura-se o círculo familiar numa perturbadora incompreensão entre seus

membros. Tal pai, qual filho não se acham interligados por um laço de semelhança entre a imagem deste filho tresmalhado, ou desgarrado da família, e o modelo ideal paterno.

Em um modelo familiar próprio da sociedade feudal, teríamos, neste caso, um poder calcado pela pureza de sangue e laços mais firmes, e não os da semelhança. Nas famílias nobres, a sucessão familiar se dá pelos vínculos de sangue para que os privilégios sejam garantidos. Na passagem do século XVIII, sobretudo com o avanço do pensamento liberal e das vitórias burguesas, a ideia de laço familiar se modifica de maneira que não se sustenta mais uma semelhança por critérios de sangue, principalmente na sociedade brasileira em que não se pode contar com a pureza sanguínea devido aos processos de mestiçagem e aculturação. Aqui ainda se traçam genealogias com base nos laços sanguíneos, mas o foco se dá principalmente na semelhança. A partir dessas contribuições contextuais e culturais, na continuidade de se pensar as relações entre pai e filho em *Lavoura*, diríamos que tão fortes quanto as semelhanças, são, na verdade, os galhos e os lugares na árvore genealógica da família. Sussekind não está fazendo analogia diretamente com a obra nassariana, mas não é incomum notarmos na leitura da obra que uma das questões é como alguns dos ramos da família não escapam ao peso e à sombra dos demais.

Sussekind nos diz que “uns prendem os outros, como elos que não podem soltar sob o risco de se desfazer ao mesmo tempo de toda a identidade familiar” (SUSSEKIND, 1984, p. 24). Quando o modelo paterno não tem continuidade e não tem a sua repetição transmitida adiante, não é apenas para o filho que a maldição se volta, e sim para toda a família cujas pretensões de continuidade ficam ameaçadas. Daí o desespero de Iohána de colocar a família em um cerco a qualquer custo. A lei precisa ser estabelecida e preservada. E tudo parece ruir quando André se torna sinônimo de diferença radical com as ideias e descontinuidades das idealidades. Por mais forte que tenha sido essa árvore, e por mais sistemática que ela tenha sido escrita no corpo da família, resta apenas um “duplo traço” dessa espécie de saber de herança, transmitido pelo pai, que corta todos os ramos seguintes. A este duplo traço podemos chamar de efeito da ambiguidade radical do *phármakon*, que rompe com a continuidade da unidade genealógica e com a identidade patriarcal. Isso ocorre porque o último galho da família não se seguirá como a ordem prévia, pois André é aquele que desvia da natureza que serve à família e de suas leis.

Entretanto, por mais que se tente desviar, isso não significa que a ordem não existirá e a transmissão não acontecerá. Pelo contrário, diferente do que Sussekind conclama, pensamos aqui que esta ordem permeia toda família, uma vez que, como espectro, em *Lavoura*, a ordem e o seu ponto mais radical de disseminação, por meio da palavra, não necessariamente começam

com o pai, mas ela vem da interpretação que o pai faz da herança do avô. Desse ponto de vista, as palavras que o pai tenta articular, que por ora são confusas e ludibrias, recriam uma intenção de dizer algo sobre a sabedoria milenar da família. Mas este texto somente existe sob a condição de uma aparência do passado, como se o pai estivesse falando sobre um único e genuíno passado familiar que todos precisam aceitar, e que nos expõe a impossibilidade de apresentar a única verdade aos seus intérpretes no presente.

Entre a primeira e a segunda parte do romance, André oscila entre um discurso transgressor e outro quase conservador. Aquilo que ele vai entendendo como verdade também se modifica e, por isso, a sua oscilação e mudança. Na segunda parte do livro, pela metade do capítulo 25, André vai assumindo que aquilo que se pregava em casa, a ideia de amor, um dos temas deixados pelo avô, na verdade, apresenta muitos problemas de sentido. Há no amor uma indecisão e um valor ambíguo, como podemos verificar nas próprias palavras de André:

O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina (NASSAR, 2006, p. 166).

Neste excerto, André percebe que o “amor” ensinado por seu pai tem valor ambíguo, o que faz com que a palavra ultrapasse seus limites e, portanto, passe a ter seu sentido associado a uma “pedra”, que faz tropeçar em vez de impulsionar a união. Este contraponto é radical de forma que o amor passa a ser aquilo que, diferente do que se supõe, finda uma distância, desune e não traz nenhuma espécie de grandeza.

Ambos vão lidando com o fato de que é impossível reduzir a herança aos seus efeitos de sentido único, de forma, de conteúdo e de tema. Ela não pode ser reduzida e nem adaptada aos interesses do pai ou do filho. Na verdade, há, no final, o próprio jogo dessa herança que não se decide e transita entre nossos dois personagens que permanecem nas malhas do avô. É esta interpretação que se transmuta na ideologia paterna.

Logo após o discurso colérico de André sobre a sua descoberta das ambiguidades da palavra amor, um recuo nos mostra como a tentativa de entender o que se deve fazer, a partir das palavras e das ordens, promovem mudanças de comportamento. André recua e diz estar cansado de tudo, e termina pedindo perdão ao pai pela confusão:

Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora sei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais

ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta (NASSAR, 2016, p. 168).

A esta altura, depois de toda a odisseia que André enfrentou em sua saída e em seu retorno, mesmo questionando certos fundamentos, nosso personagem está na mira do jogo de contradições de suas decisões. Ele segue dizendo que se entregará com disciplina aos trabalhos na lavoura e às tarefas que lhe forem atribuídas. E continua dizendo: “farei do trabalho a minha religião” (NASSAR, 2016, p. 168), bem como “vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo seu amor” (NASSAR, 2016, p. 169). Para a surpresa do leitor, mais adiante ele diz ter sido um suposto recuo, no entanto, com recompensas que julga serem importantes para ele. Mesmo deixando o valor da dúvida se este recuo é verdadeiro ou não, isto não anula o fato de que novamente André se vê preso às tradições familiares mais ambíguas e sinuosas, como o imperativo de se entregar ao trabalho, ao amor e garantir a união. O aspecto ambíguo desses fundamentos da família que operam pelas palavras “trabalho”, “amor” e “união” nos impedem de tecermos julgamentos morais a respeito das condutas das personagens, pois o que se movimenta aqui é muito mais o sentido com o qual a herança, na materialidade da palavra, vai girando e operando de modo remissivo a seus sentidos em uma estrutura flexível.

A ordem paterna se junta a todo o peso de uma tradição familiar imprecisa e não-localizável. Essa tradição será massivamente colocada sob os desígnios daquilo que é divino, sagrado, natural e incontornável. São discursos que, portanto, se assemelham mais a princípios e fundamentos a que se obedecem como um texto documental e fundamental, no qual, na verdade, só encontramos fragmentos e inconsistências. Esse centro discursivo funciona como princípio de identidade para toda a família e, conseqüentemente, sustenta a figura de autoridade do pai, personagem fundamental na rotina de todos que vivem naquela casa. Ainda que o pai tenha seu lugar de autoridade na organização da família, ele está somente às sombras de outro discurso que tenta interpretar, também difuso e ambíguo. Quando alguém desse círculo não corresponde à tradição, à escritura familiar, por sua vez, as leis naturais e os fundamentos perdem a força que têm como fonte de toda a sabedoria e parecem funcionar muito mais como um modelo de cultura que se modifica e se deixa invadir por contradições e construções.

Esse modelo de cultura, muito expresso pelos sermões do pai, se compõe por metáforas bíblicas, mitos, tradições, heranças e fantasmagorias. Essa herança que modula a cultura se faz pelo recolhimento de todo esse material já dado pelas determinações das tradições filosóficas, pelas classificações identitárias e seus usos essencialistas, principalmente pela ideia de ordem e autoridade que estão implicadas nas construções históricas e sociais que

conhecemos. Nesse sentido, o trabalho laborioso com as insinuações e semelhanças a determinados modelos de período autoritários na história faz com que seja possível perceber a estrutura do problema sem que se faça necessário datar ou nomear certo evento histórico. Assim, parece mais plausível até mesmo para preservar de maneira ética e responsável, particularidades dos problemas históricos e políticos dentro da trama, mas sem deixar de entrever uma crítica a seus momentos violentos e dogmáticos.

Essa crítica pode aparecer nas contradições do pai e do avô, o que, entretanto, não significa que um polo precise se sobrepor ao outro. Pelo contrário, as três vias fundamentais que interpretam a herança se cruzam e se confundem a todo momento, impedindo, portanto, a unificação e a identificação de uma só voz. Não se busca resgatar uma outra voz na família que oponha às colocações de Iohána ou à censura e à repressão como preceitos da união e amor no lar, mas a decomposição do primado de uma voz que estabelece essas leis, de um núcleo central que dispara atribuições, predicados e normas como se houvesse um centro organizador da dinâmica cultural do núcleo familiar. Isso requer a necessidade de revisão dos papéis de agentes sociais que Iohána, como figura paterna autoritária, era designada na narrativa, bem como colocar em questão as inconsistências e heterogeneidades das ações de André, este que carrega o desejo de transgredir a ordem vigente.

André tenta, à margem dessa própria estrutura familiar, revelar um universo de interdições e contradições que o possibilita triturar e engolir as palavras de ordem para lançá-las posteriormente contra a própria lei milenar que cerca a todos. Na esteira dos apontamentos do professor Paulo de Oliveira, concordamos que André recusa os valores opressivos e tenta sobrepor uma nova ordem que visa ultrapassar esses valores milenares, “(...) arquétipos, os quais se confundem, na obra, com a própria ideia de tempo (...)” (OLIVEIRA, 1993, p. 7). Há uma confusão de temporalidades na obra, que consiste nesse tempo disjuncto que insistimos, que aponta para o que Oliveira chamou de dupla injunção: “(...) permanência de um pensamento instituído e a possibilidade e necessidade de transformação” (OLIVEIRA, 1993, p. 7). A dupla injunção, sendo ela também uma sobreposição de cenas e camadas desses acontecimentos no eixo narrativo, abre-se para uma outra cena, menos imediatamente visível, por uma organização de figuras, deslocamentos e repetições. Por exemplo, o que nos leva a pensar nessa dupla injunção é uma cena localizada no capítulo 9. Neste momento do texto, temos acesso ao sermão do pai sobre o tempo que é acometido pelo assombro do avô em suas memórias, marcado estilisticamente pelas reticências que limitam suas falas de ordem para a família:

Que rostos mais coalhados...

O equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber como acerto a quantidade devagar, ou a da espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, defrontar-se com o que não é; por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa: e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois (NASSAR, 2016, p. 53).

Essas palavras que Iohána semeia e lavra sobre o tempo é parte do alicerce das formas de censura nos âmbitos da casa. É neste espaço que as interdições devem ocorrer para recalcar qualquer desejo descabido direcionado ao mundo das paixões. Estar à frente do tempo e em um movimento de descompasso com a tradição familiar é insustentável naquela cultura construída que se embaralha nos sermões religiosos. É o que o pai reafirma ao justificar que “(...) só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas” (NASSAR, 2006, p. 53), e parece ser nesse posto, especificamente, que as palavras deixadas pelo avô e reinterpretadas pelo pai evidenciam o jogo do texto da herança e a sua dissimulação. Essa natureza que é referida se sustenta por uma complementaridade da própria cultura criada com as raízes familiares e que dizem respeito ao enfrentamento de qualquer abertura para o mundo das paixões e do desequilíbrio:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre esse crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado (NASSAR, 2016, p. 54).

A contraposição de elementos da natureza que colocam lado a lado pares binários como escuridão/ claridade, aponta para as referências culturais que a narrativa insere. A tradição greco-romana também aponta seus rastros ao longo da obra. Aqui pode-se pensar os trechos citados do alcorão, livro sagrado do islã, bem como as alusões a trechos bíblicos. Iohána é articulador desses discursos mais antigos que transcendem o tempo e continuam a existir em outros contextos e situações. Nesse caso, nem todo movimento em *Lavoura arcaica* é um movimento de fantasmas enquanto figuras únicas e identificáveis, uma vez que a obra possibilita uma miríade de possibilidades de leituras. Contudo, a ideia de aparições de preceitos mais antigos, continuações de tradições e a influência duradoura de discursos antigos corroboram para presenças de elementos do passado assombrando o presente. As palavras do pai são ideias e valores que atravessam gerações, despertando maneiras de pensar, agir e sentir, ainda que temporariamente estejam disparados por um longo contexto temporal.

Há um discurso central que funciona como uma unidade, cujo valor é o de integrar a natureza das coisas. Esse discurso pré-fabricado chega aos personagens como uma unidade

daquilo que é entendido como natural e universal. Essa coletânea de palavras e ideias herdadas pelo fantasma do avô e interpretadas pelo pai produz um discurso com traços de um poder coercitivo que, embora alude diretamente ao período histórico da Ditadura, ainda sim é possível visualizar um discurso ditatorial no seu sentido mais amplo, voltado para a manutenção inelutável da unidade e harmonia do que é entendido como natural. A narrativa, dessa maneira, não avança em uma cronologia direta e clara sobre a Ditadura. As ações dos personagens, principalmente a guerra discursiva instaurada entre pai e filho, expõem algumas engrenagens de um texto opressivo em que pode ecoar práticas autoritárias com semelhanças sutis a formas de repressão em um Regime Militar.

Na montagem deste texto, as passagens citadas anteriormente, lidas em conjunto, criam um embaralhamento entre razão e natureza para preservar a boa medida e o controle das paixões, e, por fim, eliminar os excessos. Esses argumentos que circulam uma espécie de ciência primária das coisas, ou uma metafísica da natureza, daquilo que seria natural e primordial, são expressos por jogos argumentativos do pai. Assim, quando o pai dizia, no capítulo 3, que os olhos são a candeia do corpo, e se ali tinha luz e os olhos eram limpos, é porque o corpo não haveria de ser tenebroso e não revelava, portanto, qualquer impureza. Era, assim, natural e puro.

A natureza das coisas é justificada, por exemplo, no âmbito da cultura das religiões, que é um artifício radicalmente explorado por Iohána ao longo de toda a narrativa. Iohána constrói o que seria natural e puro para estabelecer a ordem na casa. Para justificar a manutenção dessa natureza das coisas, há uma complementaridade da cultura das religiões para suprir a ausência de centro e origem. Isso ocorre de maneira que há uma volta em torno de um texto milenar que, colocado em diferença, lado a lado, compõe histórica e racionalmente os motivos, as razões e o senso de primariedade das coisas. Isso não quer dizer que seja qualquer sentido equivalente ou possível, ou mesmo que haja a negação de um sentido central que possa operar como fundamento.

Pelo contrário, o primeiro passo é de fato assumir a existência dos fundamentos e dos limites do sentido das coisas para que possamos afirmar que esse sentido, portanto, não é da natureza, mas uma espécie de texto que se constrói entre relações históricas, filosóficas, linguísticas, sociais e políticas. Essas relações são recuperadas no texto da herança para que o sentido seja de fato efetivo na sua transmissão a todos aqueles que leem e que ouvem o discurso. Nenhum conceito, nenhum nome e nenhum signo escapa a essa estrutura que dispõe, lado a lado, conceitos e discursos da história, da ciência ou da cultura.

O discurso sobre a natureza das coisas é uma argumentação empregada para a manutenção da ordem na família. Contudo, é nesse entremeio que surge uma tensão em que suas inconsistências aparecem. A natureza das coisas não se sustenta sozinha, sendo a educação e a cultura, por meio das palavras paternas de Iohána, elementos suplementares para o sentido da natureza que ele quer construir e preservar. A força da cultura construída pelo discurso do pai se desenrola na narrativa por encobrimentos de palavras que estão a todo momento se referindo a uma natureza, e que são válidos artifícios para barrar que “(...) as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro” (NASSAR, 2016, p. 56).

As barreiras contra essas forças que corrompem a natureza das coisas são nomeadas pelo pai como leis, como podemos acompanhar na sequência do texto: “(...) mas as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo” (NASSAR, 2016, p. 57). A lei da repressão dos desejos e do afastamento do mundo das paixões deixam de pertencer somente a um problema do mundo judaico-cristão e são colocadas diante de um “santo alívio” que precisa seguir essa espécie de “Lei inexorável”; observemos, então, onde esse caminho que Iohána nos levará até as palavras do avô:

Na doçura da velhice está a sabedoria e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, o ancião que se alimentava de águas e sal para nos prover um verbo limpo, no ancião cujo anseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com a convulsões da natureza (NASSAR, 2016, p. 58).

Nas palavras de Iohána, o avô, que também provinha um verbo limpo e puro, aparece de maneira diferente das palavras empregadas para tratar de André. Estão na sabedoria do fantasma do avô as raízes que dariam bons frutos, se déssemos continuidade ao jogo lexical de Nassar. Dito de forma mais direta, o avô é a fonte de onde se extrai elementos para construir as leis naturais, que conduzirão a família ao bem e à união. Nesse caso, recorreremos às leituras de Oliveira, novamente, ao também perceber que é na figura do avô, “(...) na continuidade representada pelo pai e, mais tarde, possivelmente por Pedro, o debate entre cultura a ancestralidade paterna e o impulso transgressor (a recusa do filho em cumprir as “leis”)” (OLIVEIRA, 1993, p. 61), que podemos reafirmar a ancestralidade e os dogmas familiares respaldados na figura do patriarca. A teoria de Oliveira é primordial para nos assegurarmos deste elemento de transmissão que circunda o avô.

Poderíamos nos apegar tanto à palavra “ancestralidade”, “herança”, e “transmissão” para concluirmos que é do avô que Iohána retira a força de seu discurso. A retórica empregada

na figura de Iohána é a de alguém que sabe possuir uma fala que se alastra na família para perpetuar as leis. Neste horizonte de acontecimentos, evoca-se a imagem do pai como um líder. Poderíamos ainda recorrer ao que Derrida diz em *A farmácia de Platão*: “(...) um chefe, um capital e um bem. Ou antes o chefe, o capital, o bem. Pater significa em grego tudo isso ao mesmo tempo” (DERRIDA, 2005, p. 30). O bem da família, “(...) O amor, a união e o trabalho” (NASSAR, 2016, p. 20), é a fonte oculta e cegante que o pai vai transmitindo através de suas falas pedagógicas.

Esse esquema discursivo é arquitetado de forma maestral no capítulo 25. Já no início deste que compõem os conjuntos de textos curtos e finais da obra, o pai afirma que as marcas físicas no rosto de André, e as suas dores e angústias, são colheitas daquele que abandona a casa por uma vida pródiga. Na pedagogia do pai, o castigo divino, que vem a partir da obediência ou da sua falta, deixa já as suas marcas físicas no corpo. Ele culpa André pela vida que ele escolheu e diz que estas são as consequências que ele deverá sofrer. Mas o filho é incisivo com o pai ao responder que isto que ele chama de vida pródiga já existia na casa, chamando a atenção para as obscenidades, os pecados e os comportamentos lascivos que havia na casa em que o pai sustentava ser comedida e austera, exceto nos dias de festas. O pai defende ideias meritocratas, chamando a atenção de André para o fato de que, se ele seguisse os preceitos e as ordens, naturalmente ele encontraria uma boa medida e um autocontrole que o manteria longe de pecados e das paixões.

André tenta argumentar, não só neste diálogo, mas durante toda a narrativa, que a questão é que esse merecimento divino nunca chegaria, uma vez que a família é cercada de segredos obscuros e impurezas. Nosso personagem se utiliza da história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar a sua fome, e de tanto tentar, acabou odiando o mundo. Ele vai mostrando, através de seu monólogo, que na verdade nunca teve o seu lugar respeitado na família. Seu único lugar possível, nesse caso, era ao lado do pai, seguindo as condutas impostas e se transformando numa espécie de simulacro do que seu pai era.

Estas eram tentativas do discurso paterno de preservar suas leis, esforçando-se ao máximo para que André pudesse se metamorfosear naquilo que tinha como ideal de filiação. O meio encontrado de preservar a lei se dá pelo vínculo e reconhecimento de semelhança da filiação. Nesse espelho entre gerações, vislumbramos as virtudes que Iohána desejava que pudessem ser atribuídas ao seu filho, como a pureza, a boa medida, a clareza das palavras e a sabedoria. Neste caso, esta sabedoria consistia, segundo o próprio André, em não se fechar na individualidade e nas descobertas que pudessem emergir a partir de um mergulho interno e

profundo. Esta ideia surge com clareza no capítulo 22, que fecha a obra, “O retorno”, cujas reflexões de André perpassam, mais uma vez, o enigma desta que é a lei paterna e toda a sabedoria que o pai tentou insistentemente semear. No início, o texto está marcado por aspas para simbolizar as falas presentes nos sermões paternos. O fim deste pequeno excerto marcado pelas aspas é seguido de um entre parênteses “(Da mesa dos sermões)” (NASSAR, 2016, p. 146), que nos dá notícias de que este é um trecho dos sermões proferidos à mesa pelo pai. Vejamos:

(...) e quanto mais engrossam a casca, mais se torturam com o peso da carapaça, pensam que estão em segurança mas se consomem de medo, escondem-se dos outros sem saber que atrofiam os próprios olhos, fazem-se prisioneiros de si mesmo e nem sequer suspeitam, trazem na mão a chave mas se esquecem que ela abre, e, obsessivos, afligem-se com seus problemas pessoais sem chegar à cura, pois recusam o remédio; a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência (...) (NASSAR, 2016, 145-146).

Neste excerto, o discurso que subjaz o sermão aponta para o problema da individualidade, questão central para André desde o início da obra, em que se encontrava em um quarto isolado, individual, nos intervalos das suas angústias. O sermão diz respeito a um remédio apresentado como uma sabedoria. A esta sabedoria, indicamos a ideia de uma lei, cujo efeito de interpretação pode se dar pela via do remédio ou do veneno. Na perspectiva do pai, esta sabedoria é um remédio, aquilo que salvaria a família. Na outra ponta, na visão de André, esta sabedoria é, na verdade, uma lei a ser transgredida, pois ela seria um veneno que corrói e oprime a todos na casa. Este remédio/veneno deveria ser a cura do mal familiar e de todos os problemas, mas há aqueles que se recusam em nome de um mundo maior, ganhando a vida fora do cerco da casa.

Marcadores históricos e sociais estão presentes neste jogo alegórico de referências e dissimulação de palavras. Ainda que tudo pareça obscuro e sinuoso, esta é a mais perfeita condição para que o poder opressivo possa operar de maneira pouco perceptível ou nada perceptível. O controle não vem do imperativo “faça isto ou faça aquilo”, mas das propriedades semânticas que a ideia de “fazer o bem”, ou “curar” pode adquirir quando a intenção é controlar uma comunidade, um povo ou mesmo uma população. Para um país como o Brasil, com um histórico e um fardo social pautados na repressão e violência, poucos referentes bastam para decodificar as propriedades de poder e violência na linguagem. Posto de outra forma, repressão, censura e controle seriam tanto uma forma de cura ou de veneno. No entanto, na ordem do discurso aqui, a cura ou o remédio poderia advir do ato de abrir mão de um mundo menor, e

abandonando assim a individualidade, para participar integralmente da unidade maior da família.

De maneira explícita e sem aparatos retórico ludibriantes, o sermão sustenta a necessidade de renunciar à diferença, seja ela sozinha ou com os outros, em um grupo, em prol da unidade maior e central que é a família. Seria ainda necessário destacar que fazer parte desta unidade maior não significa viver numa diferença, sendo obrigatório “sossegar os próprios problemas”, sejam eles desvios de condutas, desejos inomináveis, pecados e fantasias pessoais:

(...) a sabedoria está em precisamente em não se fechar esse 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 que; e que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrain, mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver há de estar o irmão também (NASSAR, 2016, p. 146).

Para aumentar a existência através da instituição familiar, André deveria seguir esta espécie de sabedoria que precisa censurar vontades individuais em prol da união familiar, nem que para isso fosse preciso reeducar seus desejos e corrigir seus erros. A cura vem desta postura radicalmente moral em se purificar das ameaças que o cerco da família sofre pelas coisas mundanas. É possível pensar, neste caso, a forma coercitiva e violenta com que Iohána trata André, ou mesmo o desfecho trágico e violento que é o assassinato de Ana. O ciclo persiste num longo processo de eliminar a qualquer custo todos aqueles que podem ser vistos como galhos podres da família.

Entretanto, André mostra como essa ordem do pai traz, na verdade, uma semente de desordem pela via do *phármakon*, cujo remédio é também um veneno. Nosso personagem não afirma ou diz de forma explícita que aquilo é um veneno, pois o efeito do discurso do sermão, por mais que imprima uma ordem, é justamente uma confusão e polissemia radical. O sermão, a sabedoria e a lei não se fecham como veneno; na verdade podem ser, sem o hífen a separar, remédio e veneno. Por isso, tudo o que Iohána tentava lavar, semeando com palavras, trazia também o seu oposto, que não poderia ser simplesmente excluído: a ordem que também é desordem, e o bem que também é maligno e danoso.

Nosso personagem diz que pensou em sair da casa quando percebeu que do lado de fora poderia encontrar o que não lhe davam ali: o lugar na mesa da família. Os limites e os espaços interditados por Iohána também estavam inseridos no seu desejo por ordem. O pai insiste que ali era o lugar de André, que ele não poderia encontrar melhor lugar para discutir os problemas que o afligem. É preciso, portanto, destacarmos que é na família que esses problemas

deveriam ser examinados para que pudessem ser corrigidos. Na verdade, o que contribuiu para a partida de André e parte da sua revolta foi a impossibilidade de ultrapassar certos limites, menos ainda possíveis de serem questionados na família. Ao lembrar que toda a palavra é uma semente, como o patriarca da família sempre gostava de lembrar, André nunca teve espaço para semeá-las. Pelo contrário, todo o amor, a união, a vida, e a energia que germinavam desse semear das palavras, não faziam o mínimo sentido para André. O sentido dessas palavras, principalmente do amor que o pai dizia semear, tinham para ele um valor ambíguo que, em suas palavras, “(...) não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor nem sempre aproxima, o amor também desune” (NASSAR, 2016, p. 166).

O amor era fruto dessa natureza que o pai semeava. Mas há uma duplicidade de sentido muito importante neste momento do texto, pois metaforicamente a ideia de “semear e colher o amor”, para que seja compreensível e legível ao leitor, está relacionada com certo cultivo que, na verdade, é senão uma construção. O amor que é a medida, a união, a pureza e uma das leis divinas, na verdade, é também uma construção cujo sistema tem a cooperação do embaralhamento entre culturas e crenças ancestrais da família. O natural, puro, que seria o remédio, é também o que há de mais artificial e construído, quase um veneno cuja verdade não passa de um simulacro. Essa construção insere uma artificialidade insuportavelmente contraditória. As palavras saem de formas obscuras e enigmáticas, corrompendo aquilo que deveria ser transmitido em simetria com algo de mais profundo do ser de cada um. É preciso insistir neste ponto excepcionalmente contraditório pois, na passagem que se segue, ele fica ainda mais explícito:

- Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir: ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira (...) ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso, dobre a sua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família (NASSAR, 2016, p. 167).

Há, em primeiro lugar, a imagem de uma fonte originária de onde vêm os preceitos que a família bebe. Isso é expresso na relação entre “fonte” e “água” como se o que se prega na família fossem sabedorias naturais, advindas de uma fonte pura da natureza. O jogo metafórico não é descartado para se pensar nessa relação. Em seguida, os preceitos passam para o jogo entre “luz” e “escuridão” e, nesse caso, podemos inferir uma luz natural, e o que seria a sua ausência e oposto, a escuridão. Entretanto, o jogo se complexifica quando entram elementos

mais artificiais, como o caso da “palavra soberba”, pois é nesse momento que o pai argumenta que não são as palavras de André, seus argumentos e a sua lógica que destruirão o que levou milênios para construir.

Ora, a fonte era natural ou era uma construção? Vejamos que aqui temos justamente um dos problemas e vetores da narrativa, porque esta contradição expõe os embates dicotômicos na interpretação da herança deixada pelo fantasma: natureza/cultura, luz/escuridão, fonte/construção. Ainda, o pai segue argumentando que André embaralha as ideias e muda de lugar as palavras, colocando André no lugar daquele que constrói, domina e articula um discurso contra as fontes naturais e sagradas da família. André, então, seria aquela árvore que não dá frutos, o grão que não germina e o pensamento de que não se produz. Portanto, por estar do lado oposto do que seria natural, divino e puro, ele seria aquele cujos argumentos e dizeres partiam de uma sabedoria que poderia devassar a família. A pergunta que pode ser extraída é: esta herança deixada pelo fantasma é um remédio ou um veneno? É ela que poderá curar a família, como acredita o pai? Ou é esta interpretação da herança que poderá levar a família à ruína e à destruição, como acredita André? Tentemos prosseguir com esta pergunta no centro da leitura.

### **3.1.3 A herança do fantasma: remédio ou/e veneno?**

André é uma espécie de sofista que, portando da artificialidade e de um discurso devasso, proporcionado pela articulação das palavras e embaralhamento das ideias, desequilibra a boa medida dos modos da família. A verdade de André se assemelha muito com a dos sofistas que, no mundo ideal dos textos de Platão, discursavam em forma da escritura maligna, da não-verdade. Esta seria efeito de uma história construída como mito e repetida como fábula, opondo-se ao saber puro e verdadeiro, e que, portanto, eram entendidas como uma ruptura genealógica com a origem. Não por coincidência, André é aquele acusado de não saber o que diz, e, portanto, de repetir sem saber. Tudo o que André diz, diante do pai, é essencialmente nocivo e exterior ao mais puro dos sentimentos, produtor de uma superficialidade de ideias que não germinam e muito menos produzem pensamento. É um efeito que constrói um jogo de aparência que se faz passar por verdade.

Esse é o conflito produzido pela insuficiência da herança deixada pelo fantasma. O espectro, nesse caso, não se deixa simplesmente delimitar um lugar no que a verdade se situa, não se deixa subsumir sob preceitos que a partir do que foi deixado pelo fantasma do avô se decidem o que é e o que não é o correto a fazer. No fundo, de maneira até mesmo frustrante de

se assumir, natureza e cultura são suplementares porque só podem ser discursos de alguma espécie de verdade de herança. Nem um e nem outro chega a um ponto de verdade de origem. Vejamos como o próprio discurso da natureza é deficiente e insuficiente, assim como o discurso de ideias embaralhadas e palavras mal colocadas que André portava:

- É egoísmo, próprio de imaturos, pensar só nos frutos, quando se planta; a colheita não é a melhor recompensa para quem semeia; já somos bastantes gratificados pelo sentido de nossas vidas, quando plantamos, já temos nosso galardão só em fruir o tempo largo de gestação, já é um bem que transferimos, se transferimos a espera para gerações futuras, pois há um gozo intenso na própria fé, assim como há calor na quietude da ave que choca os ovos de seu ninho. E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do sementeiro, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram (NASSAR, 2016, p. 161).

O lirismo e as escolhas lexicais que podem encantar o leitor são marcantes na passagem supracitada. Neste trecho, acontece algo parecido com a entrada do capítulo 20, na qual o ciclo familiar parecia incessantemente circunscrito nessa dinâmica d' "a terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra)" (NASSAR, 2016, p. 181), e que logo em seguida podemos atestar algo que dizia o pai: "existia nesse ciclo, dizia o pai, nos seus sermões, amor, trabalho, tempo". Se já mencionamos anteriormente o embaralhamento cultural desses sermões para suplementar uma certa deficiência da natureza que a família incorre, neste trecho conseguimos localizar o sermão a serviço desse "bem" maior que consiste, também, na chave para o amor e a união da família como preceitos.

As passagens trazem termos como "luz", "claridade", "escuridão", formando um jogo de signos em torno da "razão" e do "cegamento". O cegamento pela razão está amparado pela luz e a claridade em excesso dos preceitos que a família precisa semear e deixar germinar para que haja o bem, o amor e a união. André ocupa o lugar familiar em que essa deficiência da natureza atinge níveis extremos, de modo que a saúde da família não é ameaçada pela sua enfermidade. Vejamos, a partir deste longo, porém inevitável excerto, como essa remessa de palavras e esse jogo textual se comporta na economia do romance para suspender o sentido imediato do que se interpreta da herança fantasmática e das leis estabelecidas pela família:

Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a "santidade da primogenitura", eu disse espumando e dolorido, me escorregando na lascívia de uma saliva escusa, e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que rictus lhe trincava o tijolo requeimado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele **tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai)** me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que dele se recolhia,

**consultando no escuro os tetos dos mais velhos a página nobre e ancestral**, a pluma chamando **a calma**, na corrente do **meu transe já não contava a dor misturada ao respeito pela letra dos anos eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pá que minha enfermidade** me era mais conteste a **saúde da família, que os meus remédios não eram mais inscritos nos compêndios**, mas que tinham uma outra medicina (a minha) e que além de mim eu não reconhecia qualquer ciência (NASSAR, 2016, p. 108-109).

No primeiro excerto, o encontro de Pedro e André é marcado no capítulo 19 por essa incessante procura da sabedoria para justificar as certezas que se oporiam à revolta de André. Ele nomeia estas certezas de “terra sólida e dura”, que eram resgatadas pela consulta dos textos dos mais velhos e o que se entende como “página nobre e ancestral”, demarcando mais uma aparição fantasmática do avô.

Essa “página nobre e ancestral” nos direciona para as raízes e para a figura do avô, aquele que sempre conduziu os caminhos da união da família, de maneira que “(...) é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo”. Mas o discurso verborrágico de André é um envio em direção oposta a essa sabedoria milenar do avô: num acesso verbal e obsessivo, como podemos acompanhar na citação acima, o que acontece é a tentativa da virada de mesa dos sermões e a reversão da palavra de ordem, o que no texto aparece grafado exatamente como “revertério”. Esta descrição nos fornece um cenário para a oposição e inversão das palavras que permeiam no seio familiar e é transmitida pela autoridade paterna:

(...) e que era tudo só uma questão de perspectiva e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte ter saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros e **dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimdo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas**, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho, eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremeçada na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão (NASSAR, 2016, p. 108).

Nesta cena, o duplo sentido, ou o efeito de *phármakon*, fornece indícios da relação semântica entre palavras como “saúde”, “enfermidade”, “calma”, “natureza das coisas”, que vão compondo esse “livro crepuscular” familiar em que é possível consultar essa “página nobre

e ancestral”, relacionado ao que é transmitido na família. A lei familiar se sustenta na boa medida, na censura e na repressão das paixões ou de quaisquer desejos que não passem pelo crivo do pai e pelas palavras deixadas pelo avô. A posição de poder do discurso paterno se direciona ao filho por meio de palavras que trazem uma condição de doença e loucura para aqueles que não se encaixam na ordem imposta. Este recurso não é uma novidade, de maneira que todo o texto vai se formando através dessas repetições de ideias entre pureza, natureza, saúde e clareza. Esses termos vão se opondo à enfermidade/doença, loucura, paixão, desmedida e escuridão:

Você está **enfermo**, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos não de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa **a saúde** de que você precisa.

- Por ora não me interessa pela **saúde** de que o senhor fala, existe nela uma semente de **enfermidade**, assim como na minha **doença** existe uma poderosa semente de **saúde** (NASSAR, 2016, p. 160).

A linguagem empregada é bem sinuosa e sutil, mostrando que não há necessidade de referência direta à censura. Elas funcionam semanticamente de maneira harmoniosa com a história que o pai sustenta. Por isso é muito difícil escapar às garras verbais do discurso paterno, uma vez que as palavras escolhidas formam um bloco de ideias sedutoras àqueles que acreditam precisar se curar e integrar a ordem.

Ao decorrer da leitura fica claro que essas divisões de sentido são complexas e imprecisas. A boa medida e o equilíbrio perdem-se no jogo criado, dando lugar à impossibilidade de qualquer decisão imediata por apenas um dos binômios de significação dessas palavras. Esse jogo pode ser compreendido pela leitura de Marcos Siscar ao descrever o *Phármakon* em Derrida como uma “(...) ilusão de controle de sentido” (SISCAR, 2013, p. 47). Diríamos que a ilusão de que se pode controlar o sentido é outra chave de leitura quando se tem em mãos uma narrativa em que discurso, texto e palavras são a base do que move a trama e os seus momentos de clímax. Isto surge de forma muito forte nos diálogos entre pai e filho. Os momentos de tensão destes diálogos são marcados por uma tentativa de decisão imediata pelo sentido sustentado por cada uma das personagens na cena, em que a fala do pai parece estar mais próxima da presença da verdade, daquilo que se pode interpretar como a palavra que guia a ordem familiar. O filho, por outro lado, é sempre representado como uma fala distante do que poderia ser a verdade.

No entanto, o efeito de distensão do discurso do equilíbrio, da saúde e da boa medida acontece pela possibilidade dessas palavras passarem de um significado a outro devido

à não-essencialidade e à não-origem que se estabelece no efeito do jogo de sentidos ali atravessados. Isso ocorre quando André lembra que, no sentido que Iohána atribui à saúde, há algo também da ordem da enfermidade, identificada no exercício de poder e controle que aniquila as formas de diferenças entre sujeitos. Dessa forma, André enxerga na sua cólera e na sua verborragia no embate discursivo com o pai uma espécie de “saúde” movida pela sua condição de doente. A fúria para ele é uma expressão da saúde, da força e da vivacidade de estar saudável e poder enfrentar aquele que está em posição superior. Esta tomada de posição de André é fundamental para expor o caráter plurivalente dos sermões coercitivos proferidos na casa.

Como consequência, essa plurivalência dos sermões mostra a impossibilidade de separar a ideia de “naturalidade das coisas” e o caráter pedagógico dos sermões para blindar os membros da família do mundo das paixões:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um novo crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado (...) (NASSAR, 2016, p. 54).

Iohána insiste que os apaixonados devem se cuidar e se manter do lado de uma racionalidade que os prive de viver para além dos cercos da família e das leis assim suplantadas. Aquele que se atrever a furar o cerco, “(...) terá as mãos cheias de cinza” (NASSAR, 2016, p. 55). A coerção é uma violência que se promete com fins de se respeitar o tempo e a tradição, e não se antecipar diante das mudanças. O poder da palavra paterna oculta as contradições do pai que, no romance, podemos verificar que estavam a serviço da manutenção da “(...) pureza austera guardadas em santuários” (NASSAR, 2016, p. 20), retomando ao que já apontamos anteriormente como “livro crepuscular”. Nessa metáfora do livro familiar é possível entender que as ordens começavam pelas tarefas simples, atribuídas como “exigências sagradas do dever” (NASSAR, 2016, p. 21), e tomavam forma de um controle político pelo imperativo de que o pai trazia em “(...) moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que o acompanham” (NASSAR, 2016, p. 22). O mecanismo de controle se dá por meio de atividades corriqueiras, uma vez que o encanto não está na ação física em si, mas na força da palavra.

O conceito de palavra enquanto *logos*, ou verdade, está a serviço do bem maior na visão do romance. No entanto, o bem maior é muito confuso e abre espaço para um “bem” que quer corrigir os erros e os desvios dos outros por meio da repressão. Tanto quem manda quanto

quem obedece estão sob domínio do logos. Podemos destacar aqui a sugestão de Derrida que voltemos para o logos não somente quando a fonte está presente e nos ameaça a queimar os olhos, ou melhor, que as coerções sejam de fato sentidas e consumadas, mas é preciso voltar-se a ele principalmente “(...) quando o sol parece ausentar-se em seu eclipse. Morto, apagado ou oculto, esse astro é mais perigoso do que nunca” (DERRIDA, 2005, p. 33). Há um sentido que funciona independente de quem o diga e como se diga. Neste caso, no sentido desta passagem, a narrativa de *Lavoura* nos convoca a pensar os desígnios e o poder da palavra não somente quando ela é explicitamente direcionada para o serviço de uma ordem. Na verdade, mesmo quando se diz algo que o subtexto não aponta para ordenar ou reprimir, o discurso elaborado por palavras não deixa de ser perigoso, pois a sua ambivalência e seu caráter duplo se preservam sem que se diga qual é a sua lei. Por isso, ainda que de maneira contraditória, a memória desse avô parece consignar algo que está na base das “raízes”, de tudo aquilo que não só Iohána, na posição paterna, tenta semear, mas também no discurso de André:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações **da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai** – em que apareciam **enxertos de várias geografias**, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub” (...) “Está escrito” (NASSAR, 2016, p. 89).

A natureza, que aparece na trama como uma lei pura, na verdade, pode vingar ou destruir a lavoura. Nosso narrador está mais consciente desta fatalidade da ideia de natureza e de seu caráter incontrolável. Em contraposição a seu pai, um homem cujos discursos parecem estar mais articulados às culturas, esta variabilidade do efeito da natureza é aceitável, pois não haveria ali discernimentos promíscuos. O pai, com discernimentos promíscuos, tinha em seus sermões excertos de várias geografias compondo um mosaico diverso e obscuro de suas leis, perpassando, como já apontamos anteriormente, as crenças do mundo judaico-cristão, a cultura oriental e as palavras do Corão, do Islã, e a sabedoria tradicional do cristianismo. Não é por menos que André clama que o pai respondia por “todas as igrejas”; algo que está no horizonte do hibridismo cultural das palavras do pai em oposição a uma pretensa pureza do “Maktub” do avô, no sentido de “está escrito” que, como muitos outros trabalhos sobre Nassar já discutiram, é uma referência direta ao Corão. Assim, aqui o avô aparece no discurso de André numa figura completamente discernida em relação ao pai.

A sua aparição comove de maneiras diferentes as leituras da herança familiar. Como foi trabalhado em capítulos anteriores, e talvez seja necessário recapitularmos, o espectro é esse

presente-ausente que desorganiza toda a sincronicidade do tempo e dispõe os jogos de sentido sob a diferença. Decerto, é o avô este elemento que desorganiza os tempos e as certezas. A lei milenar que, para André é uma herança, sem dar avisos de sua origem, quando aparece na narrativa a partir da figura do avô provoca as contradições da fala de André: “O avô enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois de sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (NASSAR, 2016, p. 155).

O avô carrega nas raízes familiares tudo aquilo que é usado a favor da transgressão de André contra o discurso da ordem, mas também é evocado nas palavras do pai como discurso mantenedor dessa ordem. A seleção, interpretação e apropriação das palavras transmitidas não podem ser determinadas em sua homogeneidade, mas bem como o espectro, é a partir da sua heterogeneidade radical e necessária de uma herança, “(...) uma herança não se junta nunca, ela não é jamais una consigo mesma” (DERRIDA, 1994, p. 33). Aqui falamos a respeito da memória, esta que Derrida mesmo afirma não poder ser uma memória viva em presença e de acesso imediato ao sujeito, mas que pode ser determinada a partir da ambiguidade do indecível que é a figura do espectro e, por isso, o passado se dá de forma espectral.

Tendo em mente a possibilidade do assombro do que fica como indeterminado, se há uma unidade da herança e dessa memória familiar, ela só é possível na injunção de André e Iohána ao reafirmar escolhendo e legislando o seu sentido. Aliás, é como Derrida pontua:

*É preciso querer dizer, é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar. Seríamos afetados por isso como por uma causa – natural ou genética. Herda-se sempre um segredo – que diz “leia-me, alguma vez será capaz?”. A escolha crítica pedida por toda reafirmação de herança diz respeito também, exatamente como a memória, à condição de finitude. O infinito não pode herdar e não pode ser herdado. A injunção (escolhe e decide no que herdadas, dirá ela sempre) não pode ser una a não ser dividindo-se, rasgando-se, diferindo de si mesma, falando a cada vez diversas vezes – e com diversas vozes (DERRIDA, 1994, p. 33).*

A memória e a herança precisam ser tomadas não somente pelas consequências das escolhas de sentidos, mas também pelo que fica indeterminado e recalcado na ação da escolha e seleção. Nesse sentido, ainda que não seja o foco da tese discutir o *phármakon*, precisamos trazer o efeito que esse indecível produz nas reformulações do que é uma memória e uma herança na aparição do fantasma:

Não se trata de se lembrar, por anamnésia, do eídos contemplado ante da queda da alma no corpo, mas sim de se rememorar, ao modo hipermnésico, de algo sujo saber mnésico ele já tem. O lógos escrito é apenas um meio para aquele que já sabe (tón eídota), de rememorar-se (hupomnêsai) das coisas a respeito das quais há a escritura (tà gegramména) (275d). A escritura só intervém, pois, no momento em que o sujeito de um saber já dispõe de significados que a escritura então apenas consigna (DERRIDA, 2005, p. 85).

A história que se deveria transmitir às gerações é ameaçada nesse movimento de decisões, interpretações e diferenças em que a verdade não é mais tida como presença. Essa presença se esvai e multiplica-se em vestígios, simulacros, fantasmas e, por isso mesmo, não porta uma identidade e se perde nas aparições do espectro do avô. O que se herda é uma fala ancestral que não pronuncia um saber milenar definitivo e fechado; ela deixa em aberto o jogo entre aparência e verdade e as suas possíveis determinações como forma de herança. No fim, é essa fala ancestral, aberta e indeterminada, que é transformada por lei a partir da seleção e articulação do discurso paterno.

Esse momento parece oportuno para pontuarmos, mais uma vez, a diferença do espectro nas obras de Fuks, Laub e Nassar. Enquanto em *Diário da queda* e *A resistência* há uma espécie de rastro da genealogia familiar à qual nunca chegamos, principalmente em Laub, cujos cadernos mostram a força arquivolística em que o que se diz é marcado pela exclusão, pelo silêncio, pelo que não foi dito e pelo pouco que foi dito, aqui o esforço é da interpretação da lei no embate discursivo da filiação e paternidade. Contudo, ao recuperarmos essas outras duas narrativas vemos que o que está em jogo, de fato, é o binômio visível e invisível, em que rastros, cinzas e espectros provocam o deslocamento de uma origem que tinha o concreto e a materialidade como suporte para um mundo. Com inúmeras direções, o mundo nassariano forma um complexo tecido de relações e camadas de acontecimentos que se cruzam e estão interligados por esses rastros de histórias. Pode-se partir de variadas direções, cujo percurso nos mostra uma chegada de sentido em que tudo se encaixa, mas não necessariamente são as peças corretas do quebra-cabeça. Com tantas repetições simbólicas de falas cujo conteúdo ganha novas formas e articulações, a circularidade da história é marcada por cenas minúsculas, quase residuais, cuja imprecisão permite a reorganização de suas partículas, as menores de sentido, para a produção de algo que parece novo.

A história de uma tradição ocidental e familiar, assim, vai recebendo novas roupagens a cada capítulo, e isso faz que o que se produz de novo carregue também resíduos do velho. Os acontecimentos de *Lavoura arcaica* vão se repetindo, remarcando e se regenerando a partir dos rastros em cada ato de leitura, ou como Derrida articula na introdução d' *A farmácia de Platão*, a lei e a regra não se abrigam no inacessível do texto, de um segredo,

mas “(...)simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção” (DERRIDA, 2005, p. 7). A cada afirmação de que a verdade parece estar presente, esse processo de dizer algo sobre uma “verdade” será colocado em diferença com os tempos, uma vez que a narrativa não dá acesso a essa origem, mas ao seu elemento fantasmático que opera na aporia, na decisão pelo insolúvel que um texto tão labiríntico pode oferecer.

Ora, o que é a possibilidade de uma verdade ou de uma presença plena do ente, do plenamente-ente? Ou, inversamente, já que uma tal verdade é a morte como absoluto cegamento, o que é a morte como verdade? Não o que é? Já que a forma dessa questão é produzida por aquilo mesmo que ela questiona: mas como se escreve, como se inscreve a impossível plenitude de uma presença absoluta do ontos ón? Como se prescreve a necessidade da multiplicidade dos gêneros e das ideias, da relação e da diferença? Como se traça a dialética? (DERRIDA, 2005, p. 143).

A essa invisibilidade absoluta da origem, desse “bem-capital-pai”, e os excessos que Platão designa como “além da entidade ou da presença”, dá lugar a uma suplência em que todas as formas de presença serão “(...) suplementos substitutos à origem ausente (...)” (DERRIDA, 2005, p. 143), e é nesse ponto que a unidade que centra o binarismo de todo o mal familiar não é sustentada em uma certa “autenticidade” ou “plenitude”. Quando se busca este ponto de autenticidade e origem da “fala ancestral”, o que se produz é uma rede de outras ideias, discursos e palavras que constroem uma borda para o sentido, e não uma unidade final e fechada da herança.

A circularidade das ideias se deve também a este processo, de forma que a tentativa de construir uma lei única termina em um exercício circular da linguagem usada. Por detrás das interdições do pai, parece haver um dispositivo organizador de todo o discurso de *Lavoura arcaica* entre a natureza das coisas, ou seja, aqueles que são bons, puros, espontâneos e universal ao “homem” como centro do mundo, e à cultura, que nos permite pensar o que está no campo das normas, da relativização, da artificialidade do que é contaminado pelas diferenças culturais tidas como impurezas do mundo. A partir desta rede de sentidos, outras formas variadas de se viver, de moral, de poder e de maneiras de olhar o mundo vão se estabelecendo dentro desta remessa de ideias.

A leitura das marcações que vamos estabelecendo ao longo do texto nos ajuda a construir outro modo de leitura, que nos exige tanto repensar as determinações de sentido do que é a história narrada em *Lavoura*, mas principalmente qual história da nossa tradição pode ser extraída dali. Há uma possibilidade de leitura da obra que é a da descrição genealógica em que seu ponto último e determinante não se encontra disponível em lugar algum. O movimento

é o da significação desapropriatória, em que o sentido que deveria estar na raiz da família e da história é, ao longo da leitura, dissecado e transposto à categoria de sentido sempre parcial. Dessa forma, a excelência de *Lavoura* está além da sua riqueza de elementos inesgotáveis e fundamentais para se pensar a os movimentos disseminantes da cultura ocidental e um mundo outro que não se reduz a ela. Estão em jogo ficções de leis que herdamos e que, a partir delas, elaboramos os sentidos das tradições que falam por nós e nos circundam. Elas estão presentes nestas dinâmicas familiares da ficção. Esses jogos familiares milenares fornecem exemplos de como um valor de sentido é sempre permeado pela trapaça de um traço.

Neste jogo permanente, que ocorre no interior da obra, a partir de personagens como André e Iohána, os lugares de filiação e de paternidade preenchem de sentido as funções que o texto de herança vai inscrevendo. Um rastro de passado lido e interpretado está em relação à diferença com outros e, portanto, pode retornar e se inscrever novamente. Isso causa certo desconcerto entre relações opostas como bom e mau, visível e invisível, vivo e morto, familiar e estranho, de forma que seus polos vão constantemente se invertendo e fazendo a significação circular. Ou seja, isso impede a redução do texto a certos efeitos únicos de conteúdo e tema, produzindo consequências, a saber: o apagamento da fronteira entre presente e passado, natureza e cultura. Nesse sentido, as cenas de *Lavoura* reapresentam e re-inscrevem novos sentidos às relações de violência, opressão e autoritarismo que em nossa tradição ocidental foram apresentados por via de uma história única, respaldada por valores de razão universal.

Não à toa que a violência e o discurso autoritário ganharam outras tessituras ao longo dos anos, pois ao trilharmos documentos de cultura e de barbárie por meio de textos literários, relatos, testemunhos e outros modelos textuais foi possível compreendermos os arranjos e as montagens de elementos que pertenciam a eventos macros, como a historiografia, sendo transpostos e rearticulados dentro de contextos micros, como a vida pessoal. Isso nos demonstra um borramento dos limites de leis repressivas dentro de espaços públicos e privados. André e Iohána explicitam como os sentidos dessa nossa herança de violência percorre lares, disputas familiares, diálogos de cunho moral e religioso e um certo tamponamento da diferença dentro de um lar.

Na esteira das boas intenções, dos discursos protetivos e que prezam pelo equilíbrio, pelo amor e pela união, a trama de *Lavoura* opta por mostrar como leis milenares podem ser atravessadas por sentidos que não são enunciados num primeiro momento, mas continuam operando na sua estrutura. Portanto, a herança familiar, bem como a vivacidade dessa palavra deixada pelo avô que faz com que pai e filho se subjetivem nessas malhas, não chegam ao sujeito que a interpreta com um sentido dado, original e total. O que era um sentimento natural

a ser preservado, como amor e união, são reinterpretados sob a ótica não de uma natureza das coisas, mas de uma cultura construída na família a ser preservada.

As consequências dessa leitura, somada às leituras de colegas e pesquisadores que vão construindo esse caleidoscópio de uma espécie de ciência do texto, evidencia lugares de onde partem alguns dos elementos constitutivos das forças de violência, autoritarismo e repressão na história pública e privada. Na contramão de reduzir o texto nassariano a partir de aspectos que chamamos de fundamentais para a sua interpretação, defendemos a proposta de verificar as formas e os jogos salutares de sentido na obra com vistas ao desmonte de uma genealogia que está sempre a preservar e garantir um nome, conceito e elemento antigo para inaugurar algo novo, com um cinismo moderno, mas cuja força advém de tradições antigas.

A qualidade e fecundidade de um discurso ficcional, como este que encontramos em *Lavoura arcaica*, medem-se, talvez, pelo rigor crítico com que é pensada a relação com a história metafísica e seus conceitos. Assim, se nesta obra o eixo fundamental do texto ficcional é senão as consequências violentas e irreparáveis do discurso da herança e da disputa por ela, transmitida pelas aparições fantasmáticas do espectro do avô, nas narrativas de Laub e Fuks dois elementos parecem dar certa continuidade a esse pensamento: como fica a relação entre os vivos e esse morto, ou melhor, seu espectro.

Nos próximos capítulos vamos nos aproximar mais das formas dos fantasmas nestas narrativas. Examinaremos como as aparições acontecem na relação entre vivos e mortos, principalmente dos personagens vivos que entram em contato com o passado por meio dos fantasmas.

### **3.2 Laub e Fuks: Espectros: da história, na literatura**

Este capítulo é uma breve introdução para os dois últimos pontos do nosso trabalho. Queremos continuar a tratar da relação entre vivos e mortos nas obras *A resistência*, de Fuks, e *Diário da queda*, de Laub, explicitando as formas das aparições fantasmáticas nas referidas tramas.

Como temos acompanhado, temas e elementos narrativos desencadeiam visitas de fantasmas em diferentes momentos, como a herança e o discurso autoritário na década de 70, e as formas de pagamentos e a escrita de diários, na década de 2000. Em seguida, pudemos perceber que algumas manifestações de fantasmas podem ir além da figura de personagens ausentes e se manifestarem por meio de discursos e leis, como vimos em *Lavoura arcaica*. Nesta obra, não somente o avô se insere na narrativa como um fantasma, como bem descrito no

romance e ilustrado por passagens textuais, mas as suas palavras de boas intenções permeiam a tradição da família como um discurso que assombra e confunde as ideias a serem tomadas como norte da boa convivência. Assim, como exploramos no capítulo anterior a devoção ao amor, à união e ao trabalho são atravessados por sentidos não previstos, que operam de maneira invisível, mas produzem efeitos drásticos, como o aspecto repressivo e autoritário que subjazem no subtexto dessas ideias. Essa herança em forma de discurso, aberto e indeterminado, transforma-se, ao longo do texto, a partir das interpretações dos personagens que tentam impor o sentido originário. O discurso de herança é escolhido por uma lei familiar pelo pai. O sentido repressivo e autoritário por trás dessa lei é o que assombra não somente a ideia de amor e união, mas toda a família. É neste ponto que chegamos, até então, sobre os processos de interpretação de herança e produção de fantasmas como movimentos interconectados e que necessariamente acontecem um com o outro. Assim, vejamos, agora, como outros elementos complementam as outras duas obras de nossa pesquisa.

Há, assim, dois romances ambientados em momentos distintos, dois diferentes narradores e uma única pergunta: como se dá a relação entre mortos e vivos? Ou melhor: como acontece a relação entre histórias de violência de nosso passado, que frequentam nosso presente e seus vivos? Um primeiro passo para responder a essas perguntas é observar como os fantasmas ou espectros se fazem presentes. Os espectros fazem aparecer, para aqueles que ainda estão vivos, uma série de conteúdos dispersos que, se combinados e interpretados, podem levar a imagens de um determinado passado. Esses conteúdos dispersos são os rastros que fazem com que os espectros sejam esta sobrevivência, ou sobrevivida, de um passado que perturba toda ordem do presente.

Seguindo esta lógica em que o passado coloca o presente numa relação de estranhamento, *A resistência* e *Diário da queda* operam nestes limites temporais dos fantasmas. Apesar de suas tramas e enredos, como já trabalhamos anteriormente, ambos textos lidam com dois eventos trágicos da nossa história: respectivamente, a Ditadura Militar no Brasil, e o genocídio nos campos de concentração em Auschwitz. Dois eventos cujos sobreviventes e familiares das vítimas não puderam talvez nem encontrar os corpos de seus queridos para serem velados, mas somente falar com seus fantasmas.

Desta maneira, a convivência com os múltiplos espectros, tanto os espectros da violência quanto de seus familiares ou conhecidos, tem relação direta com a história. Ao tratarmos destes ausentes, principalmente num texto literário, estamos tratando de seus fantasmas que assombram a história, pesquisas, documentos, poemas e narrativas. Quando esses ausentes, assassinados e aniquilados, deixam seus rastros por meio de lembranças

familiares, fotos ou mesmo memórias advindas de outros, alguma coisa fala por eles, e vai continuar a falar mesmo na condição da morte. Assim, existem marcas que permitem experienciar a presença dos ausentes por meio de figuras espectrais e virtuais. Ou, para algum leitor mais cético, por meio de representação de sujeitos ausentes, seja pela referência a um nome que carrega uma carga histórica e política, seja pela forma como um personagem ausente determina o presente de uma história. Isto é uma experiência espectral, que não difere muito da ideia de falar sobre memória, lembrança e história na literatura. Ora, a esta altura, poderíamos afirmar que a literatura está cheia de fantasmas de pessoas anônimas, de militantes, de figuras históricas marcantes, mas também de discursos, sistemas e modos de viver.

Nesta linha, Fuks, em *A resistência*, faz com que seus personagens encarem não necessariamente a violência, como no caso de *Lavoura*. Na verdade, os personagens de Fuks lidam com os restos desse processo que se preservam como heranças quase indesejáveis. Há na narrativa as consequências traumáticas desses tempos, expressos pelos personagens dos pais, que precisaram se exilar durante a Ditadura, e de personagens mortos e desaparecidos, como Marta Bréa. São dois momentos na literatura muito distintos, mas que se complementam, principalmente no tocante à violência que, mesmo com o passar de tantos anos, insiste em retornar de forma ainda mais intensa e legalizada por aparelhos de força do Estado. Ou seja, não mais no privado e nem pela força paterna somente, mas o próprio Estado incorpora essa violência simbólica herdada desde a Ditadura e que faz com que os processos de justiça para os mortos e desaparecidos sejam quase impossíveis.

O retorno de um passado dito morto, mas cujos efeitos parecem ser insuperáveis na composição da história do Brasil, e quiçá da América Latina, é na verdade a preservação de um passado muito vivo que se divide entre a aparição de certos traços do colonialismo, da Ditadura e da escravidão. Disso, estamos, de certa forma, de acordo ao lermos pelo menos parte da produção literária dos últimos dez anos, no mínimo. O panorama literário da última década reúne textos dedicados aos restos da Ditadura Militar no Brasil e na América Latina, aos rastros da escravidão, do colonialismo e de suas novas formas de expressão na contemporaneidade.

Contudo, existe outra força de expressão na narrativa brasileira cujos fantasmas do passado nos aprisionam ao passado histórico de outros espaços geográficos, recortes sociais e políticos, que se mesclam à história do Brasil. Se em Nassar e Fuks lidamos com uma crítica histórica e social localizada na América Latina, especificando, de maneira precisa o caso brasileiro, Laub transborda as fronteiras e faz das nossas cicatrizes históricas um enredo muito mais híbrido, dialógico e complexo. O trauma de Auschwitz que *Diário da queda* carrega no

bojo da narrativa é o medo da transmissão de elementos que dizem respeito ao que foram os campos de concentração, o judaísmo e o totalitarismo moderno.

O totalitarismo moderno, na acepção de Agamben em *Estado de exceção* (2004), consiste na instauração de uma guerra civil legal que permite a eliminação física de adversários políticos e categorias inteiras de cidadãos comuns num processo de eliminação em massa. O teórico faz uma associação do Estado de exceção a uma espécie de “Terra de ninguém”, já que há um esquema entre poder público, ordem jurídica e vida que resulta na eliminação de milhares de sujeitos em meio a um conflito político. Neste contexto, a violência e o autoritarismo atingem níveis extremos, e isso transita em diferentes camadas na obra de Laub.

*Diário da queda* tem um início curioso para um livro que se intitula “diário”, no qual somos informados que o avô do narrador não gosta de falar do passado. Inicialmente, mergulhamos na vida deste narrador, da sua infância e adolescência difícil em meio aos meninos judeus e não-judeus. Neste primeiro cenário, a violência parece despontar a partir de movimentos por parte dos meninos considerados judeus “puros” e dos meninos que não eram lidos identitariamente como judeus. As agressões verbais, mas principalmente simbólicas, eram constantes. Há cenas em que o personagem João, vítima de uma queda em meio a seu Bar Mitzvah, é agredido violentamente pelos amigos como uma forma de repressão.

Lida de forma isolada, a violência pode ser entendida como resultado de ações aparentemente simples de crianças e adolescentes, expressão de *bullying* e de preconceito. A trama, contudo, tem um fio narrativo que não permite essa leitura. Por meio dele, a vida do adolescente de Porto Alegre, no Brasil, se mescla com as violências sofridas pelos Judeus ao longo da história. Isso ocorre pelo entrecruzamento das memórias que o narrador tem de seu avô, este que aparece como um fantasma na narrativa. Este fio narrativo e contextual é necessário de ser resgatado, pois, agora podemos pensar alguns dos rastros de violências históricas que participaram dessa história.

O que o narrador rememora a partir dos cadernos praticamente vazios do avô o leva a revisitar esses momentos da infância. Contudo, parece que a perspectiva é a da violência familiar, o que nos lembra em alguns aspectos daquela sofrida pelo avô – a perseguição dos judeus. Nesse contexto, o narrador nos conta como era ser um menino judeu no meio de não-judeus e como certos traços das violências sofridas por ele associavam-se ao preconceito antissemita.

Dessa forma, o peso que toma conta da narrativa se relaciona à vida no presente, anos depois do Holocausto, e como ela ainda se funda sob os estilhaços deste genocídio. Ele se lembra do dia em que foi à sala da coordenadora prestar depoimento sobre a queda de João na

festa dele, resultado do plano arquitetado pelos seus colegas, identificados entre si como “judeus puros”. Esses se opunham a João por ele vir de família pobre e não ter berço como eles. A queda, assim, era uma espécie de represália violenta para avisar que João estava se metendo e que ele não pertencia ao mundo judaico.

As condições de João eram muito diferentes daquela do narrador, que se considera um “garoto rico de treze anos que não estava acostumado a levar um tapa” (LAUB, 2011, p. 50). Ainda que viessem de contextos distintos, o narrador convivia com cenas de violência em casa. Em uma briga banal sobre a mudança de escola, o narrador manda o pai enfiar o nazismo no meio do cu, levando seu pai a assumir um tom agressivo. Isso ocorre devido ao que aconteceu com João. O pai do narrador estava receoso com a violência, e, entendendo a condição de ser judeu como possibilidade de sofrer violência apenas pela identidade, sugeriu que ele mudasse de escola. Até nesses momentos, Auschwitz e o nazismo são recorrentes quando o assunto é violência e a forma como é preciso ajustar a vida, mesmo depois de muitos anos, devido ao antissemitismo ou dos problemas acarretados por serem judeus.

O narrador relata a briga que teve com o pai, que chegou a levá-los à agressão física. No entanto, ele assume que o que estava em jogo ali era algo muito importante. O intuito do pai não era amolar o filho com a história do avô e do nazismo, mas chamar a atenção para o aspecto traumático e repetitivo de Auschwitz, que aparecia naquilo que havia acontecido com João. A agressão, que envolve um menino não-judeu de classe social inferior à do narrador e à dos outros meninos, corroborou para esta violência que os fazem lembrar algo próximo do que seus familiares judeus vivenciaram no projeto político do genocídio. Desta forma, há a lembrança, novamente, do que havia acontecido com o avô, e o processo de violência a que ele foi submetido no Regime Nazista:

Meu pai falou dos últimos dias do meu avô, e foi o suficiente para eu entender que não deveria ser leviano com esse tema. Eu entendi que deveria respeitar tanto quanto meu pai respeitava meu direito de estudar numa escola nova, e a partir desse acordo tácito a minha relação com ele passou a ser outra: a minha raiva desapareceu naquele dia, e nas semanas seguintes era como se tudo voltasse a ser como antes da queda de João (...) (LAUB, 2011, p. 53).

Cenas que deveriam ser corriqueiras e banais na vida de um jovem tomam proporções abissais quando se vive sob a herança de um marco histórico de barbárie em família como esse. Os espectros da História assombram a história deste jovem que precisa lidar não somente com os seus conflitos internos e pessoais, mas também com o fardo do Holocausto na família. Esta marca determina as maneiras como o narrador passou a se relacionar com o

mundo. Os conflitos na escola e a violência embutida nessas relações obtinham pesos diferentes para um garoto comum e um garoto judeu, ou, ainda, um não-judeu imerso num contexto judaico. Neste caso, a ideia de violência não vem descolada de tudo aquilo que este familiar viveu, mas está sob a mira de outros conceitos importantes que funcionam quase que como um lugar originário da violência para esta família, a saber: o totalitarismo, Auschwitz, o nazismo e o autoritarismo.

Ao identificar uma cena menor, mas significativa em relação à agressão, o narrador percebe certos rastros de Auschwitz que permeiam a sua vida. No imaginário do narrador, essa agressão que João e outros colegas sofrem se relacionam ao que milhares e milhares de judeus vivenciaram. Ele estabelece conexões mais condizentes com a sua idade, contexto escolar e comportamento de amigos, que carregam preconceito no bojo de suas brincadeiras e ideias, para pensar um contexto muito mais amplo que foi o processo desumano sofrido pelo seu avô em Auschwitz. Pelo fato de não ter elementos para medir o peso de Auschwitz em sua família, conexões com eventos menores e mais sutis formam a ponte necessária para que o narrador consiga elaborar, dentro de suas limitações de mundo e geografia, o que foi essa barbárie. A violência e as atrocidades cometidas em Auschwitz não passavam pelo crivo do que é certo ou errado, legal ou ilegal; elas compactuavam com um Estado de exceção que promove confusão entre normalidade e anormalidade no que se refere aos meios utilizados para a manutenção da ordem.

Assim, a dimensão violenta da história do Brasil, relativa a agressões contra povos, minorias e comunidades, também é constituída por outras histórias que parecem, inicialmente, estranhas ou distantes da nossa realidade. Laub não deixa esquecer em *Diário da queda* que a herança de dor dos judeus, o preconceito e o processo de agressão no Estado de exceção em que viveram são também traços dispersos na história do Brasil. Há na sua ficção uma história dramática que gira em torno de uma morte histórica, política e cultural, bem como também ocorre em *Lavoura arcaica*, com a morte de Ana, e em *A resistência*, com os desaparecidos da Ditadura condensados na figura fantasmática de Marta Bréa.

Marta Bréa é um dos fantasmas que se faz ausente na história pessoal de Sebastián, nosso narrador. A sua história é recuperada por meio de documentos, arquivos, e de um retorno ao espaço físico da casa onde ele morou durante a infância e os tempos de chumbo da Ditadura Militar argentina. Lembro aqui ao leitor que, nesse romance, o narrador entrecruza a sua busca por uma identidade pessoal e familiar com rastros da Ditadura Militar argentina e do processo de adoção de seu irmão. A relação conflituosa com esse irmão leva o narrador a uma viagem memorialística que não traz respostas de cunho íntimo sobre a sua personalidade ou sobre a

desavença entre eles, mas, na verdade, resulta numa reflexão dolorosa sobre as truculências da Ditadura e seu impacto na formação da sua família. A falta de precisão e certeza sobre os motivos e sobre as origens do seu irmão adotivo levam-no a uma investigação política cujo ponto central é o abandono de crianças cujos pais foram torturados e desaparecidos durante o Regime Militar. Sem oferecer certezas ou sentidos fechados que levem o leitor a imaginar como todo o processo ocorreu, o narrador lida com o fantasma da Ditadura Militar que paira sobre a vida de seus familiares e que de alguma forma foi também motim para os caminhos que tomou a sua vida privada.

Sebastián carrega esse fardo familiar, porém, há ainda a absorção da memória daqueles que carregam experiências de opressão e perseguição, como os seus pais. No decorrer da trama, o narrador constantemente nos lembra de outros nomes e sujeitos que, ainda que não sejam reconhecidos ou cuja relação seja um pouco mais distante temporalmente, pairam como fantasmas na sua trajetória, como Marta Bréa. A história de truculência política vivida por Marta Bréa invade a vida de Sebastián de forma que a dor desta vítima e de outros se tornam uma questão própria do narrador. Lembraremos aqui de um trabalho escrito pela pesquisadora Lua Gill da Cruz, que resultou em sua tese de doutorado intitulada *Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI* (2021), em que a autora argumenta que desaparecidos da Ditadura Militar figuram tanto como espectros quanto como heranças daqueles que precisam elaborar a história desses mortos pelas políticas dos militares. Para a autora, o exercício de escrita e imaginação literária é uma maneira de lidar com mortes que não foram reconhecidas ou cujos rastros foram praticamente eliminados para que não houvesse qualquer vestígio.

Essa forma de lidar com o passado, assim como Sebastián faz ao elaborar a sua história em consonância com tantos outros sujeitos ausentes e mortos, culmina na aproximação entre o íntimo/vida privada e o público/vida social. Essas fronteiras não correspondem mais às limitações entre o que ocorre nos limites de uma vida familiar e privada e o que ocorre nos acontecimentos da história social e política. Sebastián conta a sua história pessoal a partir dos rastros de uma história de violência que marcou as sociedades brasileira e argentina como um trauma político.

Esse processo de perseguição e violência contra opositores ao Regime foi acompanhado de discursos autoritários, em que o poder e a persuasão política moveram grandes estruturas bélicas e identitárias, como os militares e os grupos pró-Ditadura, que penetraram em outras expressões políticas e discursivas ao longo dos anos. Assim, o autoritarismo se preservou por meio de políticas militarizadas por parte do Estado e de leis que visam à censura e à repressão do que parecia ultrapassar a ordem ideológica dos militares.

Todavia, é profícuo evidenciar uma correlação bastante forte entre autoritarismo, processos de violência históricos do Brasil e a experiência no privado, principalmente no contexto durante e pós-Ditadura Militar. Mesmo navegando numa linguagem poética, tudo aquilo que chamamos em nossa tese de rastro aparece como marcadores sociais e históricos fundamentais para as relações de ordem, censura, mando e obediência que se ratificam ao longo da história. Como consequência, o modelo colonial e patriarcal retroalimenta esses sinais, rastros e marcas de violência onde o autoritarismo deixa de marcar apenas o âmbito público, mas invade a cena privada. Fantasmas entram em cena não somente sob a figura de membros da família, mas nas marcas da História nacional, ajudando-nos a compor certa genealogia do autoritarismo via ficção. Esses fantasmas não só assombram a atualidade do romance, mas, mesmo no próprio curso da História brasileira, pincelam rastros e desdobramentos do que entendemos por autoritarismo na rede de relação com práticas de dominação, pensamentos coloniais e hierarquias como causa natural.

É exatamente isto que Lilia Schwarcz demonstra em seu livro *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019). Há um capítulo que nos chama a atenção por levar o nome de “nossos fantasmas do presente”. Dois pontos são destacados para que se possa evocar a ideia de fantasmas do presente: a potencialidade do tempo histórico de se reiterar e repetir, e suas acumulações e alterações que evocam lacunas, seleções, esquecimentos e invisibilidades. Esta preocupação, na verdade, não difere muito do que Derrida pensava em *Espectro de Marx*.

Desta maneira, estão em jogo dois pontos elementares: a memória é um recurso que de fato é importante para a construção da história. Mas, num segundo ponto, seria importante ultrapassar a memória enquanto uma exigência incondicional de preservação daquilo que foi o passado. Uma memória não estaria pronta e nem acabada, e muito menos fundada num certo espaço tempo, da mesma forma que uma herança e seus fantasmas não estão fundados num sentido definitivo. Como estamos discutindo, a memória também seria assombrada por essas marcas que advêm de outros tempos e, portanto, ela não é um objeto estático e incondicional. Esta ideia está também contida na tese recém-publicada de Fernando Gimbo (2021) sobre a materialidade em Derrida. Gimbo concorda que o presente não é um tempo linear, homogêneo e idêntico a si. Para o autor, o presente é sempre um tempo inatual, saturado por uma virtualidade que coexiste de maneira espectral. Assim, estes rastros que marcam a nossa História e atravessam, via linguagem, muitas gerações, estão também implicados na noção de história, claramente mais específica e particular, mas não deixa de estar também enredado nessas questões.

Dessa forma, como uma ponte explicativa para os próximos capítulos do nosso debate, levaremos em conta que as literaturas – a de Fuks e a de Laub – conseguem alcançar um ponto em que o leitor pode tecer reflexões entre o par: História (e seus fantasmas) e a herança, principalmente no tocante ao fato de que a História como herança não pode ser vista de maneira evolutiva e progressiva. *Diário da queda* e *A resistência* são claramente distantes temporalmente, mas são contemporâneos em questões concernentes às condições de inaturalidades que essas obras estabelecem em conjunto, quando lidas pelo viés de seus rastros que dialogam. São essas condições de inaturalidades, nas formas de rastros e vestígios, que olharemos de forma mais detida a seguir.

### **3.2.3 Rastros do passado e a inaturalidade do presente**

Estar às sombras de acontecimentos históricos de violência não é uma particularidade do romance de Nassar. Assim como ele, Laub e Fuks também se indagam sobre o peso, o sofrimento e a razão de herdarem o fardo que é a violência de seus tempos, como no caso de Ditaduras Militares em *A resistência*, ou a herança opressora de seus antepassados, como no caso das leis e interdições de *Lavoura arcaica*, e, por fim, a carga traumática que suas identidades carregam, em *Diário da queda*. Seguindo a tese do passado como espectral, discutiremos agora como os rastros e a condição de inaturalidade no presente produzem formas de fantasmas. Aqui vamos mostrar como fantasmas aparecem a partir de vestígios e de como o exercício memorialístico em Laub e Fuks se dá pela via do passado espectral. A partir de alguns rastros do passado, que no caso do romance de Fuks são representados pelas fotos dos pais, o narrador busca entender como esse passado familiar é espectral e como o sofrimento político dos pais o assombra como outro tipo de fantasma, mostrando que a obra não se encerra no fantasma da Marta Bréa.

Neste caso, os fantasmas aparecem de forma muito efetiva, e a espectralidade não permanece no âmbito da abstração. A emergência desses espectros políticos não se limita ao retorno ao passado, e muito menos funciona como mera reencarnação de momentos violentos. Se resgatarmos o uso anterior que Schwarcz fez do termo “fantasmas”, por meio desta referência a autora lembra que são muitos fatores que nos legaram uma herança tão frágil que contamina projetos de subjetivação individuais e ações públicas coletivas. Mas há narrativas que ainda sim tentam ao menos captar as projeções fantasmáticas desse tempo que se manifestam num efeito quimera. Ainda em nosso esforço interpretativo, podemos empreender

a desconstrução da narrativa que se inventa de um passado mítico como forma de justificar o presente. Vejamos alguns desses casos.

Em *Lavoura arcaica* do pai de André, o espectro ganha a sua força no semear do verbo. A recuperação do arcaísmo, da tradição e da lei semeiam o presente e servem de chão para que a história atravesse a articulação das personagens. O discurso autoritário, como uma herança transgeracional, tem sua raiz no mesmo solo fértil de onde saem os ensinamentos sobre o amor e união. No contexto da obra, as escassas referências a um horizonte de mundo mais familiar ao nosso contexto exigem um miraculoso trabalho interpretativo, sendo este um ponto que difere das outras obras da nossa tese. Diferente do texto de Nassar, os espectros da história, na literatura de Fuks e Laub, lidam com um cenário um pouco mais localizável e reconhecível temporal e geograficamente. *Lavoura* eleva o trabalho com a linguagem a um nível tão radical cujo modo de entrada na obra se sustenta muito mais em torno das articulações simbólicas, alegóricas e metafóricas nos jogos de linguagem e referências.

Isto é um pouco diferente do que acontece no texto de Fuks, por exemplo. A linguagem, sua tessitura e sua dissimulação continuam como parte da obra, pois constitui um motor essencial para a literatura. Mas, entram em jogo outros elementos, como as imagens dos desaparecidos, o exílio e a herança da Ditadura Militar. Ainda, a tese de personagens desaparecidos ou assassinados como espectros que rondam a história da família também redimensiona a discussão na singularidade da obra. A herança, a linguagem, a transmissão e as aparições se preservam, como vimos em *Lavoura*, porém, ganham outros contornos. Todos esses fatores modificam a experiência espectral da obra.

Como afirmamos, *A resistência* é diferente da *Lavoura arcaica*. Para além das questões estéticas e dos personagens presentes-ausentes, trata-se também de um efeito quimérico em Fuks. Se o espectro tem a sua produção temporal em uma anacronia, como coloca Derrida (1994), e a história para Schwarcz acontece de modo não-evolutivo, mas a partir do embaralhamento de seus problemas, conseguimos identificar esta soma em Fuks a partir de um tempo cuja base de fatos é heterogênea. Para isso, precisamos pensar num outro fio de sua ficção: a história de seu irmão, adotado durante a Ditadura Militar.

O elemento familiar, como acompanhamos na obra de Nassar, reaparece em Fuks. Na verdade, a questão familiar é central nessas obras no tocante à memória e à organização dos fatos. A História geral do mundo, ou, neste caso, da América Latina e suas Ditaduras, se reorganiza via relatos familiares, na obra de Fuks. De forma parecida, em *Diário da queda*, o motor central da trama é um ciclo transgeracional entre pai, filho e avô. A família assume um papel primordial de autoria secundária no encadeamento dos acontecimentos, pois é através dos

símbolos, rituais, comportamentos e conflitos que eventos historiográficos ganham outros contornos.

Um dos retornos de Fuks ao que foi a Ditadura Militar não se dá pela descrição racional das cenas e das imagens históricas que conhecemos. Seu narrador opta por associar a sua história pessoal ao Período Ditatorial. Em seu retorno a Buenos Aires, nosso narrador, meio brasileiro, meio argentino, ao caminhar pelas ruas da cidade e observar os rostos das pessoas, lembra-se de imagens de seu irmão adotivo sobrepostas às aquelas de seus pais sendo expulsos da cidade, quando ele não tinha nem seis meses.

As questões seguintes surgem de uma caminhada do narrador por ruas que o levam à praça do Congresso, em frente à sede das Mães da Praça de Maio. O narrador se diz impregnado pelas histórias e narrativas do local e, imediatamente, passa a pensar no exílio dos pais, ao qual ele chama de “expulsão”. A expulsão dos pais, na verdade, foi a violência imposta pelo Estado antidemocrático. A pergunta que o narrador faz, a partir dessa recordação, é: pode um exílio ser herdado? “(...) seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais?” (FUKS, 2015, p. 19). Esta frase segue outra questão norteadora: “(...) estará também a perseguição política submetida às regras da hereditariedade?” (FUKS, 2015, p. 19).

A caminhada pela Praça, cercada pelos vestígios históricos da luta das Mães da Praça de Maio, desencadeia e impulsiona reflexões acerca do legado dos pais. O narrador sente-se como se estivesse constantemente visitado por uma presença descarnada. Essa não é apenas a história de Marta Bréa e de tantos outros que ele conta ao longo da narrativa, mas também dos próprios pais. Sebastián, assim, se interroga sobre o que lhe foi transmitido dessa história e quais as consequências dessa transmissão.

Uma das conclusões às quais podemos chegar é a de que hereditariedade não constitui uma transmissão direta e completa. Ainda que ele se refira a alguma espécie de interferência biológica, o fato é que o exílio não se localiza na genética nem no sangue, mas na leitura de uma experiência. A hereditariedade não deixa de ser formada por sentidos: o que foi esta Ditadura? O que foi este exílio? O que é uma perseguição política? Como isso afeta a minha vida? Todas essas perguntas operam na interpretação disso que o narrador chama de hereditário. Neste ponto, o protagonista de Fuks resgata a presença do fantasma produzido por discursos familiares que parecem circunscrever o narrador em um fardo a ser interrogado.

Ora, essas histórias dos pais podem ser transmitidas senão por um percurso de linguagem, cujas aparições de momentos, lembranças ou situações parecidas no presente o assombram de maneira a acreditar que carrega um determinismo hereditário. Que o exílio seja ou não herdado, a resposta talvez perpassasse outro caminho: é possível se livrar deste fardo que

é uma violência formativa na instituição familiar, como foi a Ditadura, as perseguições, as torturas e a perda da própria identidade territorial? O termo “hereditariedade” usado pelo narrador muito se assemelha, desta maneira, à ideia de transmissão de experiências.

O fardo da herança familiar surge como uma experiência a ser transmitida e que parece não ter seus efeitos interrompidos. O exílio dos pais surge como um passado espectral que parece estar mais vivo e ativo do que se imagina. Esta pergunta do narrador é uma forma de visitação do fantasma da violência da Ditadura. Se dermos um passo atrás e resgatarmos alguns momentos de *Lavoura arcaica*, por exemplo, lembraríamos aqui que as formas de se falar, os sermões e um certo jogo de palavras entre amor, união e trabalho, também constituíam uma visitação do fantasma. Não somente das marcações espectrais desses termos, mas do fantasma do avô. Aqui, a visitação segue a mesma lógica, mas o efeito é a vivacidade de uma experiência passada de maneira radical, e não somente a reestruturação de uma tradição.

O exílio é uma experiência cujos fatos, sensações corporais e efeitos objetivos dão lugar a uma virtualidade que não permite que a experiência se encerre por completo. Esta virtualidade é o que assombra as gerações e integra a “hereditariedade” familiar. A perseguição política, ainda que se manifeste em outras formas e níveis de coerção, não somente se apresenta pelo espectro que se dá pela virtualidade da experiência, mas está de fato introjetada nas políticas públicas que conservam e prolongam seus modos de autoridade, ordem e harmonia social. Ou seja, o narrador questiona como esta experiência ultrapassa a barreira temporal estática ou mesmo o discurso histórico evolutivo que diz ter havido alguma superação ou encerramento de um evento histórico, e se expande de outras maneiras no presente.

Exílio e perseguição política foram formas de coerção, de controle e violência que se desdobravam de maneira irracional. O trauma produzido por essas experiências também é arrastado pela visitação de seu espectro. Este, que por sua vez, é o que impede que o presente esteja impune desse sistema de marcas que modula a realidade. Mas estes fantasmas também anunciam que as formas de violação de direitos básicos e de perseguição política ideológica estão se movimentando no interior da vida social.

A frequência desses espectros da perseguição política que, na verdade, é um jargão próprio da gramática do discurso político e histórico, faz com que o narrador embaralhe os limites entre o que seria a história da vida privada e a história pública, que acontece no horizonte da narrativa historiográfica. “(...) Isto não é uma história. Isto é história” (FUKS, 2015, p. 23). Neste mesmo excerto, o narrador insiste na presença de resquícios de linguagem que se prolongam no seu discurso. Este discurso contém o que Derrida chama de uma “paradoxia do espectro”, que diz respeito a uma heterogeneidade radical que permanece

estrutural e não separa os discursos. Não haveria um espectro bom ou um espectro ruim. A frequência deles faz com que a vida seja transfigurada em relação à consciência que se tenta obter para descrever a realidade. Nesse caso, tanto a história da vida pública quanto a história da vida privada, no discurso do narrador, mantém um índice de indeterminação de um tempo colocado como disjunto e heterogêneo.

O presente que o narrador se encontra está fundado no que Derrida chama de “regimentos de fantasmas” (DERRIDA, 1994, p. 111), que coloca toda espécie de sintomas ou elementos arcaicos camuflados e cuja fronteira sequer se distingue num quadro de desgaste do capitalismo democracia-liberal ou social. A ideia de um mundo desgastado pelo espectro poderoso da democracia-liberal consiste na condição ideal para a visitação desses espectros que o narrador está colocando: fantasmas que perturbam um suposto tempo democrático com seus fantasmas do exílio e da perseguição política. Entretanto, a presença desse jargão na obra não faz com que a narrativa se direcione para uma espécie de panfleto ou dicionário histórico-político. Na contramão de uma narrativa expansiva em seu enredo historiográfico, o narrador permanece nas aparições e frequências espectrais e faz uso da fotografia para mostrar a frequência desses espectros.

No capítulo 11, o narrador relata a visão que tem dos pais quando mais jovens. Ele olha uma foto antiga, que diz ser uma imagem esmaecida. Ademais, diz ainda ser uma foto em preto e branco, o que caracteriza o período em que foi tirada. Preto e branco traz também um aspecto obscuro, muito comum quando se associa a figuras mortas ou a fantasmas. Nesta cena, o narrador demarca com precisão o caráter anacrônico da foto. A anacronia é um elemento central da espectralidade, tomada pelo que é nomeado ali, anteriormente, de regimentos de fantasmas. Este regimento é fruto de uma sobreposição de camadas de temporalidades, sensações e disjunções temporais múltiplas que compõem um tempo *out of joint*. Vejamos como isso se dá na passagem da obra:

Vejo o jovem casal numa imagem esmaecida, uma foto em preto e branco que o tempo exagerou em desbotar. Algo em sua aparência os aliena, contribuindo à sensação de anacronismo – talvez o volume dos cabelos, as pregas marcadas de uma camisa, o banco de pedra maciça onde se sentam, algo além disso que não reconheço e que de algum modo os eterniza. Porque são meus pais, e porque não estão sós, porque meu pai porta no colo uma menina, sei que é um registro do início dos anos 1980, e, no entanto, me parece bastante mais longínquo. São seres históricos esses que vejo. Sua aparição pontual na fotografia é uma culminação dos caminhos pretéritos, uma entre muitas culminações dessas vidas complexas que se entrelaçam e se permeiam como um passado coletivo, com a marcha de uma época com as tortuosas fissuras de um tempo (FUKS, 2015, p. 35).

A foto produz as visitas espectrais pela imagem que se forma, pela sobreposição de imagens e, também, pelas marcações imaginárias que uma fotografia condensa. O fantasma daqueles pais do passado, do exílio e da perseguição política, contribui para a imaginação do narrador. Percebemos que no excerto citado, por exemplo, a imagem do casal é turva e esmaecida. Há uma caracterização imagética e dramática, usada como artifício do texto literário, para dar um sentido espectral a essa descrição. Ele segue dizendo que esta imagem provoca uma sensação de anacronismo e, para justificar este anacronismo, como já mencionamos anteriormente, ele indica uma sobreposição de marcas temporais: o volume dos cabelos, as pregas marcadas da camisa, o banco de pedra maciça e a presença de uma pessoa que o narrador diz não reconhecer. Um último elemento é o tempo e a sua referência ao ano de 1980, que ele diz não corresponder ao que a fotografia expressa. Essa sensação de um tempo mais longínquo e toda esta montagem em torno da fotografia é de fato uma maneira de teorizar sobre um regime de espectralidade. A história que o narrador extrai da foto é a seguinte:

Depois do jantar, o convite para que ele subisse ao quarto dela, não porque ela quisesse, porque tivesse vontades que as velhas cartilhas de catequese não aprovariam, mas porque tinha medo, porque queria que alguém confirmasse antes dela se não havia nada embaixo da cama, nenhum dos seres sinistros que naquela época povoavam seus pesadelos (FUKS, 2015, p. 36-37).

A foto é de outra época, mas são essas as lembranças e as histórias que retornam. Quando se refere “aquela época”, o tempo diz respeito aos medos das perseguições políticas na Ditadura. Esse medo tomava cada trivialidade do cotidiano e mesmo momentos simples da rotina dos militantes. Tanto seu pai quanto sua mãe temiam serem encontrados e torturados a qualquer momento. O narrador segue dizendo que essas imagens tomavam o sono de ambos, e eles temiam serem tomados de braços e algemados pelos militares. Mais à frente, nosso narrador comenta sobre os resquícios de tensões de outras épocas, que se misturavam com processos parecidos ao redor da América Latina e do mundo:

Há também resquícios de tensões de outras décadas, um pudor antigo adiando cada frase que eles se permitem dizer, uma anacrônica noção de sigilo, de inconfessável segredo, como se revelar esses dados e nomear os envolvidos fosse indiscrição a ser repreendida pelo movimento – ou pior, a ser punida por tenazes algozes de um regime inclemente (FUKS, 2015, p. 39).

A Ditadura, como ela foi um dia, não voltará. Porém, outras ditaduras nunca deixaram de acontecer nas modulações dos tempos e na história. Derrida já havia percebido algo muito similar a este retorno incessante de uma estrutura de violência que funciona de forma

fantasmal nas sociedades ao pensar que as guerras civis não estariam desassociadas das formas fantasmáticas com que a democracia liberal se articula. Se por um lado Fuks trata aqui dessa anacronia, em que há a sustentação de uma espécie de tripé de violência que conduz as movimentações da sociedade liberal, principalmente aquela que se produziu depois da reabertura democrática no Brasil, Derrida se pergunta sobre o quanto as democracias liberais estão operando na produção fantasmática do que o discurso diz ter superado historicamente. Ele lembra que as transformações técnicas, científicas e econômicas, após a Primeira Guerra Mundial, já haviam perturbado a estrutura topológica da história que prosseguiria a partir dali. Fizeram acreditar que haveria um corpo e lugar identificáveis para tratar da crise legada, e ruminava a necessidade de forças totalitárias e homogêneas para resolver os problemas.

O exemplo de Derrida não parece muito distante do caso da Ditadura no Brasil, pois ele elenca os poderes midiáticos na década de 1920, antes da televisão, que tinham como objetivo enfraquecer as representações de autoridade e o espaço democrático, reduzir as discussões no campo parlamentar, subtraindo o poder legítimo que tinha o espaço público às forças televisivas. Era ali que o discurso da guerra, da luta das minorias contra o racismo e a xenofobia, enfraquecia-se. O que não impedia que essas questões existissem, tal como foi também o *modus operandi* da censura na Ditadura brasileira. Isto se reveste, na verdade, num efeito espectral que potencializa os aparecimentos desses muitos fantasmas, que são sempre mais de um, às disputas materiais das sociedades e às narrativas pessoais e históricas.

Esta é a sensação do narrador de Fuks. Sua descrição de uma anacronia provocada por resquícios advindos de outras épocas respinga nas mais diversas jornadas históricas. A tentativa de apagar e prosseguir aponta como esses algozes fazem com que as histórias, dos desaparecidos e mesmo dos seus pais que sobreviveram ao regime, sejam impelidas e transformadas quase numa espécie de segredo inconfessável. Aqui é interessante ouvir o recado que Derrida nos deixa sobre como esses regimentos de fantasmas estão de volta, e que nas suas palavras, voltam como “(...) exércitos de todas as idades, camuflados nos sintomas arcaicos do paramilitarismo e do superarmamento pós-moderno” (DERRIDA, 1994, p. 111). Derrida enxerga esses efeitos como fantasmas da Nova Ordem mundial, ou o que ele entendia por capitalismo democrata liberal ou social. Não nos ocuparemos aqui das dez calamidades que Derrida se propõe analisar sobre essa ordem, mas seria interessante localizar o relato da personagem de Fuks em uma destas calamidades. Vejamos.

Lembremos que Sebastián, o narrador, aponta os resquícios da Ditadura, como a vemos em relatos, documentos, textos de historiadores e testemunhos, e que são sistemas de marcas inapagáveis porque são virtuais, espectrais, mas nem por isso deixam de ter efeito,

consistência e consequências. Sebastián não deixa de carregar certa herança narrativa para se pensar a composição da História do Brasil, no entanto, traz uma chave pela fantasmagoria, o que implica também trazer o respaldo da alteridade dentro dessa discussão. Não conseguiríamos, por exemplo, transitar pelos relatos de Sebastián tendo como horizonte de expectativa uma reflexão unívoca sobre a realidade brasileira. Na verdade, ele está bem distante de fazer algo parecido. Toda lembrança sobre o que passou no Brasil necessariamente desencadeia outro fato que vivenciou na Argentina. Este aspecto narrativo que Sebastián adiciona à trama contribui para que se possa cada vez mais operar por uma leitura comparatista que, de fato, leve em conta elementos remissivos na própria historiografia.

Os recursos dos ausentes, dos espectros, dos desaparecidos colocam personagens e leitores em relação direta com uma alteridade histórica. O próprio domínio das memórias, das narrativas e da ficção brasileira é enfraquecido neste sentido, de maneira que urge a necessidade de assumir que esta é uma literatura que lida com restos de outras literaturas, histórias e eventos. Auschwitz, em Laub, e as Ditaduras brasileiras e argentinas, em Fuks, só são aludidos por meio da produção de um lugar que funcione como um espaço fantasmagórico de tantos outros acontecimentos. O que torna essa discussão mais rica é o fato de Auschwitz e as Ditaduras da América Latina assombrarem a ficção brasileira e a forma como esses narradores contam as suas histórias.

A memória que se enveredaria pelos caminhos de uma história nacional, em Fuks, é refreada pelos fantasmas que advêm de múltiplas partes, lugares e não carregam uma identidade nacional. Poderíamos recorrer ao nosso teórico mais explorado na tese, já que a esta altura temos certa afinidade com seu pensamento, pois é Derrida quem irá dizer que as guerras se multiplicam guiadas por fantasmas e por arcaísmos, isso porque a estabilização de um tempo local é feita sob a diferença do que está enraizado na memória nacional. As normas e regras de organização desta história presente dependem de uma cultura histórica, em que uma suposta normalização e estabilização do presente é na verdade erguida a partir de um poder militar que decide o que será em diante a história local. Esta é uma espécie de herança que funda a fidelidade, como no caso do Brasil, com as marcas do sistema militar.

Sem um movimento de expropriação, ou seja, de uma radical contradição de todo capital e propriedade dessas marcas, desta fidelidade e submissão a esses pequenos restos que ficaram, não haverá qualquer desvio possível dessa dependência a um discurso que nunca escolhemos e que, paradoxalmente, é o que sustenta as ações e os movimentos pessoais e históricos. Tendo isso em vista, podemos ler a frase que o pai do narrador profere: “(...) as ditaduras podem voltar, você deveria saber” (FUKS, 2015, p. 41). O narrador não perde de vista

a possibilidade de a Ditadura voltar, e já implica que algo dela sempre esteve presente; isto acaba sendo preservado nos discursos a que estamos assujeitados. É por isso que Derrida propõe a necessidade de falar com o fantasma e transformar o processo de luto não em um apagamento ou apropriação/ possessão dessas marcas, mas numa forma de deslocar o efeito desse traumatismo.

O personagem da obra de Fuks insiste neste perigo, ou melhor, no risco sobre a volta das Ditaduras. A sensação de retorno a um momento extremo, em que houve um alto índice de violência, é norteadora no romance. A fala do pai não deixa de ter sentido, ainda que as Ditaduras não possam voltar da maneira como eram antes. Elas podem ser reestruturadas de formas ainda mais perversas, camufladas e expandidas, principalmente apropriadas e capitalizadas sob a forma de um marcador de discurso que modifica a maneira com que sujeitos se relacionam no âmbito privado com as suas próprias histórias.

Este é o caráter singular de *A resistência*. Sebastián prossegue a obra refletindo menos sobre o que foram as Ditaduras, e muito mais sobre o efeito que elas causaram em seu presente de escrita. Os efeitos são variados, de forma que coexistir junto a tantos mortos, e ainda lidar com a possibilidade de muitos elementos da Ditadura se preservarem no presente, é estarrecedor para o narrador. Por isso, a fala do pai tem impacto fundamental, mostrando como o presente se encontra preso a estruturas que têm relação com a Ditadura Militar, a forma de viver naquele período e o que restou dele no presente. Esses restos podem tanto se corporificar na forma de gestão do Estado e seus pressupostos legais, como também nas sensações e lembranças que voltam desse passado e parecem estar muito mais perto do que se imagina.

Por isso a frase “as ditaduras podem voltar, você deveria saber” soa como “um fantasma ronda o presente, o fantasma das Ditaduras”. As Ditaduras podem voltar porque seus fantasmas nunca deixaram de espectral e obsidiar. Nesse caso, a insistência é também quanto ao fato de que, independentemente do que se faça com essa informação, nunca deixaremos de ser herdeiros, e isso independerá de qualquer consciência em relação a este acontecimento histórico.

Voltemos a esta afirmação do pai, ainda, para percebermos como os rastros aparecem no cotidiano e tornam possível vivermos uma realidade nas quais a legalidade e a justiça podem ser entendidas como frutos da Ditadura. Aqui está descrito o que Derrida chamou de uma “injunção já agora múltipla” (DERRIDA, 1994, p. 127). Esta injunção é heterogênea, contraditória, dividida, “(...) logo, de uma herança que sempre guardará o seu segredo, e guardará um segredo. E o segredo de um crime” (DERRIDA, 1994, p. 127). E a confirmação e concordância vem a seguir pelas palavras do narrador:

As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente – é o que penso ao ouvi-lo, mas me privo de dizer, para poupá-lo da brutalidade do mundo ou por algum receio de que não me entenda (FUKS, 2015, p. 40).

A Ditadura, de fato, não está morta, e de alguma forma ela frequenta o presente. As opressões, os sofrimentos e as maneiras dos regimes que assombram pai e filho, e o seus eminentes retornos, são nomeações possíveis para a consequência desses frequentados espectrais. Derrida dirá que despertaria, neste estado fantasma, as suspeitas de que o cadáver talvez não esteja tão morto quanto parece. “O desaparecido sempre aparece aí” (DERRIDA, 1994, p. 134), e com esse modo de produção do fantasma, reaparecem todos: desaparecidos e as forças que fazem as vítimas desaparecerem. Sebastián traz, a partir deste diálogo com pai, as possibilidades das assombrações da Ditadura Militar, e isso faz com que se pergunte sobre a construção deste referente e a sua expansão hoje.

Esta associação Derrida já fazia em *A farmácia de Platão*, ao mostrar que a presença do que se quer descobrir, que aqui poderia ser a volta do discurso do Regime Militar como origem do presente, está debaixo de um tecido conjuntivo. Isso é também o que Derrida demonstrou em outras obras, como *A voz e o fenômeno*, o índice de sentido de um tempo histórico, em vez de ser compreendido pela heterogeneidade em que ele dissemina, levando em conta que ele vai criando lastros, esburacando o sentido, ele é na verdade tomado como índice de alguma coisa que poderia ser presentificada. Os espectros, entretanto, demonstram a impossibilidade desse fechamento.

Estas possibilidades espectrais da Ditadura, que podem intervir na realidade material do mundo, com a sua força heterogênea de regimes de fantasmas, trazem outros elementos para o cerne da questão. Quanto a isto, nos referimos aos múltiplos e diversos marcadores de violência que assombram o referente da Ditadura, como a força autoritária do colonialismo, as relações de poderes do sistema patriarcal e a perseguição e aniquilamento das diferenças, como aquelas próprias de regimes totalitários e nazistas.

O sentido da Ditadura Militar é colocado em diferença, e as formas de violências colonial e patriarcal, por exemplo, reaparecem com nuances e uma sofisticação. Poderia, claro, ser muito mais impressionante ler descrições e relatos minuciosos sobre momentos de violências e seus rituais de torturas. Essa nem de longe é a proposta. Numa exegese comparativa, é essa dinâmica mesmo que percebemos em *Diário da queda* e em *A resistência*. Cada narrativa, em sua singularidade composicional e estética, articula-se a partir da palavra e

do discurso sobre um ausente para que esta figura que não se presentifica metafisicamente e ontologicamente possa assombrar. A palavra dos desaparecidos da Ditadura ou dos sobreviventes ou aniquilados nos campos de Auschwitz germinam e assombram gerações seguintes. Trata-se do caminho inverso do da dramatização do espetáculo ou do esgotamento de uma gramática política e social de movimentos sociais ou das contradições da vida no interior das dinâmicas sociais no privado. É antes de tudo uma tentativa de agrupar e compreender um sistema de marcas que procura justamente assegurar a presença das coisas, a natureza da violência e as determinações das leis.

Auschwitz e a Ditadura Militar, respectivamente em *Diário da queda* e *A resistência*, não retornam de forma clara e com um problema estabelecido de suas determinações históricas. As lembranças que emergem são sutis e cifradas. Laub, por exemplo, vai falar do espectro de Auschwitz que ronda a narrativa contemporânea da nossa história. Embora este evento possa parecer ter sido superado diante de narrativas negacionistas ou das tentativas de pactos de amenidades com a história do Regime Nazista, Auschwitz não deixou de existir no imaginário coletivo. E por isso mesmo o seu narrador está o tempo todo lidando com um caderno de uma história ausente e tentando inserir ali alguma imaginação possível de Auschwitz.

De maneira parecida, é isto o que Fuks nos mostra também da Ditadura Militar. As narrativas sobre o que foi o Regime Militar, em *A resistência*, tomam um certo desvio das clássicas recuperações de documentos de desaparecidos e dos torturados. Esta recuperação é muito importante e necessária, e não estamos advogando o contrário. Mas ressaltamos que o narrador de *A resistência* está mais interessado em mostrar como a figura de um desaparecido pode ter uma força desconstrutiva de peso para se pensar a Ditadura Militar. Há nisso uma contradição fundamental que é a lei da anacronia. Isso ocorre porque o espectro é também uma marca do tempo que retorna. O espectro não é somente a figura importante de Marta Brea que é preciso lembrar e dar voz. É também o sistema de marcas que possibilita viver um estado de preservação e expansão de políticas muito parecidas com a da Ditadura Militar.

Estaria aqui a impossibilidade de se chegar à origem do mal de Auschwitz ou dos Regimes ditatoriais; esta origem não é localizável. Contudo, entram muitas perguntas, especulações e dúvidas que desestabilizam a unidade desses tempos como autofundantes de seus modos de violência. Diríamos que só se chega a essa desestabilização do fundamento da verdade pela historicização do problema via ficção, a partir “do que talvez tenha sido”, ou “como poderia ter sido” e, principalmente, o ponto fulcral da ficção “como se tivesse sido”. A cena, como toda cena, é histórica. Isto é o que afirma Haddock-Lobo ao escrever que a cena na

literatura “encena uma estória e encena a história mesma da historicidade” (HADDOCK-LOBO, 2011, p. 67), mas o seu aspecto crucial é que ela não data e nem permite encadear eventos de acordo com uma cronologia específica de um presente.

A verdade do que pensa saber da violência do genocídio e do Regime ditatorial é substituída por um ponto de dúvida que a confusão dos espectros causa; elas não se encadeiam na cronologia, não se constituem de forma pura e, necessariamente, se cruzam a todo momento para, assim, produzir alguma coisa que se possa nomear como presente. Ou seja, os problemas históricos e políticos de um tempo, de um lugar, de um ano ou de uma geração são muitos, e não existe somente um discurso hegemônico e muito menos um contradiscurso que dê conta do retrato da realidade como uma espécie de grande narrativa.

Narradores que ocupam décadas parecidas e que têm suas problemáticas centradas nas transmissões geracionais produzem relatos embaralhados e distorcidos. Eles mostram, portanto, como referentes históricos de Auschwitz, de 1964, do patriarcalismo, da escravidão, e tantos outros problemas que surgem na história, transitam ao longo do tempo, reaparecem e contaminam espaços por meio de sistemas de marcas de traços.

### **3.2.4 Rastros do passado e uma história espectral**

Quase ao fim do nosso trabalho, construímos até o momento uma lógica em que é possível visualizar, nas três obras, como seus autores exploram rastros do passado por meio de histórias familiares e eventos da infância. Os romances demonstram um tempo passado que é construído pelo atravessamento de cenas cotidianas com acontecimentos históricos. Nesta sequência, daremos continuidade a essas questões ao analisarmos esse funcionamento de tempos e cenas diversas que assombram os protagonistas, convidando-nos a refletir sobre a persistência das memórias e dos seus efeitos no presente, especialmente em *Diário da queda*. A obra de Laub nos mostra como questões antigas reaparecem sob a forma de fantasmas e assombros, tanto na forma de fantasmas quanto na de herança dos mortos.

Assim, em um breve retrospecto comparativo, podemos dizer que o avô, nas obras de Laub e Nassar, e Marta Bréa, no romance de Fuks, representam a heterogeneidade de uma herança que não desaparece nunca. São personagens fantasmas centrais nessas obras e produzem outras formas de aparições fantasmáticas, pois são eles que desencadeiam relações com outros fatos e sujeitos ausentes, que também impactam o presente. A forte presença desses personagens, em nossa tese, produz um passado elaborado e preservado no presente por meio de fantasmas e das suas heranças, deixadas como legado para suas respectivas famílias.

Desta maneira, a partir desta tese central, temos demonstrado com certo rigor estes pontos. Eles são figuras sem uma unidade representativa ou determinante, o que lhes permite justamente trazer os muitos possíveis que habitam a mesma injunção. Estes personagens não estão nem vivos, nem mortos, nem presentes, nem ausentes. Não pertencem a uma ontologia e muito menos a qualquer tipo de essência que trate inteiramente do que é um morto ou um vivo. O efeito que estes personagens causam é o da imagem protética e contingente da realidade virtual, ou das “apropriações ou especulações que manifestam, nos dias de hoje, poderes inauditos” (DERRIDA, 1994, p. 78).

Lembremos que um dos exemplos explorados em *A resistência* é a personagem desaparecida durante a Ditadura Militar chamada Marta Bréa. Quando o narrador de Fuks insiste na experiência da “ausência que mora” para falar de Marta Brea, há algo similar com o modo como o avô ocupa os lugares à mesa e a casa da família de André, pois estas personagens não são pensadas na oposição que Derrida chama de ideal, mecânica e dialética da “presença real do presente real ou do presente vivo” (DERRIDA, 1994, p. 99). Igualmente, tal processo se dá na oposição do efetivo e do não-efetivo.

Com fins de ilustrar um pouco mais, podemos lembrar do avô de *Diário da queda*. Esse personagem é uma figura ausente cuja aparição nos próprios cadernos está para além da história do que foi Auschwitz e principalmente de seu fim. Por meio de seus assombros que marcam os cadernos, tanto o narrador quanto seu pai dão sequência ao hábito da escrita que une as três gerações de homens diante de uma dívida impagável da História: Auschwitz.

Desta forma, a escrita do diário será fulcral para que o narrador consiga estabelecer relações lógicas entre os rastros de memória que pairam a sua vida. O narrador consegue criar as suas próprias associações para fazer algo inverso do que seus antecessores fizeram: tentar falar algo de Auschwitz, ainda que com base num jogo associativo de memórias pessoais, pequenas referências à história e a traumas da infância. Aqui é interessante notar que a narrativa de Laub funciona muito bem a partir desse jogo de relações entre eventos, fatos e referências, sem necessariamente afirmar a todo momento que explora um trauma coletivo e histórico.

A palavra “Auschwitz” integra essa rede de relações a todo momento, desde suas primeiras lembranças da infância até os últimos dias anotados no diário que deixará para o seu filho. Mas a carga de sentido deste acontecimento histórico não está dada para o narrador, de maneira que ele vai, aos poucos e muito lentamente, coletando vestígios, ignorando um pouco o que especialistas trataram em livros e, principalmente, criando sua própria rede de ideias. A infância e a adolescência, por exemplo, serão dois momentos fundamentais para pensar o que foi o antissemitismo e as suas consequências trágicas. Este recurso tem início por meio da

tomada de decisão de escrever o próprio diário.

Para citarmos outros exemplos, no capítulo intitulado “Diário”, o narrador continua seu relato, agora escrevendo em seu próprio caderno. No início, observa-se que ele mesmo deixa um vestígio sobre a influência da escrita em cadernos: “Não há como ler as memórias do meu pai sem ver nelas o reflexo dos cadernos do meu avô” (LAUB, 2011, p. 133). Sua vida é permeada por fracassos na relação com a sua companheira, seu problema com bebida e suas incertezas quanto a um futuro em que possa se tornar um bom pai para seu futuro filho. Assim como as quedas metafóricas que representam os fracassos pessoais da relação conjugal, ou a chegada da morte provocada pelo Alzheimer, a queda de João traz à tona uma série de questões com as quais nosso personagem não quer lidar. O narrador, no entanto, parece optar por retornar ao assunto da queda do amigo em sua festa e aos sentidos que esta cena teve em sua vida. Talvez a mais importante dessas questões sejam pontos-chave relacionados às suas reflexões sobre o genocídio dos Judeus.

O narrador descreve os meses que antecedem o Bar Mitzvah, aos treze anos, revelando a existência de certa brutalidade no processo. Eram sete alunos que iam à casa do Rabino, e todos levavam para casa uma fita com trechos da Torá, gravados por ele, que eles deveriam saber de cor. O rabino agia de forma bastante violenta com alunos que não teriam decorado o canto, encostando o rosto perto, dando socos na mesa, gritando e ameaçando-os de que se não conseguissem acertar o canto ele não faria o Bar Mitzvah de ninguém. Os alunos também tratavam esse rabino com certa perversão, com fins de vingança. Sabendo que ele era diabético, esperavam ele ir ao banheiro para adicionar açúcar em vez de adoçante no chá e oferecer a ele. O ritual que antecede o Bar Mitzvah dos alunos era tenso, mas praticamente todos os colegas do narrador haviam passado pelo processo.

Havia uma cerimônia na parte da manhã, um almoço e um evento que ocorria em um hotel de luxo, indicando que os meninos pertenciam a uma classe média alta de Porto Alegre. Nestes eventos, havia outros rituais, como passar graxa nas maçanetas dos quartos, fazer xixi nas caixas e toalhas do hotel e jogar o aniversariante para o alto, treze vezes. Citamos: “embora só tenha acontecido uma vez, na hora dos parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros” (LAUB, 2011, p. 10). É desta maneira que a cena motora, mais repetida e, talvez, a principal que encadeia a maior parte dos eventos do livro, acontece.

Nesta sequência, sabendo como todo o processo ritualístico entre os jovens ocorre, o narrador conta que “nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão” (LAUB, 2011, p. 10). Logo mais à frente, o leitor é informado de que João

havia quebrado as suas vértebras e, conseqüentemente, precisaria ficar de cama por dois meses, usar colete ortopédico e fazer fisioterapia. O narrador diz que ele era um dos que deveriam ter segurado João e evitado a queda, reconhecendo que o acidente foi proposital, devido ao plano dos outros meninos de não segurar João.

Laub cria uma linha de coerência narrativa. Neste sentido, esta cena da queda tem conexões com uma espécie de crueldade que lhe é muito cara. É a partir dela que repetidamente, de forma até mesmo confusa e circular, que obtemos as conexões que o narrador faz entre a infância e outros momentos traumáticos na história. Apesar de João não ser judeu, o narrador cria uma linha de coerência entre fatos que entrecruzam a violência que assombra a sua família, no caso sofrida pelo seu avô, e a violência que ele e seu grupo praticaram com João. Não há uma simetria entre o antissemitismo sofrido pelo avô e a violência por João, no entanto, é inevitável, na perspectiva do narrador, a reflexão sobre as formas de praticar e sofrer violência dentro de um grupo ou uma comunidade. A crueldade da qual João foi vítima dispara conteúdos sensíveis e, como consequência, o narrador estabelece relação com outras formas de violência. Este episódio produz a visita de muitos fantasmas do passado que remetem a um momento histórico muito violento. Por exemplo, ele faz um salto destas pequenas ocorrências da infância para pensar nas humilhações que o avô passou nos campos de concentração diretamente para a sua leitura dos cadernos.

Apesar dos cadernos não trazerem explicações ou detalhes sobre Auschwitz, estar diante da presença do avô faz emergir uma série de momentos de sua vida. A trilha de pensamentos que conecta a infância à vida adulta, especialmente as conturbadas cenas que envolvem a festa de João e a sua queda, passando pela sua relação com sua família, especialmente a falta de informação sobre o avô, faz com que ele se lembre de todos esses acontecimentos que se dão sob o fardo da palavra Auschwitz na família. Isso ocorre porque para o narrador parece ser inviável dissociar as formas de sofrimentos da infância – os problemas com os quais ele precisava lidar relacionados ao preconceito e à intolerância – das formas de violência extrema sofridas pelo avô.

A reflexão que o personagem chega a fazer é de como o Holocausto foi uma máquina mortífera e aniquilou toda uma população. Este maquinário exigiu uma cadeia de discursos preconceituosos e antisemitas que definiam quem deveria ter direito à vida e quem deveria morrer. Neste contexto, judeus foram colocados como párias da sociedade, tendo parte da sua comunidade eliminada. Rastros da adolescência do narrador parecem marcar também a vida adulta, principalmente no momento em que suas reflexões produzem relações entre história e vida pessoal, pois as memórias da queda de João não estariam tão desconectadas assim das

proporções que Auschwitz teve em sua vida. Lembrar do momento da queda de João é, na verdade, partir de um trabalho minucioso com os rastros possíveis para lidar uma história traumática, uma vez que a impossibilidade de pensar a história do Holocausto persiste na elaboração da história privada de sua família, seguida de perdas, segredos e conflitos.

Neste contexto, a adolescência do narrador é marcada por discursos persecutórios sofridos pelos judeus, mas também discursos persecutórios e ameaçadores da parte dos colegas judeus do narrador à existência de João. Muito do que era conversado na família estabelece relação com as lembranças de como os judeus sofriam com os discursos antissemitas. Interligando as peças deste quebra-cabeça, os períodos entre a infância e a adolescência são cruciais para que nosso personagem elabore alguma coisa sobre o Holocausto e consiga estabelecer associações com os discursos proferidos contra os Judeus. Ele entende, por exemplo, que um discurso antissemita não é apenas um discurso, de maneira que as palavras proferidas em favor do extermínio dos Judeus carregam outras marcas e formas de violência. As consequências desse discurso são da ordem do absurdo e do extremismo, resultando em aniquilamentos em massas de milhares e milhares de judeus.

Em uma acepção histórica, este discurso carrega marcas da violência política e da intolerância religiosa, cujo resultado foi senão a perseguição e a inquisição de judeus. A história da inquisição desses judeus emerge na trama como uma história espectral que preenche de sentido histórico a vida pessoal e violência sofridos pelos personagens. A presença de rastros dessa história pode ao mesmo tempo dar sentido aos conflitos da trama, mas também impedir fechamentos que direcionam os eventos da narrativa para o mesmo sentido dos eventos históricos da inquisição dos judeus. Por isso a ideia de rastro não quer dizer que a origem ou algo anterior desapareceu, mas sim que essa anterioridade histórica não é nem pura nem assimilável de forma direta. Ela necessariamente se embaralha com memórias afetivas, relações, experiências e formas particulares de ver o mundo pela ótica dos personagens. Nesse sentido, a história surge como uma virtualidade que se faz presente e ausente, ou seja, sob a forma de fantasma.

Neste contexto histórico, uma pequena digressão teórica se faz necessária. Não poderíamos cometer a injustiça de não mencionar os marranos, que consistiram em judeus que, sob domínio dos espanhóis, foram obrigados a se converter ao cristianismo para se salvarem da morte. A filósofa Donatela de Cesare, em seu livro *Marranos* (2021) nos lembra que, além de serem vistos como estranhos e inassimiláveis, estes judeus eram uma espécie de outro do outro, pois as condições dos marranos eram muito mais violentas do que as dos outros judeus. Isto sem contar nas divisões geográficas e culturais dos judeus durante o processo de cristalização

da cultura europeia que se deu ao longo do século XIX. Luís S. Krausz (2018) não nos deixa esquecer de outros rastros pertencentes ao discurso antissemita, como o impacto provocado pela invenção do conceito de “civilização” pela Europa Ocidental, conceito que sustentaria o seu oposto, ou melhor, a condição de “bárbaro”. Essas oposições que temos tratado ao longo da tese nos levam ao que foi a “Era das trevas”, representada pela influência dos árabes e da cultura medieval em oposição ao século das luzes, trazidos pelo Ocidente e pela cultura europeia. Assim, as culturais judaicas pré-modernas foram marginalizadas por um discurso nacionalista, controladas por um aparelhamento que também controlava a política e a história, formando cidadãos de acordo com o seu interesse político.

Estas marcas históricas permeiam todo o discurso antissemita que assombra o narrador. O sofrimento familiar é provocado também por outras gerações de judeus que sofreram e que eles desconhecem, mas cujo peso histórico continua ali. O assombro destes elementos da história, principalmente da história traumática dos judeus, entra em cena por meio de reminiscências que aparecem nos medos dos discursos antissemitas e das consequências que podem ser provocadas.

Neste caso, a queda de João convoca muitos outros fantasmas, pois aquilo que parecia ser apenas uma espécie de preconceito entre adolescentes, na verdade, se revela como um espaço discursivo assombrado por todos esses fantasmas do antissemitismo. Falar de João era recolher alguns dos rastros do passado e relacionar os discursos e agressões físicas direcionados a um não-judeu com a violência que os judeus também haviam sofrido. O personagem de João opera na narrativa como um dos rastros de memória que o narrador recolhe para elaborar suas questões. Mas também é esse rastro, sob o nome de João, que produz outras fantasmagorias na trama. Isso ocorre devido às condições às quais João estava submetido e ao impacto que o preconceito sofrido pelo personagem alcançou na vida do narrador.

Quanto à figura de João e as memórias disparadas no narrador após a cena da queda, Saulo Scariot, em sua dissertação de mestrado intitulada *Memórias literárias em Diário da queda, de Michel Laub* (2019), traz algumas pontuações que sustentam a nossa interpretação. Para o autor, a gravidade do acontecimento é tão atenuante que, em sua visão, parece haver um paralelismo desse trauma da infância à palavra Auschwitz. O acontecimento trágico que envolve a queda de João é tão doloroso e traumático quanto à morte do avô, a doença do pai e as mortes nos campos de concentração.

O preconceito que este personagem enfrentava tinha um ponto de partida cultural e social no bojo dos discursos de segregação direcionados a ele. João não se assemelhava nem um pouco ao padrão de outros meninos judeus de sua escola. A marcação de sua classe social

está dada já pela localização da festa, em que o narrador nos informa que não foi em nenhum hotel de luxo, e sim num salão de festa, de um prédio que não tinha elevador e muito menos porteiro. Esses elementos mostram a distância social entre João e os outros meninos que participaram do seu Bar Mitzvah, crianças que chegavam na escola com motorista e pertenciam à elite. O próprio narrador que parece fazer questão de destacar o seu contexto socioeconômico:

10

Aos treze anos eu morava numa casa com piscina, e nas férias de julho eu fui para a Disneylândia, e andei de montanha-russa espacial, e vi os piratas do Caribe, e assisti à parada e aos fogos, e na sequência visitei o Epcot Center, e vi os golfinhos do Sea World, e crocodilos no Cypress, e as corredeiras no Bush Gardens, e os espelhos de vampiro na Mystery Fun House (LAUB, 2011, p. 12).

O narrador segue elencando tantas outras coisas que ele possuía: “Aos treze anos eu tinha: um videogame, um videocassete, uma estante cheia de livros e discos, uma guitarra, um par de patins, um uniforme da NASA (...)” (LAUB, 2011, p. 12). Essas informações sobre a realidade da classe média alta de um menino que viveu as décadas de 1980 e 1990 expõem as contradições entre a realidade dos judeus da elite e àqueles que eram vistos como excêntricos ou párias dentro da própria comunidade, pois não tinham origem judaica e muito menos berço. Apesar de habitarem a comunidade de alunos, pais e conhecidos, góis, ou os não-judeus, não compartilhavam dos mesmos privilégios. Este é o caso de João, cuja festa havia sido paga com muito sufoco, e só foi possível porque houve a contribuição do padrinho para pagar as despesas. Mesmo assim, a festa era simples e humilde, com apenas um bolo, pipoca e coxinhas em um prato de papel.

O narrador e João se conheciam há bastante tempo; eles cresceram juntos e sabiam bastante coisa um sobre o outro. Tanto é que o narrador lembra que João nunca ligava para amigos e parecia não ter feito nenhuma relação firme. Ele dizia, por exemplo, que nunca saía com os amigos porque precisava estudar. No meio disso tudo, o mais importante dos fatos era que João nunca tinha atribuído esses problemas, o da violência e o da exclusão, ao fato de não ser judeu e estar numa escola de Judeus.

Esta escola era conhecida por ser tradicional e aprovar muitos alunos nos melhores vestibulares do Brasil. Com isso, o pai de João, que era originário de família da classe trabalhadora, achou que seria válido o sacrifício financeiro de trabalhar duro para dar a João a melhor educação possível. Por meio de um programa de bolsas de estudos, ele conseguiu, com muito esforço, matricular o filho nesta escola de prestígio. Assim, apesar das oportunidades que João teria nesta escola, o lado hostil e violento da sua condição naquele ambiente era muito

maior do que os benefícios.

Mesmo vivendo uma vida escassa em bens materiais e recursos básicos, o pai de João não mediu esforços para que o filho pudesse ter uma experiência marcante e positiva. Assim, ele decide dar a João uma festa. É a partir dessa decisão que tudo começa a tomar forma tanto para o seu filho quanto para o narrador. Como temos acompanhado, parte da memória do narrador é ocasionada por conta desta festa e de suas consequências.

Chamamos a atenção, neste contexto, que João nunca havia tido uma festa antes. O máximo que acontecia era convidar alguns familiares para um encontro informal, mas nada como uma grande festa de aniversário. Como todos seus amigos de escola eram judeus e todos tiveram comemorações tradicionais, como o Bar Mitzvah, João também passaria pelo rito de iniciação à vida adulta, assim como todos os amigos passaram. Estes elementos que compõem a vida deste personagem fazem com que haja um movimento de defesa por parte dos meninos que eram considerados “judeus puros”. Seria inaceitável que alguém como João, que não era judeu, não tinha “berço” e recursos financeiros mínimos para estar entre esses garotos, pudesse ter uma festa de Bar Mitzvah.

Todos esses fatos corroboram a aversão e repulsa advinda de seus colegas, concretizada com a queda. A combinação entre um quadro social muito comum da realidade contemporânea entre os anos de 1990 e 2000, somado às motivações culturais, políticas e histórica dos sofrimentos dos Judeus amplia o nosso quadro de percepção de como conflitos políticos contaminam conflitos privados, mas também como a própria história e a política são reconfiguradas por esses dramas pessoais.

O texto permite a leitura de sua história pelo viés da descrição material e social dos personagens, relacionados aos lugares e papéis políticos de pertencimento que demarcam um contexto sócio-histórico tão específico como o do Brasil. O recurso, claro, vem de outras tradições literárias interessadas nesta crítica e nesta descrição, desde o realismo, o romance social da década de 1930 e até mesmo Laub, que não abre mão deste elemento tão demarcador do cosmopolitismo e da grande e estarrecedora desigualdade social própria das cidades brasileiras. Esta lupa descritiva no texto amplia nossa visão do problema. Ou seja, a rejeição e o preconceito com sujeitos de classes mais pobres persistem na juventude do narrador, e também esteve, de alguma forma, muito presente nas vivências das vítimas dos campos de concentração e do antissemitismo.

Esta interseção que o romance propõe mostra, também, como discursos persecutórios podem nos assombrar sob a forma de preconceitos velados, cujo caráter social, tomado pela desigualdade social, faz passar despercebido o caráter racista da discriminação,

pois João era mais marginalizados do que os meninos que pertenciam a uma classe social mais elevada. Ele não chegava de motorista como os outros colegas, vinha de família simples e sofria agressões físicas e verbais cotidianamente.

Na recuperação destas memórias, o narrador nos conta que os professores se dedicavam a tratar do tema “antisemitismo” na escola, lembrando que, além das atrocidades cometidas pelos nazistas, pelos poloneses, entrava nesta conta o sofrimento dos mulçumanos e árabes. Neste ponto, o narrador retoma os rastros históricos que mencionamos acima, que dizem respeito às formas de marginalização dos marranos, dos judeus, dos árabes e dos mulçumanos a serviço da construção de uma suposta civilização que era exclusivamente europeia. Os personagens da escola que o nosso narrador, que chegavam de motorista e pareciam ter poder sobre os outros, ocupavam a posição de poder daqueles que eram reconhecidos como “civilizados”.

Do outro lado, João era um garoto com poucos recursos. Mantinha uma vida modesta e conseguia estudar naquela escola por meio de uma bolsa de estudos. O narrador passa a lembrar do *bullying* que João sofria. Seus colegas de classe cantavam uma música “a música começava assim, come areia, come areia. Era como um ritual, o incentivo enquanto João virava o rosto e tentava escapar dos golpes até não resistir e abrir a boca” (LAUB, 2011, p. 20). Ele segue descrevendo uma cena muito delicada de violência da qual João era vítima. Toda esta cena de violência, principalmente a tortura física, faz com que o narrador associe aquilo que ele nunca entendeu sobre Auschwitz e o antisemitismo. Uma vez que ele não poderia imaginar como eram as coisas nos campos de concentração e os processos de tortura, por exemplo, aqui ele consegue associar minimamente o que seria uma prática antisemita e as suas consequências desumanizadoras. O sofrimento que os judeus passaram atravessam as memórias do narrador quando ele conta sobre o sofrimento e a humilhação a que João, um góí, foi submetido.

Nosso narrador sonhava com a cena, de maneira que aquela festa e a queda de seu amigo não saíam da sua cabeça. Sua memória resgata detalhes do momento da queda, cuja lembrança é inesquecível e tão dolorosa que chega a se aproximar do seu sofrimento em relação a Auschwitz e à morte do avô:

Se na época me perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta (LAUB, 2011, p. 13).

Dois assombramentos que, de tão intensos, chegam a ser palpáveis e presentes. São

lembranças que não precisam ser evocadas nem de qualquer esforço para surgir, uma vez que elas assombram o presente como fantasmas; chegam sem avisar e sem pedir. Essas lembranças prendem o personagem ao passado para que o presente seja justamente esta espécie de dívida histórica. Na verdade, tanto a queda quanto a morte do avô estão numa simetria para o narrador, porque elas compõem parte de um trauma que atravessa as fronteiras dos tempos, dos contextos afetivos e históricos, principalmente no tocante a Auschwitz.

Este referente histórico, chamado Auschwitz, se tornou possível de ser verbalizado somente pelo entrecruzamento das lembranças da queda de João e do que sabia sobre seu avô. Uma cena de violência da adolescência é completamente assombrada pelas atrocidades cometidas contra os judeus, mas é unicamente desta maneira que o narrador consegue construir algo sobre o genocídio. Ele repete muitas vezes no início do romance que obras literárias, livros de histórias e documentários tentaram dar conta disto, e que ele não queria repetir e transmitir esta história de horror para outras gerações. No entanto, escrever sobre as suas memórias passa necessariamente por esses eventos. A infância e a adolescência são constantemente assombradas por Auschwitz de diferentes maneiras, principalmente na correlação que o narrador faz entre *bullying* e “antissemitismo”. É interessante como uma tradição violenta reaparece sob uma forma nova e disfarçada no romance, sendo muito próxima do que vimos sobre a construção da tradição autoritária em *Lavoura arcaica*.

A persistência de um dispositivo de violência é alimentada por ações persecutórias e preconceituosas num espaço habitado por adolescentes. O narrador faz uma leitura muito precisa sobre como o *bullying* pode ter certa raiz naquilo que marginaliza o outro. Não precisaria dizer que as cenas que João sofre violência partem do mesmo lugar de onde os Judeus sofreram. Isto seria até mesmo injusto de se afirmar. No entanto, o elemento revigorante da narrativa é o fato de o narrador identificar certos rastros e traços que ficaram guardados quase como uma herança. Ele, um adulto revisitando a sua infância, percebe este elemento da violência, naquele tempo, como algo próximo do que foi entendido da violência contra os Judeus. A aversão ao outro e ao que é colocado como diferente, anormal e fora do padrão integra um mecanismo de segregação e poder que decide quais vidas serão aceitas, quais etnias podem viver. Assim, as ações dos adolescentes, em escala menor, projetam parte deste poder de dominar e humilhar violentamente o outro.

Neste sentido, o conceito de antissemitismo começa, para o narrador, aos treze anos, quando deixou João, um não-judeu, cair em uma festa de meninos judeus. É neste momento também que a sua memória parece mais precisa para recuperar questões de sua vida. Esta frase “para mim tudo começa aos trezes anos, quando deixei João cair na festa de aniversário”

(LAUB, 2011, p. 33) é, assim, determinante no romance. O termo antissemitismo, em vez de representar uma definição fechada, já vem diferido por uma série de elementos baseados na vivência do narrador. Essa experiência começa aos treze, com a queda de um colega, vítima de preconceito.

Pensar em João é somente possível pela visita do fantasma, pois tudo começa com o assombro do avô por meio dos cadernos e, como consequência, o narrador, na tentativa de não adentrar nesta história, acaba recuperando outras cenas que dizem respeito também a sua vida: Auschwitz, o Holocausto, o antissemitismo e a geração de homens na família.

A memória que ocupa os seus pensamentos se relaciona com o destino trágico dos outros dois homens que formam sua genealogia familiar: o pai, que se descobre vítima do Alzheimer, e o avô, vítima da mesma doença. O caso do avô parece ter marcado mais ainda o narrador. Como afirmamos, ele se suicidou e, além disso, teve seu corpo encontrado pelo pai do narrador, diante da escrivãzinha. Desta maneira, Auschwitz e um suicídio resumem parte do drama familiar cujos enredos historiográficos e privados se cruzam. Nosso personagem, ao final do romance, segue dizendo que a visão de mundo do avô é escrita pelo viés de como o mundo deveria ser, numa forma quase pessimista de perceber e indicar que não havia esperança. Em um outro extremo, os cadernos do pai haviam destacado como as coisas eram de fato e suas ideias alimentavam a esperança de seguir adiante e atravessar o mundo em ruínas, o que o avô não foi capaz de realizar.

Já o diário do nosso narrador, redigido ao longo do romance como uma reflexão metacrítica dos textos de seus antecessores, se produz sob um mar de reflexões sobre a própria vida pessoal, seus erros e suas perspectivas morais do que é ser um bom pai. Conselhos como “um pai não deve agredir a uma mulher na frente do filho” acompanham suas reflexões sobre a iminente e possível morte por vir de seu pai. As últimas conversas que tiveram antes da evolução da doença giraram em torno de temas espinhosos, como agressões, traições e comportamentos violentos do pai, num tom de confissão por parte do sujeito que sabia que a sua morte estaria logo por vir. Este tom confessional, que teve início com o avô, e depois tomou forma nos cadernos do pai, segue a história do narrador.

Ele deixa evidente que este diário da queda não é somente um legado dele para o seu filho, a quem se dirige diretamente nas últimas páginas. Mais interessante ainda é que este diário que o narrador escreve é produzido com auxílio dos fantasmas. Ele escreve com e para os fantasmas do pai, cuja morte não é descrita, mas fica explícita, e do avô.

Neste primeiro momento, ele promete a seu filho que não dará continuidade ao legado da sua família para que não vire um peso para seu sucessor. Ele entende que seria muito

doloroso transmitir uma história marcada por doença, morte e pelo trauma de sobreviver a um genocídio. Contudo, ao seguirmos no texto, percebemos que o narrador deixa muito claro os rastros e as marcas sob a sua escrita, assombrada pela história do avô. A cena é uma afirmação explícita de que não há escrita ou linguagem que não seja marcada pelo assombro e por marcas antigas de difícil acesso ou compreensão:

(...) o mundo volta à ordem sempre que você é alimentado, toma remédio e trocam suas fraldas e põe você no banho, e a água é quente, e há o patinho, a espuma, a buzina, o espelho, a toalha felpuda, o colo e a pele da sua mãe, o cheiro dela, o toque das mãos passando em você para o meu colo, a roupa que estarei vestindo, a minha barba, o som da minha voz, as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você olha pra mim e sabe intuitivamente o que está por detrás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, e agora a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer (LAUB, 2011, p. 151).

Derrida, em *Espectros de Marx* (1994), reconhece o herdeiro como aquele que admite e carrega a sua dívida para com um outro que está ausente. Mesmo onde o outro não está presente em carne, e mesmo onde esta dívida não é reconhecida ou a herança não é inteligível, esta dívida continua operando. Mesmo que o narrador não queira, é este o mundo que ele deixará para o seu filho, ainda que tente justificar o contrário no seu caderno. Ele quer evitar o fardo da história, mas, na verdade, este peso da história familiar nunca foi uma escolha. Por isso, por mais que ele deseje que o futuro seja composto de gestos delicados, de cenas corriqueiras e cotidianas, assim como no excerto supracitado, o que inevitavelmente ocorre é o peso da história surgindo mesmo nesses pequenos gestos e momentos. Nosso personagem segue dizendo que a mesma voz que acompanhará a criança nos momentos ternos é a voz que seu filho, futuramente, entenderá o que ela carrega consigo. Num futuro, esta voz, que carrega as palavras que ele dirá para a criança, carrega o peso de suas gerações passadas.

A sua voz é atravessada por aquelas de seu pai e de seu avô. A herança impõe a continuidade das tragédias pessoais e históricas, principalmente quando ele mesmo já começa a se lembrar das coisas, se referindo ao caráter genético do Alzheimer na família.

No fim, o caderno no qual ele escreve e que ficará para o filho é a continuidade dos fantasmas de seu pai e de seu avô, e quase uma espécie de contrato espectral de que, no futuro, ele mesmo não cessará de assombrar a história de seu filho por vir. O pacto de transmissão de sofrimento geracional entre esses homens se concretiza de maneira que o conteúdo que é reenviado à família e às gerações seguintes, no fim das contas, não é a história de Auschwitz e

de seu funcionamento. O que percorre aquele universo familiar é um conjunto de rastros que permitiram dizer algo sobre Auschwitz, como o sofrimento específico do avô, que deu fim a sua própria vida, e o sofrimento dos outros diante desta morte. Os personagens do romance se comportam como no exercício de um luto, iniciado pela visitação do fantasma, e a partir daí, entra-se num processo de preserva o da trama melancólica e de sua transmissão.

Por meio desse enredo se completa a ideia da experiência do espectro como obsessão, uma vez que a história não deixa de habitar os personagens um só dia, fixando-se como um hóspede indesejável. A história de Auschwitz, do pai e do av  permanecem como rastros depois do desaparecimento. Essas duas tramas, cruzadas com o trauma do genocídio, impõem a persistência de um presente passado do qual mesmo o luto ou a exorciza o pela via do testemunho e da confissão não permite desvencilhar-se facilmente. A insistência na escrita dos cadernos   impulsionada por constituir um mecanismo exemplar de retornos de fantasmas. A escrita segue esta gramática de apari es, visita es e sobreposi o de imagens de ausentes. Ela se d  através da elabora o de um passado que falta, e por isso ele   composto por repeti es e retornos. Por este viés, o passado se desdobra simultaneamente a um presente que se torna possível somente por marcas para que possa gerar um conteúdo e uma cadeia lógica. Assim, a ausência ou a imagem daqueles ausentes se tornam uma presença indispensável para que se obtenha uma memória, uma história e um passado.

A história de Auschwitz se dissemina no núcleo dramático de uma família em ruínas, perpassando a queda de três homens e seus diários, dedicados a este momento de queda. Ela acontece, portanto, por marcas e assombra es, sendo obrigada a buscar caminhos pela moviment o da forma e da est tica literária que, como vemos, não   uma est tica histórica no sentido historiográfico. Na cria o de personagens o texto possibilita imaginar e simular situa es a partir da recomposi o e sobreimpressão de elementos que estruturam o discurso ficcional. Esse discurso, portanto, sai da chave positivista e binária entre verdade/mentira ou verdadeiro/falso e passa a ser mais um discurso sobre um acontecimento.

Através do discurso ficcional, acompanhamos uma tendência da escrita sobre o passado de sujeitos atravessados por catástrofes históricas, apagamentos, genocídios e ditaduras. A escassez de material leva a elabora o de um trabalho e com o que se tem em mãos: os arquivos pessoais e as memórias individual e coletiva. Esta lógica se aplica também a outras narrativas sobre acontecimentos de extermínio e apagamentos.

O cotidiano aparece como o material mais preciso ao qual o narrador tem acesso. Narrar detalhes, traços de personalidade, defeitos, rituais e características de um membro da família  , de certa maneira, um ato de resgatar a figura de ausentes. Esse   um caminho possível

para se chegar próximo de algo que invade a vida privada com traços da história. O privado, a genealogia familiar, as heranças e os fantasmas fazem parte da História enquanto matéria e objeto de estudo. Derrida chama este movimento de uma “(...) outra abertura da eventualidade como historicidade” (DERRIDA, 1994, p. 104). O filósofo argelino complementa ainda afirmando que isso não opõe o material à sua impalpável natureza enquanto fantasma.

Quando nosso narrador se direciona ao fantasma, e atravessa a virtualidade confundida com o palpável dos seus cadernos, temos uma relação de complementaridade que vai além da história de Auschwitz. A pergunta que volta é: “é possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como o meu pai odiou?”. Há algo aqui inscrito para além de uma resposta que se pretenda sustentar no presente e abrir um futuro. O trabalho que se coloca aqui é, na verdade, aquele parecido com o do luto, no qual termina a história como programa anunciado e o homem como autor suficiente de si. Está inscrita a possibilidade de remissão ao outro que faz demorar-se numa alteridade radical, não permitindo tempo, história e identidade se fecharem em uma indagação. Talvez pudéssemos recuperar uma colocação de Eyben ao afirmar que em Derrida haveria um chamado para se defrontar com um enfrentamento que perduraria sempre diante de algo. Este não significa uma materialidade, uma identidade ou um ente. Esta exigência aporética da remissão ao outro parece conduzir sempre a um espectro, que é a alteridade e a heterogeneidade radical, mostrando que Auschwitz só chega como rastros de um referente. É este tempo formado por imagens sintéticas, simulacros, próteses, efeitos de fantasmas e diferenças.

#### 4 Estado de luto, sujeitos endividados: viver com e para os espectros

Chegamos, finalmente, ao momento de concluir. Uma maneira de encerrar este longo percurso sobre fantasmas, passado spectral, herança e violência é reiterar como os personagens das três obras examinadas vivem um estado de luto e, por isso mesmo, precisam conviver com os espectros. Levando em consideração que já construímos uma análise detida de passagens relacionadas ao tema dos fantasmas, da herança, da escrita, do apagamento e dos rastros, aproveitaremos para expor aqui uma formulação mais geral das ideias destacadas nessas obras. Gostaríamos de finalizar resgatando algumas curtas passagens dos romances de Laub e Fuks, o que não significa que *Lavoura arcaica* também não seja atravessada pelo tema dos fantasmas e do luto, mas reconhecemos que, se esse romance nos possibilita um mergulho mais amplo nos temas da transmissão e da herança, *Diário da queda* e *A resistência* nos permite em especial discutir a força motriz do luto.

Nas últimas páginas de *Diário da queda*, no capítulo 26, cujo título é “Diário”, o narrador passa a imaginar como e quando ele e seu pai terão a sua independência afetada devido às consequências do Alzheimer, doença de seu pai. Será também temendo os impactos do Alzheimer que seu pai decide começar a escrever diários e arquivar alguns fatos de sua vida. Neste movimento, cenas da vida privada, problemas com álcool, relações desgastadas e incertezas no casamento tomam conta de algumas das notas do caderno do pai. Há um mergulho nas profundezas da intimidade paterna que expõe as fraquezas deste personagem, que parecia tão misterioso para o filho em determinado momento da vida.

Ele começa algumas das entradas do diário narrando vários momentos em que chorou em diferentes lugares. Logo na sequência, ele se conecta com alguma outra cena que parece sem relação com o que foi escrito anteriormente. Ao ler esses fragmentos que o pai deixou, o narrador se interroga se há ali alguma mensagem a ser decifrada, assim como o pai fez ao se deparar com os cadernos do avô. Este movimento de escrita expõe um mecanismo muito comum a essa família, que consiste na elaboração do passado através de cenas fragmentadas que podem compor um sentido para se viver no presente. Mais do que escrever para compreender o passado, os cadernos funcionam como uma obsessão que acaba produzindo uma melancolia ao longo de toda a obra. Isso ocorre porque os cadernos apontam sempre para a presença de uma ausência, sendo que, mesmo quando o pai escreve para o narrador, ele mesmo já busca dar sentido à sua futura ausência da morte por vir. Ele tenta escrever trechos de coisas que mal consegue lembrar com a intenção de registrar algo da sua existência que possa ser

preservado no presente das próximas gerações. Isso quer dizer, não somente para o presente do narrador, mas para o de seu filho e de outros sucessores por vir.

Nem nos cadernos que o avô deixou, traduzidos e lidos minuciosamente pelo pai do narrador, e nem nos próprios cadernos deste pai há explicações, soluções ou motivos para a morte do avô ou para a forma do pai encarar a vida. A função dos cadernos de ambos é a de manter as dores da família vivas através do que esses homens enfrentaram, funcionando como um processo de luto familiar. Neste caso, nos referimos ao Alzheimer e a Auschwitz. São claramente temas repetitivos e insistentes ao longo da narrativa, o que evidencia as poucas coisas que podem ser enunciadas da experiência de trauma e que, mesmo assim, carecem de detalhes e sentidos que auxiliem os outros a interpretar e compreender.

Contudo, diferentemente do avô e do pai, nosso narrador toma uma direção contrária, redigindo um diário que, ainda que fragmentado, revela o esforço de juntar o maior número de peças possíveis para remontar uma história da sua família. Na verdade, diferente das gerações anteriores que não queriam e não conseguiam falar sobre os traumas e as violências sofridas, ele tenta falar o máximo que consegue sobre o que entendeu a partir das experiências agressivas, preconceituosas e traumáticas da infância e adolescência.

Apesar do Holocausto ser de fato um trauma central, este tema volta de maneira muito mais complexa por contaminar todas as vivências do narrador, perpassando pelos atos de violências da vida privada, do preconceito racial contra judeus e da agressividade entre adolescentes que apontam para um antissemitismo enrustido. Esses eventos aprisionam o presente ao passado, guardando vivo aquilo que provoca um sofrimento insuportável e uma melancolia interminável. Por mais que se queira superar e marchar em direção a um futuro otimista, parece que as marcas daqueles que viveram anteriormente assombram de forma irrefreável gerações futuras. Desta maneira, o narrador é assombrado por aquilo que conhece através dos cadernos, mas também por aquilo que ele não lembra e que retorna através de eventos na adolescência que só tomam forma na vida adulta.

Assim, não tratamos aqui somente da transmissão de dinâmicas familiares; na verdade, trata-se de uma dívida de silêncios, segredos e sofrimentos coletivos que acabam afetando pais e avós e, conseqüentemente, sendo transmitido para outras gerações. Gabrielle Schab (2010) nos lembra que esses eventos são transmitidos por jogos de palavras, ambigüidades, homonímia, metáforas que fazem com que a ausência presente dos mortos opere no presente a partir do sentimento profundo de melancolia. Por isso, há uma certa angústia do narrador em tentar solucionar esse quebra-cabeça, pois ao desvendar os mistérios mais

profundos, que assolam há anos a família, o presente, ele acredita, poderia ser mais tranquilo, menos enigmático, e o fardo da história poderia ser menor.

O sofrimento geracional, na trama de Laub, retorna como um passado desconhecido, mas que, ao mesmo tempo, parece muito familiar. É assim que avô e pai conseguiram construir alguma coisa que pudesse servir de memória da família. O narrador, por sua vez, nos revela ao fim do romance que ele mesmo não gostaria de acessar suas histórias e contá-las para tentar produzir algum sentido sobre todo o sofrimento que paira na família. Ele segue repetindo, num estilo repetitivo, como em outros momentos do texto:

33

Eu não gostaria de contar mais uma dessas histórias de reavaliação da própria vida numa situação limite, como se a perspectiva do fim de alguém próximo nos fizesse ver o quanto tudo o mais é desimportante. Eu não gostaria de usar a viagem a Porto Alegre, as conversas que tive com meu pai depois de dar a notícia da doença, enquanto eu o acompanhava nos exames complementares, e passava as tardes e fazia refeições com ele, e cuidava para que ele não ficasse muito tempo sozinho... (LAUB, 2015, p. 147).

O narrador não se recusa a contar algo e a tentar, de fato, elaborar algum sentido. O fato de ele dizer que não gostaria de narrar essas cenas de intimidades, que tocam em situações limites da sua vida, demonstra, na verdade, que esse ato de contar e rememorar não acontece de forma voluntária. Ele sente a necessidade de retornar, ainda que precise censurar fatos e omitir cenas, a momentos chaves, como a viagem a Porto Alegre e as conversas com seu pai, para rascunhar alguma história legível. Já o avô, se nos lembrarmos bem, não somente não conseguiu deixar nada mais concreto para seu filho e seu neto, como decidiu escrever verbetes completamente enigmáticos que tornavam a compreensão dos cadernos ainda mais difíceis. Essa escolha se difere daquela do narrador. Ele assume que não queria entrar nas questões pessoais e muito menos relembrar o que viveu com seu pai quando soube da doença dele. Contudo, é justamente a chegada da morte do pai que o motiva a escrever e, seguindo a tradição, deixar algo para o filho que estaria por nascer em um futuro próximo.

Lembraríamos que, ao escrever esses textos, que deixaria como legado para seu filho, o narrador assume um problema fundamental: as vozes de seu pai e de seu avô seguiram ecoando nesta espécie de testamento da história familiar. Bem na última página do romance, ele enuncia que escreve esses cadernos diante do pai e do avô. Neste momento, alcançamos o que podemos chamar de herança mais radical que acompanhamos nas reflexões sobre *Lavoura arcaica* e *A resistência: a sobrevivência dos mortos*.

A questão da sobrevivência dos mortos é antes de tudo a questão de viver com seus espectros, problema que temos discutido desde o início da tese. O narrador escreve diante da escrita desses dois personagens, ou melhor, diante daqueles cadernos que pouco diziam. Ele, portanto, já enxerga o avô e o seu pai como mortos; ele escreve para a morte desses dois, pois a imaginação sobre a morte em *Diário da queda* não é a da finitude. Na verdade, o narrador percebe que seu avô e seu pai representam figuras que morreram, que morrem ou que podem morrer algum dia, e por isso seria preciso escrever com eles e a partir do que eles escreveram.

Mais do que a persistência da vida, a sobrevivência da morte e a sua presença é o que nos acompanha desde *Lavoura arcaica*. Quando pensamos no tema do passado espectral e na visitação de fantasmas, a presença da morte era um marcador central das nossas reflexões, mas também o meio e a forma como seu sentido poderia ser transmitido a outras gerações, tanto por meio de fantasmas quanto por meio de heranças.

Morte e vida atravessam todas estas histórias, trazendo não mais a força dos vivos, mas expondo a fragilidade do vivo diante da presença dos mortos. A morte, a perda e a ausência, de forma contraditória, estão em presença constante na vida dos que vivem e seguem o curso da história, de modo que estas três palavras se relacionam diretamente com aquilo que chamamos de espectro. Estes espectros, fantasmas ou aparições trazem a sensação de convivência com algo ausente e que foi perdido.

Diante destas perdas e ausências que assombram o presente, identificamos nas três obras analisadas a passagem do luto para um “estado de luto”. Esse estado de luto é construído pelas dívidas históricas, assassinatos, explorações e violências que condensam a ideia de que não só a vida é real. Ao contrário, a morte tem seus sobreviventes que, sob a forma de espectros, regem o mundo dos vivos e tornam o presente assombrado pelas dívidas do passado.

O filósofo Paul Ricoeur, em seu livro *Vivo até a morte* (2011), sustenta a tese de que a morte precisa ser mais real do que a própria vida. Para o filósofo, a ideia de fantasma, por exemplo, é a própria afirmação de que a morte é mais potente do que a vida, e é exatamente o que ela produz que rege o tempo presente de dívidas e débitos com o passado. Ao menos, a morte deixa os personagens de *Diário da queda* num estado melancólico cujo luto não permite substituir um objeto perdido pelo outro. Não há nenhum outro personagem a substituir o lugar do avô e a sua ausência, nem mesmo o pai do narrador pode ocupar este lugar. De maneira mais radical, o pai, na verdade, está também neste lugar de uma iminente morte que poderia acontecer a qualquer momento. Apesar da sua morte não estar descrita na narrativa, a forma como o narrador se dirige a seu pai e a seu possível futuro filho nos permite compreender que ele escreve também para esta morte por vir.

Ora, esta maneira de se direcionar para a perda estabelece uma relação diretamente com a própria história e as forças políticas e sociais que causaram esta morte. A começar, ao assumirmos a presença de espectros, estamos, primeiramente, assumindo que não há uma morte ou uma vida que se sobreponha à outra. O paradoxo é que, apesar dos “mortos” ditarem a regra do jogo tanto quanto os vivos, ainda sim nada morre, nem mesmo os mortos. Para chegarmos a esta conclusão, foi preciso acompanhar a breve análise de Haddock-Lobo (2011) sobre os espectros, em que a certa altura o teórico destaca uma frase de Marcelo, em *Hamlet*: “Something is rotten in the state of Denmark”. Numa tradução mais abrangente, diríamos que algo cheira mal no Estado da Dinamarca, e o cheiro que impregnava o ar fazia entender que talvez os cadáveres dos mortos não estivessem bem enterrados.

Os mortos, assim, não estariam “bem mortos” ou “bem matados”, “bem enterrados”. Ainda que eles estejam enterrados e mortos, ou seja, logicamente não estejam vivos, Haddock-Lobo lembra a afirmação de Derrida de que “nada morre”. Eles, os chamados mortos, sobrevivem, assim como o odor que emerge do local onde foram enterrados. O sepultamento desses mortos não aniquila os restos que se entremeiam no menor dos acontecimentos da vida pública e privada. Guerras, ditaduras e genocídios continuam a assombrar o pensamento, a escrita e a vida em geral, mesmo que sob a forma da perda.

A perda não aparece de forma vazia, pelo contrário, ela é tomada por referências que remetem para algo que não pode ser simplesmente perdoado ou substituído, mas que consiste numa cicatriz que precisará ser elaborada por muitos anos e por muitas gerações. Isso, em partes, impede pactos de amenidades, anistia ou esquecimento das violências do passado. Ainda que elas voltem contaminadas nas narrativas pessoais, elas persistem e se preservam. Desta maneira, os cadernos dos personagens de *Diário da queda* são um meio de reinscrever um tempo histórico dos mortos no universo daqueles que ainda vivem e detêm certo controle sobre a maneira que se conta.

O estado de luto finda um tempo perturbador e tomado por reminiscências do passado; neste caso poderíamos retornar à ideia de que o tempo está fora-dos-eixos. O tempo não se torna um “tempo fora dos eixos” simplesmente como se qualquer e toda temporalidade fosse sempre disjunta e perturbada por fantasmas do passado sem qualquer motivo. Este tempo só pode ser dito como fora dos eixos porque ele carrega consigo algo que provoca a lembrança das perdas e das dívidas. É preciso que haja algum traço que lembre os viventes de que há uma falta no presente, e que esta ausência é também acarretada por uma dívida e débito com os mortos. Por isso, mais uma vez, talvez de forma taxativa, insistimos que o passado spectral é o que nos lembra dessa dívida com os mortos, e, conseqüentemente, não nos deixa esquecer

que precisamos lidar para sempre com a falta e com a perda. Restos e reminiscências de algo que aconteceu e que foi perdido invadem os momentos mais íntimos para não deixar esquecer que há uma falta. Isso, de forma prática, difere bastante de noções clássicas da relação entre mortos e vivos expressa sob a forma do luto. Precisaria recorrer a talvez o que seria a definição mais clássica que se difundiu na cultura ocidental advinda do pensamento de Sigmund Freud, em que o luto consiste não na perda do objeto querido, mas no processo de sua substituição.

Em *Luto e melancolia* (2011), Freud afirma que o estado de luto bem-sucedido seria aquele em que pudéssemos trocar um objeto perdido por outro. Assim, seria possível sair de um processo em que um objeto, incorporado e sob a posse do sujeito, seria substituído por um outro a ser colocado também sob um processo de posse e introjeção. Contudo, esta forma de luto não condiz com a maneira com que seria preciso lidar com a morte de outros, principalmente de outros que não se chega a conhecer nem mesmo de nome. Esta concepção de luto precisaria ser repensada diante de processos históricos violentos, em que milhares de pessoas, vítimas de genocídios, torturas e assassinatos, não tiveram nem mesmo direito ao luto dos familiares e conhecidos.

Neste caso, a presença do sentimento de ausência, principalmente a sensação de que algo foi perdido, é um estado permanente quando se pensa nessas vítimas. Em lugar de se trocar uma perda por outro objeto, cabe, neste caso, um trabalho de luto em um estado de dívida. Este é senão o subtítulo que Derrida (1994) concede a sua obra que trata dos espectros. Ora, no momento em que se pudesse substituir um objeto perdido por outro estaríamos abrindo mão de uma possibilidade de condição de memória que poderia nos levar a outra forma de justiça. Ultrapassar o jargão de que é preciso lembrar para que a história daqueles que sofreram não seja silenciada impõe a condição de estar diante da falta e da perda.

Quando nosso narrador diz que está diante do pai e do avô quando escreve para o filho, reiteramos que ele está diante da morte desses dois personagens e diante da escrita. Este trabalho de estar diante desses fantasmas não termina, na verdade, a relação com o fantasma é transformada numa melancolia para que não se esqueça do sofrimento. Diferente da ideia freudiana de portar o outro e, conseqüentemente, fazer o luto para substituí-lo, o nosso narrador carrega lacunas, incompreensões, vazios e perdas tanto do pai quanto do avô, e que são também aqueles que determinam a sua existência. Esses dois personagens estão sempre antes do narrador, e, portanto, representam o estado de dívida de portar a carga de sofrimento desses outros sem poder eliminá-los ou substituí-los. As dívidas históricas, impagáveis, até então, seguem sendo determinantes para este que faz o luto. Assim, o narrador porta e transmite as

dívidas históricas com o avô, que representa toda uma geração de judeus exterminados nos campos de concentração.

O estado de luto faz lembrar a violência contra sujeitos que coexistem em um estado de suspensão entre vida e morte. Isto se evidencia quando o narrador de *Diário da queda*, em suas anotações sobre as perdas da família, relembra quantas pessoas do eixo familiar do avô morreram em Auschwitz. Não teria sobrado qualquer parente deste ramo da família para registrar algo ou deixar vestígios sobre os campos de concentração; isto sem contar a destruição de elos afetivos e geracionais. A ausência de verbetes, anotações ou pequenas descrições que pudessem prover indício daqueles dias nos campos parece acompanhar a maneira com que a linhagem familiar se faz ausente. Forma-se, assim, um encadeamento de apagamentos que parece ser um impeditivo na transmissão desta história. Isto foi algo que o pai do narrador descobriu alguns meses depois, interligando os pontos e pensando em como toda esta história é extremamente lacunar. Decerto, fica a pergunta de como esses dois personagens, pai e filho e, neste caso, principalmente o filho, elaboram um luto a partir de lacunas e da ausência de grande parte das informações sobre o avô. Como fica a condição de viver neste estado de perdas e faltas?

Neste ponto, é interessante pontuar que a ideia de estado de luto e sua relação com os espectros foi trabalhada recentemente por Judith Butler. Em *Vida precária* (2019), a teórica nos lembra que o trabalho de luto muda o sujeito, pois a perda não constitui algo que se substitui ou se recupera. É necessário lidar com a ausência e com a falta, e, nesse caso, fantasmas reaparecem para lembrar a vida de sujeitos ausentes. Detendo-nos no caso de Laub, quando o narrador perde o avô, ele se indaga sobre a ausência de registro escondida na perda:

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna (LAUB, 2011, p. 30).

A perda de um ente querido, ou mesmo de desconhecidos, conecta-se à condição e ao sentimento de perda mais geral, que engloba o processo de fornecer sentido a um mundo onde milhares de pessoas foram assassinadas e dizimadas em um esquema mortífero inassimilável como o do Holocausto judeu. Desta forma, o narrador parece obcecado para deixar alguma coisa registrada, pois está impactado pela perda das gerações futuras na transmissão da memória. Além disso, ele não perdeu somente seu pai e seu avô, personagens escolhidos para explorar a sensação de perda; há inúmeras outras pessoas que o narrador não

conheceu, mas sabe que foram mortas no Holocausto ou mesmo após, por consequência deste processo também:

16

Meu avô perdeu um irmão em Auschwitz, e outro irmão em Auschwitz, e um terceiro irmão em Auschwitz, e o pai e a mãe em Auschwitz, e a namorada que tinha na época em Auschwitz, e ao menos um primo e uma tia em Auschwitz, e sabe-se lá quantos amigos em Auschwitz, quanto vizinhos, quantos colegas de trabalho, quantas pessoas que estariam mais ou menos próximas se ele não tivesse sido o único a sobreviver e embarcar para o Brasil e passar o resto da vida sem dizer o nome de nenhuma delas (LAUB, 2011, p. 99).

Na economia interna da trama, a história da vida privada aparece como um testemunho das perdas. Não somente este caráter informativo que o texto carrega, nos avisando que houve muitas mortes e perdas, chama atenção no que tange ao estilo da escrita. Na verdade, destacaríamos como ele faz da repetição um dispositivo que chama a atenção para as muitas perdas sofridas. Isso sem mencionar que ele expressa as tantas outras vítimas que desconhecemos, mas que compõem esta espécie de dívida histórica coletiva. A perda de todas essas pessoas produz um sentimento de desespero, ou melhor, transmite uma espécie de pavor.

É este sentimento de perda num processo violento que se carrega num estado de luto que finda uma melancolia insuportável. Guarda-se vivo aquilo que provoca o pior sofrimento, mantendo vivo não aquele que morreu, mas a sua perda, a sua ausência e as sensações que isso produz. O que foi perdido não é reconhecido e nomeado. Ele constitui algo que assombra, se opondo ao esquecimento. O avô do narrador, na ação contrária do que seria produzir um estado de luto em prol da resistência histórica e política por meio da memória, sucumbe e comete suicídio. Sua morte não se dá apenas por Auschwitz, mas pela experiência traumática que ele não consegue elaborar, e que logo em seguida é somada ao estado de saúde provocado pelo Alzheimer. Isto é o que o narrador tenta expressar:

10

Desculpem se repito que Auschwitz ajuda a justificar o que meu avô fez. Se é mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que meu avô fez. Se é mais cômodo continuar listando os horrores de Auschwitz, e tenho a impressão de que todos estão um pouco cansados disso, o número de sobreviventes de Auschwitz que acabaram exatamente como Primo Levi e o meu avô (...) (LAUB, 2011, p. 117).

É muito doloroso e difícil carregar tantas mortes que ocorreram em Auschwitz, e é também por isso que este nome tanto se repete nas passagens. Os múltiplos sentidos que esta palavra evoca parece ser também o que refreia as tentativas de esboçar uma cadeia de memórias sobre os campos. Entretanto, ela condensa um sentido muito valioso que ocupa o centro da

narrativa, destacando a questão da perda e do estado de luto. Falar sobre os campos, principalmente sobre Auschwitz, faz o narrador evocar, constantemente, um profundo sentimento de perda que aponta tanto para o passado, dos que morreram, quanto para o futuro, do que será o mundo com tantas perdas irreparáveis. Ele chega a dizer que “Em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 118). Esta afirmação evolui para uma proposição ainda mais radical, segundo esta lógica de perdas e luto: “Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 118). Nas suas palavras, Auschwitz ganha o sentido de uma máquina de desaparecimento, e por isso será muito difícil contar com a transmissão de futuras gerações.

Por esse motivo, há na transmissão uma fantasmagoria de tantas pessoas que morreram e que, ainda que não possam existir em estado físico, permanecerão assombrando o futuro. E o assombro integra este estado de luto, cujas perdas impõem que elas sejam sentidas e tragam a melancolia necessária para que não sejam esquecidas. Isto é o que o Avô não suportou e não conseguiu dar prosseguimento. Ele atravessou a experiência da quase-morte, da morte iminente dos campos de concentração, e, ainda que tenha sobrevivido a esta desumanização, não conseguiu prosseguir com o luto dos outros entes queridos e desconhecidos, assassinados em Auschwitz. Sua morte lança uma questão para o narrador que gira em torno do peso que é carregar tantas perdas, suicídios, assassinatos e violência como uma espécie de modelo a ser transmitido:

14

Alguém lembra se morreram oitenta ou oitenta mil pessoas em Majdanek, duzentas ou duzentas mil pessoas em Sobibor, quinhentas ou quinhentas mil em Belzec? Faz diferença pensar em termos numéricos, no fato de que Auschwitz e os campos que seguiram seu modelo mataram cerca de seus milhões de judeus? Para o meu pai importava que não fossem apenas seis milhões de judeus, e sim vinte milhões somando-se aí ciganos, eslavos, homossexuais, deficientes físicos, deficientes mentais, criminosos comuns, prisioneiros de guerra, mulçumanos, ateus, testemunhas de jeová? Ou que não fossem vinte milhões, na verdade, e sim setenta milhões considerando as baixas gerais da guerra, consequência direta e indireta das ações dos que construíram Auschwitz, entre ingleses, russos, franceses, poloneses, chineses, americanos, gregos, belgas, espanhóis, ucranianos, suecos e até mesmo japoneses, italianos e alemães? O que isso tudo dizia para o meu pai? No que justificava o fato de o meu avô ter feito o que fez sem por um instante se lembrar dele, do que seria a vida a partir dali, do que ele teria de carregar a partir a frente? (LAUB, 2011, p. 119).

Nosso personagem levanta uma série de perguntas que apontam números e estatísticas de vítimas de massacres históricos tão violentos quanto Auschwitz. Ele registra um sentimento e uma dor para além de Auschwitz, reunindo milhares e milhares de pessoas em outros processos de morte em massa. O pai fazia questão de somar a esse luto outros momentos

da história em que as minorias ocuparam a primeira fila de extermínio. O narrador cria neste ponto um elo entre presente e passado que expõe a dimensão da perda irreparável de tantos massacres.

Todos os nomes citados no trecho reproduzido, como os ciganos, os escravos, os homossexuais, os deficientes físicos e mentais, os criminosos comuns, os prisioneiros de guerra e os mulçumanos integrariam na categoria de irreais, ou melhor, de sujeitos desacreditados de qualquer humanidade ou existência, de acordo com Butler (2019). Contra esses sujeitos não haveria violação, pois o direito à vida desde a partida já lhes seria negado. Butler lembra que eles nem seriam passíveis de luto, uma vez que praticamente continuavam a viver por teimosia e insistência. Isso também ocorreu com os judeus. De um lado, é este tratamento que o avô não conseguiu suportar, levando-o ao suicídio. Do outro lado, o narrador e seu pai questionam como será levar não somente o fardo da morte do avô, mas todo o outro peso que ele poderia ter dividido com seu filho e seu neto.

Nesse contexto, o narrador continua a se perguntar quais são as consequências deste modelo na vida dos dois. O pai carrega, segundo o narrador, um modelo danoso de figura paterna que se suicidou, deixando o filho desse modo. O pai, como lemos no trecho citado abaixo, parecia repetir o avô, com falas, gestos e maneiras parecidas. Isso assusta o narrador:

(...) as falas e gestos, as emulações de presença e apoio, às demonstrações externas de carinho, os abraços externos, o sorriso externo para além do fato de que ele talvez pensasse no meu avô, e acordasse diariamente com medo e repetir o meu avô, e olhasse diretamente para mim pensando que eu poderia me tornar o que ele era caso ele se tornasse o que foi o meu avô (LAUB, 2011, p.120).

Esse espelhamento de falas e gestos explicita o medo de perder alguém novamente. A sensação que Auschwitz trouxe para essa família é de que, independentemente do que aconteça dali para frente, eles estariam sempre num risco iminente de perder alguém de forma parecida à perda do avô. Na verdade, esta é uma sensação macro. Auschwitz diz respeito a todas as perdas que o pai elenca, não somente aquelas relacionadas a Auschwitz, mas a muitos outros massacres e guerras. Existe nesta cadeia de eventos muitos outros fatores que se conectam por meio da violência e que faz com que a escrita desses diários não seja somente sobre quedas, mas primeiramente sobre perdas.

Depois de lidar com tantas perdas, o motivo da escrita do pai e do filho é escrever para não perder alguma coisa, nem que seja a possibilidade de preservar algo a ser transmitido num futuro para que a carga da dívida e do fardo da história possa ser mais bem compartilhada. No entanto, a relação de dívida entre mortos, que enfrentaram o pior e sofreram as

consequências da história, e vivos, que precisam sobreviver neste estado de perda que não pode ser reparado com nenhuma forma de justiça, continua.

O que conseguimos pensar até agora é que lidar com o fantasma não é um exercício de falar com o simulacro de um morto ou colocar o fantasma num crivo de fantasia quase alucinatória, como se alguém que morreu existe apenas virtualmente. Há neste processo a existência dos vivos junto às figuras que condensam toda a carga de violência social e de opressão política.

O presente, assim, é tomado pela realidade que esses mortos foram impedidos de viver. Mas não somente a realidade, pois as ausências, faltas, perdas e lacunas são partes integrantes da realidade presente, e é este o tipo de fardo que os personagens precisam carregar. Desta forma, o narrador traz à tona o sofrimento reprimido que insiste em voltar e se preservar como um estado melancólico. Isto aparece principalmente em falas como “Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo”, e outras que se repetem, indicando que o avô não tinha condições mentais e emocionais para falar sobre judaísmo, antissemitismo e genocídio. Ora, este parece ser um aspecto fundamental de se observar nas ficções que lidam com os rastros da violência. Esta mesma condição de narrador, que transita entre um querer e não conseguir falar de certas coisas, permeia também, como vimos, o narrador d’ *A resistência*.

Para citarmos alguns exemplos da obra de Fuks, frases proferidas pelo narrador como “Não quero imaginar um galpão, gélido, sombrio (...)” (FUKS, 2015, p. 11) ou como “Não quero imaginar os braços de uma mãe em agonia (...)” (FUKS, 2015, p. 11) aludem a essa dificuldade de rememorar o passado. Ele ainda se questiona: “Por que tanto apego ao passado, para que depurar velhos dias naqueles relatos em sul e sem norte” (FUKS, 2011, p. 31). Nesta sequência de frases, temos condensado dois eixos importantes que aparecem tanto em Fuks quanto em Laub: as dívidas históricas com torturados e assassinados que contaminam relatos da vida privada e questões familiares.

Nessas narrativas, é quase determinante que pontos nevrálgicos da história sejam expressos por meio da vida pessoal. Personagens e desconhecidos mencionados no relato surgem nos testemunhos de familiares e nas lembranças pessoais com a imposição de uma história que o narrador não parece ter a opção de não contar. Esta impossibilidade é produto da experiência perturbadora de se viver num estado melancólico devido à convivência com espectros que aparecem como uma dívida a ser paga, nem que seja por meio de uma narrativa pessoal.

A pergunta que ambos os narradores, de Laub e de Fuks, fazem, aparece de forma bem mais direta no texto d’ *A resistência*, quando Sebastián diz não saber o porquê da história

da sua família e da Ditadura se impõe no seu relato. Ele se indaga, assim, “(...) por que disperso em detalhes prescindíveis, tão distantes de nossas vidas como quaisquer outros romances” (FUKS, 2015, p. 34). No caso de Sebastián, saber da história de seus pais o impulsiona a buscar mais elementos para construir este percurso que também atravessa a sua vida. Ele formula muitas perguntas, com muitos questionamentos acerca de como seus pais se sentiram, ou de como lidaram com o exílio e a violência.

Ainda que resista, ele parece querer dividir este fardo e reinscrever os elementos que marcam a família de maneira a elaborar outro sentido para a sua história. Sua conclusão é de que não se trata de recontar dogmas da família, feridas pessoais ou conflitos entre seus membros. O que lhe interessa mais consiste no vértice da atuação política de seus pais e a resistência de seus ideais que resistiam em um momento tenso e perigoso da história tanto dos argentinos quanto dos brasileiros. Apesar da dificuldade e da dor, Sebastián é um narrador destemido que mergulha nisto que estamos chamando de estado de luto, esforçando-se para ressaltar aspectos coletivos do luto como uma lembrança pessoal.

Em termos de comparação, este tratamento é diferente daquele de Laub. Em *Diário da queda*, os blocos que faltavam à história faziam com que o narrador navegasse numa paranoia acerca das perdas. A cada elemento faltoso na narrativa, devido à dificuldade do avô em registrar ou recuperar cenas dos eventos de Auschwitz, ele sentia que isso era aonde ele mesmo poderia chegar no futuro: um lugar de transmissão impossível que nem pequenas cenas importantes da história mundial e da família poderiam ser lembradas pelos seus. Era um medo de perder recursos discursivos na transmissão para garantir que gerações futuras pudessem dar prosseguimento a esse luto infinito de milhares de mortos nos campos de concentração.

Esta chave de leitura é importantíssima porque este narrador expõe um medo muito presente nas gerações de judeus que perderam a capacidade de transmissão devido ao trauma vivido. É o próprio sentido do trauma que é ali transmitido pela impossibilidade de se remontar uma história tão cruel. As condições de luto são muito singulares e, de maneira precisa, esses dois romances conseguem elaborar literariamente suas diferenças e particularidades.

Em Fuks, a maneira de prosseguir neste estado de luto ocorre de outra forma. Nas últimas páginas de seu romance, na altura dos pequenos capítulos numerados como 44-47, o narrador retoma sua caminhada pelas ruas de Buenos Aires. Ao observar as fachadas e os nomes de rua, Sebastián identifica a placa da Rua Virrey Cevallos e prossegue seguindo a multidão. De repente, ele se depara com a Sede das Avós da Praça de Maio. Ele ouve, por meio de uma rádio, o anúncio de mais um dos netos recuperados. Seria o número 114 de centenas que ainda faltam. Ele afirma que esta é uma parte de uma história inteira que não sabemos, mas que ainda

precisa ser remontada. A referência é, claramente, sobre uma das muitas outras partes da história da Ditadura Militar que afetou minorias, trabalhadores, famílias e militantes.

Seu tom, depois do seu longo percurso memorialístico, é otimista, diferente de *Diário da queda*. Ainda que haja muitas perdas, muitos mortos políticos e desaparecidos, o narrador segue acreditando que é possível remontar alguma destas histórias a partir de seus rastros. Ele reproduz, nesse contexto, a fala de uma das avós da Praça de Maio:

A história inteira não sabemos ainda, vamos ter que montar. Mas isto é para todos os que dizem que basta, para os que ainda duvidam da nossa luta. Para os que querem que esqueçamos, que viremos a página como se não houvesse acontecido nada. Isto é uma reparação, sim, por ele, para mim, mas também para toda a sociedade. Só não é uma reparação total: é preciso continuar procurando os que faltam, outras avós têm que sentir o que estou sentindo hoje. De qualquer forma, obrigada: só o que eu queria era não morrer sem abraçá-lo (FUKS, 2015, p. 130).

O uso da fala de uma das representantes das Avós da Praça de Maio faz ecoar vozes políticas no seu próprio relato que, a princípio, poderia soar como íntimo. O texto que Sebastián vai escrevendo se metamorfoseia, no meio do processo, em uma elaboração cheia de fantasmas, de modo que a última coisa que se pode afirmar sobre a sua história é que ela é individual. O sentido de seguir um movimento que inclua todos os outros perdidos e assassinados num estado de luto produz uma possível reparação que não é total, mas que motiva, talvez ainda que utopicamente, a luta política pelos desaparecidos e pelos mortos políticos.

Será ainda por meio da contação de história familiar que o romance narrado por Sebastián chegará ao final. No último capítulo, reunido à mesa com a família, todos conversam sobre as graças cotidianas e amenidades da vida. Quando os irmãos de Sebastián deixam o local do jantar, o tom da conversa com os pais muda. Na noite anterior seus pais haviam lido seu livro, no caso, algo muito próximo da trama de *A resistência*. Seus pais estranham a forma como foram representados. Mas talvez um comentário que seja crucial é o que a mãe faz em relação à matriz triste dos escritos de Sebastián.

A mãe chama a atenção para esta melancolia, que chega a ser uma mágoa, que ela julga muito melancólica. Ela destaca que Sebastián, a despeito de outros autores, não mente em seu texto. A ficção que ele escreve, portanto, não passa pelo crivo da mentira, ainda que eventos tenham sido alterados. Contudo, segundo sua mãe, há uma linha narrativa de extrema melancolia por conta das cenas escolhidas para compor o enredo, de modo que as cenas destacam momentos tensos que os pais passaram em meio ao caos político da época, principalmente a violenta repressão vinda dos militares.

O estado melancólico e a mágoa que a mãe diz sentir na maneira com que Sebastián escreve, principalmente a ideia de “mágoa”, de fato existem. Esses dois elementos são norteadores no que diz respeito à condição de débito que existe entre mortos, desaparecidos, torturados e sobreviventes que lutam por aqueles que não estão presentes. A mãe não tece nenhum comentário, por exemplo, acerca de Marta Bréa, de quem foi muito próxima na juventude. Também não é mencionado em nenhum momento qualquer sentimento em relação às vítimas de quem eram próximos. Isso não quer dizer que eles não sintam, mas que apenas não conseguem, naquele momento, falar.

O estado de luto é este em que os fantasmas dos mortos pesam sobre a vida dos vivos e ditam a forma como as coisas podem acontecer. Por isso a mãe diz haver no livro de Sebastián uma escrita melancólica, pois o que este personagem procurou em seu relato não omitir nomes, lugares e situações que talvez seus pais e outros leitores não suportariam. Mais do que ser assombrado, o livro de Sebastián é uma produção em diálogo com muitos fantasmas da Ditadura.

Na última passagem do livro, o pai reage ao que ele identifica como um defeito de verossimilhança de narrativa, referente a um episódio que se passa no Parque da Água Branca, Zona Oeste de São Paulo. Na cena apontada pelo pai, Sebastián teria narrado o momento em que alguém, à luz do dia, saca uma granada e comete um atentado em meio ao parque. Sem conter sua revolta, Sebastián retruca: “Mas foi assim, vocês me contaram, desse caso eu acho que me lembro bem, por algum motivo ele ficou marcado para mim” (FUKS, 2015, p. 136).

Resta, portanto, a reminiscência do que foi contado pelos pais e a forma muito íntima de como essas cenas marcaram o narrador. A sua visão da infância é entrecruzada com essas fantasmagorias, que ficam entre o que foi contado, o que se sabe e o que se imagina. Entretanto, a despeito das fantasias e da imaginação deste narrador assombrado pelo passado e obcecado pela sua história, a cena no Parque faz referências à forma como as pessoas, em momentos de forte repressão da Ditadura, cancelavam encontros por medo da perseguição ou eram surpreendidas por algum ataque repentino, com gás ou bombas lançadas pelos militares.

As imagens dessa descrição remetem a momentos difundidos em livros, documentários e fotografias de militantes atacados pela força policial. Mas a forma como o narrador a descreve, por meio de uma cena rotineira de dois momentos particulares da infância, por meio de fragmentos, potencializa a sensação melancólica, em detrimento da espetacularização.

O narrador segue explicando que as cenas contadas pelos pais se misturam às suas próprias lembranças. Ao lembrar como os pais voltaram clandestinamente para a Argentina em

meio ao Regime Militar no Brasil, ele conclui: “Aqueles eram mesmo anos inverossímeis” (FUKS, 2015, p. 136). Por fim, o pai lança um questionamento fundamental: “O que se ganha com uma descrição tão minuciosa de velhas cicatrizes, o que se ganha com esse escrutínio público dos nossos conflitos?” (FUKS, 2015, p. 136). Neste caso, lidar com essas velhas cicatrizes é uma forma de justiça - aquela que Derrida chama de “para além do presente vivo em geral” (DERRIDA, 1994, p. 12) – em que se interroga sobre algo do tempo que não é dócil, mas é furtivo e intempestivo.

Escrever sobre essas velhas cicatrizes que são intempestivas e assombram a qualquer momento o presente é um compromisso de justiça e responsabilidade que faz com que se precise responder perante os mortos. Estas marcas que ressoam nos conflitos familiares, como o pai do narrador argumenta, são formas de assombros de tudo que envolve a história de violência da Ditadura, seus mortos, seus rituais, suas máquinas de morte e perseguição. Esses elementos compõem a história da Ditadura Militar que tem em seu núcleo a vida privada como eixo regulador das formas de vidas, pois é ali que muito do autoritarismo, do medo de estar diante de um detrator, ou mesmo de duvidar da morte iminente se produzem e fortificam. Podemos ficar com o exemplo muito singular da nossa tese do que foi trabalhado incansavelmente na obra de *Lavoura arcaica*. No texto de Nassar, temos passagens exemplares que mostram como o cerco familiar, seus dogmas e suas heranças milenares compõem e adicionam sentido para o que se dissemina e contamina futuras gerações no tocante à violência.

Muitos momentos do passado histórico e político, tanto do Brasil quanto aqueles relativos a Auschwitz, invadem o cotidiano, provocando transtornos. Este é um tema que a professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo identifica com força nas narrativas contemporâneas. Em *A ficção equilibrista* (2020), a pesquisadora sustenta essa tese a respeito do assombro do passado na literatura ficcional contemporânea:

Instalados no presente, personagens de ficção contemporânea têm como horizonte a própria cotidianidade, que, no entanto, é assaltada pelo fantasma de um passado cujo sentido lhes escapa, já que percebido nas perspectivas das circunstâncias individuais, isto é, a autorreferencialidade preside a constituição de uma memória que, afinal, é bem coletiva. Em algumas narrativas, uma atmosfera nostálgica envolve os personagens, já que a opção pelo aqui e agora, visando a conquista da liberdade em relação aos dogmatismos ideológicos, revela-se, por vezes, insatisfatória (FIGUEIREDO, 2020, p. 37).

Esta memória coletiva, como vemos em *Diário da queda* e *A resistência*, é partilhada com a história de familiares, no contexto das individualidades. Diríamos que, como parte integrante deste estado de luto, há um processo de assombrar o futuro antes mesmo da

própria morte. O momento da morte se situa no horizonte da escrita, pois se escreve a partir da possível morte, com fim de deixar rastros de algo que precisa ser lembrado. O caso do narrador de *Diário da queda* é um exímio exemplo deste movimento. O que restou de vida para a linhagem de homens da família consiste, primeiramente, no presente cotidiano assombrado por fantasmas. Há ainda outro movimento que esses três personagens fundam, que é o presente como criação de assombramentos.

As histórias dos pais do narrador Sebastián, d' *A resistência*, são registradas na própria narrativa do personagem. As suas impressões são marcadas pelas histórias que coletou de familiares, mas também do que ele acredita lembrar e, em muitos momentos, parece até mesmo ter certeza de que aconteceu. São estas histórias que ele reúne em seu livro, sob três condições: 1) elaborar e compreender eventos de um passado familiar difícil e doloroso; 2) entender o que fazer com as histórias das vítimas da Ditadura e de seus pais; 3) registrar e transmitir suas considerações a gerações futuras. Nestes eventos, constitui-se uma cadeia infinita de histórias que atravessam diferentes gerações e que carregam o peso e o fardo de mortes e assassinatos políticos.

As muitas histórias que conectam familiares distantes e personagens de diferentes gerações se desdobram em meio a esta atmosfera fantasmagórica, cujo tema gira sempre em torno de um morto ou um ausente. Neste sentido, a espectralidade, em termos conceituais, precisa abarcar uma série de referentes constitutivos do assombramento: herança, dívida, transmissão, linguagem, luto e responsabilidade. Em meio a estas reflexões, lembramos uma definição interessante de Idelber Avelar, citada em artigo sobre luto e violência do livro *Figuras da violência* (2011). De acordo com ele, há uma herança que interpela o sujeito e funciona como um imperativo, fazendo com que o passado apareça como uma pendência, uma espécie de “clamor ineludível do irresoluto” (AVELAR, 2011, p. 77).

O espectro, portanto, seria indissociável da condição de herdeiros dos personagens das nossas narrativas. Estes precisam necessariamente estar em luto, uma vez que a herança e o luto são as condições de um passado sempre por vir. Portanto, o presente para os nossos personagens, especificamente Sebastián, em *A resistência*; o narrador sem nome de *Diário da queda*; e em *Lavoura arcaica*, a morte de Ana, no caso, não há justiça possível para os crimes cometidos no passado. É aí que o peso do passado se faz como fardo e herança, tendo em vista o imperativo do luto legado pela miséria do passado. É nesta condição, nos lembra Avelar, que seria possível “vislumbrar uma justiça mais além do direito e da lei, uma justiça radicalmente aberta ao futuro” (AVELAR, 2011, p. 82). A morte de familiares, de Marta Bréa, dos aniquilados em Auschwitz, dos desaparecidos na Ditadura, interpela como legado e como

herança, e é isto que faz instaurar o estado de luto. Para Avelar, a espectralidade pressupõe uma vacilação permanente entre o que regressa, e restitui um certo passado, e o que anuncia um futuro.

Escreve-se, escava-se e elabora-se com fins de ampliar o alcance desses rastros do passado no futuro, fazendo com que a vida presente, daqueles que chamamos de “vivos”, se desdobre sob o regimento de uma morte por vir. Esses narradores imprimem um sentido crítico e um crivo nessas histórias, pois seu interesse primeiro se aproxima daquele da historiografia, ainda que essas histórias apareçam a contrapelo. Esses narradores não querem somente entender o passado. Eles exigem alguma forma satisfatória de ao menos enlutar a perda de tantas pessoas nos massacres históricos. Ao citar o romance de Fuks, Figueiredo ressalta a sua luta por um reconhecimento tardio pelo Estado de sua responsabilidade pelos crimes cometidos.

Para Figueiredo, narrativas que são permeadas por lembranças da Ditadura podem empregar como recurso narrativo a figura de filhos dos militantes na estrutura interna do romance, lembrando assim que o sofrimento continua. Neste caso concluiríamos que o estado de luto é senão manter vivo, em aparições espectrais, rastros que mostram consequências tardias da Ditadura.

Como temos acompanhado aqui, os personagens das três obras selecionadas, sem exceção, desempenham papel fundamental na resistência ao esquecimento histórico. Todos eles, em alguma instância, carregam o peso e o fardo da dívida por sobreviverem a massacres e assassinatos, na condição de integrantes de gerações futuras, o que os impele a narrar essas histórias.

Ao concluir esse capítulo, lembraria a afirmação de Derrida, para quem estar com os espectros é “(...) também, não somente, mas também, uma política da memória, da herança e das gerações” (DERRIDA, 1994, p. 11), esta espécie de política que a escrita e a literatura permitem. A partir das histórias e das novelas familiares aqui analisadas, principalmente de Laub e Fuks, é possível falar longamente de fantasmas, de dívidas, de heranças e de gerações de fantasmas que nos levam a estabelecer outra relação com os que não estão presentemente vivos.

Nesse contexto, emerge uma possibilidade de justiça onde ela ainda não está presente, ou seja, no mundo dos mortos que aparecem sob nomes, dados e referências. Nessa relação, os personagens vivos se encontram em dívida com os mortos, em busca de uma justiça que conduz a vida para muito além da vida presente ou da sua efetividade empírica. Seria preciso assumir que esta forma de viver com fantasmas é, muitas vezes, insuportável, e quase sempre melancólica. Sob a condição de não se apropriar dos mortos, os vivos são tomados pela

perda para que nunca se esqueça dos milhares de seres humanos perdidos nesses processos tão dolorosos e desumanos.

## 5 Últimas considerações

As vidas que se escrevem nestas obras não condizem com a realidade histórica referencial e imediatamente reconhecível ou assimilável. As diferentes dimensões das tramas, quer dizer, a vida pessoal e a vida histórica dos personagens, acabam se historicizando na própria ficção, a partir da reunião de elementos do mundo material. No fim, não é possível separar e dizer “isto é uma ficção” ou “isto é história” na economia interna dos romances *A resistência*, *Lavoura arcaica* e *Diário da queda*. Trata-se de tanto um quanto do outro, pois as estruturas se contaminam e ganham sentido no exercício de montagem da narrativa que, na nossa concepção, é também a força de um pensamento literário, filosófico e historiográfico. O que os narradores contam são fragmentos de uma realidade que se constrói num entre-lugar do discurso ficcional, pois apesar de assumirem um forte diálogo com a realidade histórica do mundo, tanto quanto um testemunho, um documento ou um documentário, o retorno histórico que se faz passa pelo filtro da criação literária. Quer dizer, da disposição organizacional dos elementos que, colocados lado a lado, a depender de “como” e “em serviço do que”, o sentido e valor histórico e político da obra pode variar, mesmo a despeito de sua multiplicidade de leituras.

Este processo implica a construção de espaços e personagens que lidam com a realidade histórica como uma cadeia de imagens, palavras, conceitos, leis, ideias e crenças que costumam o sentido das coisas e a forma de agir no mundo. Neste sentido, ainda que a linguagem e a palavra sejam, em primeira instância, o material do qual precisamos nos deter, e que também modulam a ficção, as histórias contadas, em contrapartida, também modulam a linguagem, principalmente na compreensão de como certas realidades históricas podem ser entendidas. Sem o jogo da linguagem e seu poder ambivalente, tomado de marcações e contradições de sentido, o texto literário simplesmente se reduz a um lugar de dogmatismo, cheio de boas intenções e a favor de um bem maior. Com efeito, teríamos apenas a conservação daquilo que nos foi dado como lei e norma a serem preservadas.

Como consequência, da mesma forma que uma palavra, ou um signo linguístico, precisa estar implicado no outro, em um assombramento de sentidos que não se apagam, a literatura também assombra a linguagem empregada para se referir à realidade material e à história. O discurso ficcional de *Lavoura arcaica*, *Diário da queda* e *A resistência* nos faz perceber, através de um processo metonímico, as dívidas históricas que nos assombram ainda hoje. Na verdade, a esta altura do nosso trabalho, nos sentimos à vontade para afirmar que estes romances precisam mais do que nunca assombrar a história do Brasil, ainda que seja com mais

um dos documentos de cultura e de barbárie. Eles precisam, de fato, operar como leituras sobre as nossas dívidas históricas e nossos lutos impossíveis.

Nesta lógica, se o Brasil é marcado não somente pela cadeia de acontecimentos de violência empregados para a construção do país, mas também por rastros de acontecimentos que vêm de fora, como o fardo que imigrantes judeus carregam no Brasil pela história de extermínio de seus familiares, ou mesmo argentinos e chilenos, que lidam com as perdas nas Ditaduras do Cone Sul, podemos dizer que a nossa história é, de fato, tomada por fantasmas. Nós convivemos com esses fantasmas e lidamos, até hoje, com governos que endossam leis e heranças do Regime Militar brasileiro e convergem com discurso antisemita, racista e misógino. Este foi o motor inicial de leitura e escrita da tese e que se mantém na nossa conclusão.

No tocante à organização de ideias e como elas se materializaram na forma do texto, o desafio foi manter intacta a particularidade de cada obra em nossa arriscada tentativa de mostrar o diálogo entre elas, expondo o quanto elas têm a ganhar lidas em conjunto. Entretanto, como é comum em muitas teses, não podemos deixar de lembrar que nossa leitura não se propõe a fechar ou esgotar as possibilidades interpretativas ou remissivas das obras.

Na contramão dessa proposta, buscamos ampliar modos de entrada e de leitura das obras. Ao longo desse extenso e laborioso processo, constatamos um aspecto fundamental: a ficção e seu caráter remissivo entre tempos, espaços e estilos. Ora, este talvez tenha sido o maior risco, e, ao mesmo tempo, o ponto mais frutífero da tese, principalmente por se tratar de textos ficcionais expressivos no tocante às temáticas e seus autores.

A despeito dos primeiros movimentos de contextualizações dos tempos e dos contextos históricos e culturais que traçamos no primeiro e segundo capítulo, nos movimentamos em seguida pelos percursos que desejávamos: a ausência de uma origem e a necessidade do pensamento remissivo e diferencial na metodologia de leitura. Ao mencionarmos a ausência de origem, queremos dizer que não há um centro do pensamento ocidental em que a autoridade familiar e os regimes autoritários e totalitários busquem seus elementos de poder de maneira linear, direta e acessível. São construções que precisam ser historicizadas, de maneira que foram se formando a partir do remetimento de muitos sentidos, ditos e tradições rearticuladas ao longo do tempo. O sujeito autoritário na família de *Lavoura arcaica* não precisa dizer “eu sou autoritário e busquei isso na história” para que possamos, no curso da leitura, perceber de onde partem esses traços que se assemelham a regimes, governos, ideologias e comportamentos de líderes autoritários. Ao mesmo tempo, esse trabalho não pode ser entendido como resultado de espelhamento ou de comparatismo barato com a historiografia.

Os traços identificados fazem parte de processos de associação de sentido que fazem da história elemento integrante da ficção, e fazem da ficção um meio de remodelar e dar forma à linguagem da história.

Isso significa que não abrimos mão de uma historicização tradicional e linear. De acordo com a nossa abordagem de leitura, é preciso identificar certos referentes com fins de realocá-los no interior desse amálgama de sentidos para produzir algo novo. Esse movimento introdutório mais tradicional foi fundamental para podermos avançar em seguida num modo de leitura em que os referentes por nós destacados pudessem convocar uma forma de interpretar as três obras, de maneira a formar uma cadeia de eventos remissivos, mas que mantivesse a particularidade estilística, temporal e temática de cada texto.

As obras trabalhadas nesta tese apresentam formas e estilos distintos, variados e heterogêneos. Ainda que elas estabeleçam um diálogo frutífero para se pensar a história e a literatura, são textos bem diferentes no que tange formas de narrar, estilo de linguagem, encadeamento narrativo e toda a exegese ficcional que circunscreve os conflitos. No entanto, o problema do fantasma e do passado espectral afetam os três romances, possibilitando-nos ler histórias de violência cujas marcas são moduladas por ausências e perdas.

Assim, dividimos a tese em três capítulos. Em “Primeiro tempo” e “Segundo tempo”, os dois primeiros capítulos, trabalhamos, separadamente, os referentes históricos e os recursos narrativos de cada romance. Esses dois capítulos tratam da historicização das obras, a partir de textos críticos de cada época e de aparatos teóricos sobre o fantasma. Neles buscamos compreender como os fantasmas irrompem na narrativa como expressão de problemas entre história e violência.

Na terceira parte da tese, intitulada “As formas dos fantasmas”, procuramos entender como essas produções fantasmáticas citadas anteriormente são elaboradas na trama, com suas figurações e seus efeitos. No caso de *Lavoura*, identificamos que o avô, um personagem fantasma, deixa como herança discursos de sabedoria que deveriam constituir o norte da família. Pai e filho entram numa disputa por esse discurso que recebe diferentes sentidos, mas, em sua forma, se institui como uma lei a ser seguida. Uma das consequências dessa lei é a morte de Ana, irmã de André e personagem central de um enredo complexo e intenso no tocante às paixões incestuosas na família. Portanto, identificamos que o fantasma se dá tanto pela presença do avô quanto por essas leis que mobilizam a família.

Já em Laub e Fuks, trabalhamos com as figuras de desaparecidos e ausentes, responsáveis por assombrar sujeitos mobilizados por escritas em cadernos e pela rememoração familiar. Discutimos tanto os cadernos do avô do narrador em *Diário da queda* quanto a

personagem desaparecida na Ditadura Militar, Marta Bréa, em *A resistência*. Ainda, podemos concluir que o presente é tomado pela realidade que esses mortos foram impedidos de experienciar. A dívida histórica com indivíduos torturados, assassinados e desaparecidos se misturam e contaminam relatos da vida privada e conflitos familiares, invadindo o cotidiano e modificando os movimentos das tramas. Personagens se tornam herdeiros do passado desses fantasmas, e o espectro, portanto, é indissociável da condição desses personagens.

No último capítulo, “Estado de luto: viver com os espectros”, nos detemos na análise do peso do passado, que se faz como fardo, e do presente atravessado pelo imperativo do luto. A morte de familiares, de indivíduos desconhecidos, dos aniquilados em Auschwitz, dos desaparecidos na Ditadura interpela os personagens de Laub e Fuks como legado, e é isto que faz instaurar o estado de luto.

Todos os capítulos integram o escopo central e o argumento motor da tese, de maneira que nos possibilitam: 1) construir o passado histórico que retorna a partir de espectros no âmbito familiar; 2) expandir a concepção de fantasma/espectro a partir de conceitos como herança, apagamentos e escrita; 3) identificar os elementos que produzem a visitação, como cadernos, fotografias, discursos antigos; 4) analisar as formas desses fantasmas, como os discursos que dizem a respeito das leis familiares, das heranças discursivas, das perdas que não se substituem e das ausências presentes. Por fim, é por meio das alusões de fantasmas, de dívidas, de heranças e da transmissão de saberes que atravessam gerações que o passado spectral aparece nas falas e nas ações dos personagens, vinculando-os de modo particular aos que não estão presentemente vivos, principalmente pela experiência da ausência e da perda.

Com isso, podemos dialogar com a obra de respeitável fortuna crítica e expressividade no meio acadêmico, *Lavoura arcaica*, que inegavelmente se preserva como livro fundamental da literatura brasileira há décadas, entre críticos e professores. A inserção de *Diário da queda* e *A resistência* neste corpus é resultado de um processo de pesquisa que foi iniciado na graduação, em 2011, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, período em que Michel Laub e Julián Fuks já chamavam a atenção para a forma híbrida, fragmentada e original de seus textos.

O ponto que mais chamou a atenção foram os rastros que, no período desses quase 12 anos de leitura desses textos, entre produções científicas e conversas com os autores, convergem nas nossas leituras. Tivemos a oportunidade de produzir questões neste tempo que não se encerram nesta pesquisa e talvez estejam para além de um campo denominado de Literatura ou Teoria Literária, como as expressões da violência em contextos do autoritarismo, da Ditadura e genocídios.

São certamente eventos que podem ter nomes variados ao longo da nossa história, referentes a momentos específicos, mas que se espalham para a vida das pessoas. E, neste ponto, estes eventos determinam a forma como a cultura e a história brasileira se impõem às mulheres, às minorias e às vítimas de violências. Este percurso, portanto, está consolidado também na obra de Nassar, porque *Lavoura arcaica*, que antecede as obras de Laub e Fuks, de forma contraditória, antecipava, na década de 1970, um problema que se torna uma ferida e cicatriz ainda aberta nos anos 2000, por meio da transmissão de uma geração que herda todo o sistema de leis, hierarquias, estilo de vida, ordens e sentidos que se produziram ao longo da história de violência que é o Brasil, fundamentalmente durante o período da Ditadura Militar. Sem contar que há ainda rastros de outras culturas e outros momentos históricos marcantes que se fundem ao nosso e redimensionam a maneira como estudamos a nossa história. Neste caso, nos referimos aos Judeus que também pertencem e se enraízam no Brasil, deixando marcas do sofrimento e do indizível que foram os genocídios nos campos de concentração.

Para chegarmos a esta conclusão, seguimos de forma rígida e metódica o nosso método de leitura remissivo entre as três obras, com um norte para nossas questões: há uma vida na morte que é muito mais determinante no que diz respeito à temporalidade e às formas materiais do presente. Quando os personagens dessas tramas vislumbram um “além” do “aqui e agora” do presente, e inserem o estado de melancolia e de perda no centro da vida, a experiência temporal do presente se modifica, trazendo à tona aquilo que sobrevive e opera no curso da história, mesmo que de forma ausente.

Os três narradores se encontram na mesma encruzilhada, que consiste na frustrante tentativa de se basear a partir de uma herança, e descobrir a perda como o elemento norteador do tempo. A perda, como vimos, está sob o signo dos mortos, dos assassinados, dos torturados e dos desaparecidos, entendidos como insubstituíveis.

De um modo geral, a escrita de diários, de cartas, de livros, de memórias, ou mesmo de teses e projetos de pesquisa, é senão também um artifício de deixar rastros da existência a uma posterioridade. A inclusão da escrita de um diário de “quedas” familiares, ou, brincando com a própria estrutura da narrativa, um “diário de perdas”, é um modo de transmitir e assombrar. A escrita ocorre a partir de um lugar no presente para o futuro, com a ideia de legar ideias, elementos e matéria para as futuras gerações, escrevendo, claro, já a partir de um lugar entre a vida e a morte. Ainda que a escrita ocorra em vida, ela se direciona para o momento em que o autor já não estará presente, e é direcionada àqueles que darão continuidade a esses escritos. Este é o desfecho de *Diário da queda*, em que nos deparamos com a consolidação do assombramento das próximas gerações por meio da escrita do narrador, sabendo da sua possível

condição de morte para o filho que está para nascer. A vida nesta obra se constitui de um momento em que os vivos produzem fantasmas ou momentos de assombramentos para o futuro.

O fardo da história se materializa de maneira muito particular, pois contamina todas as vivências que o narrador teve, perpassando atos de violências da vida privada, do preconceito racial contra judeus e da agressividade entre adolescentes que apontam um antissemitismo enrustido. Esses eventos aprisionam o presente ao passado, guardando vivo aquilo que provoca sofrimento insuportável e melancolia interminável.

Com efeito, em *A resistência*, as ideias de perda, de ausência e de espectros se fortificam ainda mais como metonímia dos perseguidos e assassinados durante a Ditadura. Sebastián, o narrador, encontra na família o aporte para tratar da história da Ditadura Militar. Sua rememoração se dá por meio de um idioma que está condenado a um assombro sem escolha, portanto incondicional, uma vez que sua linguagem se detém a tentar capturar figuras ausentes.

A cada cena em que vai traçando a história dos pais e da adoção do irmão, ele estabelece um cenário de convivência entre vivos e mortos, pois é nesse entremeio que Marta Bréa surge na trama. Essa personagem, como analisamos ao longo do texto, foi uma das desaparecidas da Ditadura Militar e seu nome foi transmitido a outras gerações de sua família como uma forma de ausência. Ela representa muitas outras mulheres desaparecidas no Período Ditatorial e retorna como uma das muitas perdas que tivemos e precisa ser acolhida. Neste caso, não mais a Marta Bréa enquanto sujeito e indivíduo, mas a sua perda que demarca tantas outras. De modo similar ao avô da narrativa de Laub, o fantasma de Marta Bréa expressa a dívida que temos com as vítimas que ainda hoje não foram reconhecidas pelo Estado como vítimas de assassinato político. Neste caso, poderíamos dizer que Marta Bréa expressa bem aquilo que mencionamos sobre não haver ainda hoje uma forma de justiça à altura dos acontecimentos. A única e possível justiça é esta convivência com os espectros desses mortos, nas obras de literatura, documentários, nos filmes ficcionais, nos arquivos ou nos livros de história.

Portanto, estes narradores mergulham na memória, que entendemos como indissociável dos espectros, debruçando-se sobre os mistérios e desígnios que permeiam a vida desses sujeitos ausentes que, na verdade, preenchem a trama. Ambos, como pudemos traçar ao longo do texto, procuram compreender as tradições e heranças familiares, elaborando-as para interpretá-las a fim de sanar as dívidas com os mortos. Apesar da dimensão histórica e cultural dessas dívidas, elas se revestem na trama também como dívidas pessoais, de culpa e incompreensões.

Já em Nassar, se o espectro do avô legou uma herança e uma tradição interpretada por André e pelo seu pai tanto para a transgressão quanto para a morte de Ana, é esta personagem feminina que surge ao fim da trama com um fantasma que deixa a família e as próximas gerações em dívida pela sua morte violenta e trágica. Como vimos, a partir da recuperação e interpretação da tradição familiar, André conseguiu trazer para o centro da questão o caráter autoritário e violento embutido no discurso de amor, união e trabalho em família. Para entendermos esse desdobramento, evocamos um dos aspectos fundamentais que a herança deixada por um fantasma produz: o efeito de *phármakon*.

À esteira do pensamento derridiano, como destrinchamos ao longo da tese, este efeito reverte os núcleos de sentido, mostrando as duas faces da ambivalência pela qual uma herança pode ser tomada: remédio e veneno. Assim, a herança de amor e união, que manteria a harmonia e a simetria da família, é transposta, em muitos momentos, do seu aspecto de remédio para veneno. A cura para os males dos membros pecaminosos na família, como o filho pródigo, André, e a irmã Ana mostra sua face mais virulenta e autoritária. Sermões, passagens bíblicas e discursos contra tudo o que contrariava a ideologia do pai eram usados para justificar as repressões e censuras que a família deveria sofrer. Era preciso conservar aquilo que se acreditava mais puro, mas que André nos mostra que também era o que havia de mais sujo.

Outra problemática relevante identificada em *Lavoura* nos remete a algo que era um ponto nevrálgico e mobilizador em Derrida: a “questão da literatura”. Nascimento, na laboriosa introdução de *Esta estranha instituição chamada literatura*, nos convoca a pensar a literatura não como apenas mais um discurso, mas um discurso exemplar no que diz respeito a um trabalho cujo ponto de vista estético está associado ao político e ao ético. Com isso, Nascimento aponta algo que exploramos na obra de Laub, Fuks e com muito mais força em Nassar: “a literatura permite pensar a essência das leis e da norma desde os fundamentos” (NASCIMENTO, 2014, p. 27). Na contramão da destruição das leis e das tradições, buscou-se examinar, primeiramente, a genealogia das leis às quais os personagens se submeteram. Pudemos vislumbrar como a herança, em forma de linguagem, inventa as suas próprias regras, carregando em si a marca dos ausentes que se fazem mais presentes do que nunca. A herança se torna uma dívida que tem um duplo registro, ou uma dupla face, que, a princípio, se faz bastante legível, mas, ao longo do jogo do texto, se revela bastante cifrado e impreciso. Na base dessa herança, pode-se desvelar rastros que dizem algo sobre a natureza e a essência das leis, mostrando como aquilo que no começo era a via de ordem e harmonia pode se revelar, no fim, nesta via de mão dupla, a face de um autoritarismo virulento.

No desfecho da trama de Nassar, os discursos que pregavam a boa medida e o controle das chamadas “paixões” corroboram aquilo que é usado como razão para a morte de Ana pelo próprio pai. Movido pelo que interpretou nas lacunas e nas ambivalências das palavras deixadas sobre o amor, o pai converte o discurso conservador que manteria a família unida num ódio mortal contra a própria filha. Assim, a herança do fantasma, na sua dupla face de significação, produz a morte e um outro fantasma.

Este é o mundo que a trama de Nassar cria. O contrato entre mortos e vivos se finda a partir dos movimentos políticos, culturais e históricos da época. Ainda que datas e geografias não sejam mencionadas na trama, são dispostos elementos dialógicos com o Regime ditatorial da época, como, justamente, a ambivalência do discurso conservador sustentado pela direita e usado como motivo persecutório contra os comunistas, assim como a força autoritária e a violência contra aqueles que transgrediram a ordem e apontava as diferenças. A articulação de discursos mais antigos não explica de maneira alguma a Ditadura, e nem nos permite fazer análises precisas sobre seus fenômenos históricos. Contudo, certamente esse processo de articulação permite entender quais elementos foram revividos, articulados e colocados lado a lado para construir uma tradição ditatorial tão violenta. Portanto, a obra de Nassar não nos serve como leitura para destruir a tradição, mas, de forma mais interessante, nos provê, linha a linha no texto, as fenomenalidades da linguagem que produziram raízes históricas tão violentas e fantasmas tão consistentes.

Como consequência, foi possível perceber algo que Deleuze soube expressar brilhantemente na sua leitura de Proust, no livro *Proust e os Signos* (2022), que diz respeito ao ponto da leitura do texto literário em que não podemos interpretar cenas, signos, símbolos, referentes a temas, sem desembocar em mundos que se formaram com outras pessoas e com outros contextos. A significação de um mundo presente não surge do imediatismo do pensamento e muito menos da leitura isolada de seus elementos históricos, sociais e culturais. Neste caso, diríamos que é justamente a literatura, ou o texto ficcional, que abre um espaço hermenêutico para se produzir uma ciência do texto em que a significação não surja apenas da conexão estrutural e abrupta entre frases, enunciados e discursos, e muito menos de uma exegese de leitura que enfoque apenas o tema, o mundo, e a mathesis do texto, deixando de lado o próprio texto, suas tessituras e seu processo de construção de sentido.

Lembraria algo que o professor Marcos Piason Natali, em *A política da nostalgia* (2006), afirma sobre a obra de outro autor, Lezama Lima, mas que nos é útil aqui. Para Natali, o passado e os mortos estão presentes independente do seu desejo de intervenção para que eles se manifestem. Os mortos não se extinguem, mas continuam no mundo sob outras formas que

corroboram a nossa noção de passado. As pessoas são transformadas no passado, e o tempo é também a ausência e a perda desses sujeitos no curso da história. É com eles que vamos convivendo quanto se trata de lembrar, não esquecer, elaborar, escrever e registrar. A forma como construímos este passado é indissociável da maneira como nos vemos e como contamos sobre figuras que nos cercaram um dia em presença física. Com efeito, é com elas, agora sob a forma espectral, que as histórias continuam possíveis. Entretanto, ainda que o espectro seja este que não nos deixa esquecer das cicatrizes históricas e de nossas dívidas, a sua figura também aparece na composição da tradição familiar. É aos mortos, ou aos fantasmas dos mortos, que personagens se referem quando querem recuperar palavras e dizeres que um dia foram proferidos por essas figuras e que, assim como os fantasmas, também assombam a história presente de cada um. Quando articuladas pelos herdeiros, elas produzem sentidos incontroláveis, e se materializam através do texto enunciado pelos vivos que querem interpretá-las.

No horizonte teórico da nossa tese, falar do espectro é também tratar de herança. Nesse contexto, retomamos aqui a seguinte pergunta de Derrida: como responder a uma herança que transmite ordens contraditórias? Para concluir, nos deteremos num único excerto, que aparece em Fuks. Numa última conversa com seus pais, em que falavam das velhas cicatrizes, tanto da Ditadura quanto da vida privada, Sebastián ouve que, no livro em que escrevia, havia muita elaboração do que viveram, que era quase uma forma de terapia. No entanto, a questão é que toda a elaboração, e mesmo o cuidado que Sebastián teve ao narrar os fatos da família, não deixa de ser tomada pela duplicidade, pois, como seu próprio pai diz, esse livro “também é duplo em cada linha” (FUKS, 2015, p. 137). Toda a linhagem de herança familiar transmitida aos filhos não garante uma unicidade e coerência, principalmente quando esta história herdada é textualmente transmitida às outras futuras gerações.

Ora, é esta espécie de contradição máxima que identificamos na trama, a respeito da lei da filiação, principalmente a lei da linhagem entre pai e filho, o que provoca as incompreensões vividas pelos descendentes quando eles convivem com seus fantasmas e suas heranças. Derrida afirma que os espectros são, desta forma, a possibilidade de expropriação do domínio da verdade pelas gerações seguintes. Isso, como vimos, se dá, principalmente, tanto pelo perigo da duplicidade do texto quanto pelos usos que se pode fazer desta herança sob o domínio de princípios autoritários, com fins de manter alguma espécie de ordem.

Os impasses de reconhecimento de André, assim como as suas movimentações contraditórias, revelam, de fato, a ambiguidade e a polivalência dos discursos. Contudo, *Lavoura* e seu final fatalista, com a morte de Ana, revela que, se por um lado a duplicidade da

herança do fantasma possibilitou questionamentos de André, por outro lado, a lei e a ideologia paternas também se preservaram, simultaneamente e contraditoriamente, neste efeito duplo da herança. O que pai diz produz não somente a preservação dos valores e dos bons costumes, mas a metamorfose dessas crenças e dogmas numa poderosa arma que submete todos às condições autoritárias que ele, o pai, acredita terem sido legadas pelo avô nas palavras de amor e união.

A ideia de um texto originário é substituída pela ideia de que a história e a vida íntima são transpostas num texto que é habitado de fantasmas de muitas geografias e de diferentes períodos históricos. Gerações futuras não estão fora deste mundo fantasmagórico. Pelo contrário, haverá sempre um espectro que rondará mundos, histórias e famílias. Ou melhor, como André termina seu monólogo: “o gado sempre vai ao poço”, e até mesmo “estamos sempre indo de volta pra casa” – reiteraões que marcam o elemento insuperável e imutável da repetição, material para o assombro. O único lugar que se pode sempre voltar é, senão, uma casa da infância assombrada de histórias e fantasmas. E o que se fará? Deixamos, por fim, uma pista, nesta última oportunidade de falar com os fantasmas de Nassar, Laub, Fuks e Derrida:

Exorcizar não para caçar os fantasmas, mas desta vez para dar-lhes direito, se isto significa fazê-los revir vivos, como aparições que não fossem mais aparições, mas como esses outros que chegam, para quem uma recordação ou uma promessa hospitaleira deve dar acolhida – sem a certeza, nunca, de que eles se apresentam enquanto tais. Não para dar-lhes direito nesse sentido, mas por cuidado de justiça (DERRIDA, 1994, p. 233).

E por justiça, eles estão sempre aí, como sustenta Derrida. Os espectros, mesmo se eles não existem, mesmo se eles ainda não são, e mesmo que não se acredite, nos levam a repensar o que Derrida chama de “aí” de toda a fala, desde que se abra a boca, sobretudo quando se fala do passado. Não há fala sobre o passado que não seja, antes de tudo, assombrada por alguma anterioridade. Portanto, toda vez que se fala e, involuntariamente, algum referente de um acontecimento anterior precisa ser evocado, significa que há o “aí” dos espectros. Se fala com eles e a partir deles.

Assim, ao rés do texto, lembraria que *Diário da queda* termina com o pai reafirmando o caráter transmissível que precisa continuar, e que assombrará seu filho com a sensação que o acompanhará “enquanto os anos passam” (LAUB, p. 2011, p. 151). Tudo recomeça, como ele mesmo diz ao seu filho, “a partir do dia em que você nascer” (LAUB, 2011, p 151). O “aí” dos espectros se segue, sempre que a palavra for dita ou algo for contado, se falará a partir deles e com eles.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. *A personalidade autoritária: ontem e hoje*. São Paulo: Cult, 2022.

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Minas Gerais: UFMG, 2011.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Bebel que a cidade comeu*. 6. ed. São Paulo: Global, 1985.

BRITO JUNIOR, Antonio Barros de; SPERB, Maria Petrucci. Maktub: Escrita, política e ocultamento do feminino em Lavoura Arcaica. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 123-139, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/131911>. Acesso em 02 de julho de 2023.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARUTH, Cathy. *Literature in the ashes of history*. Baltimore: John Halpkins University Press, 2013.

COIMBRA, Rosicley Andrade. Lavoura arcaica e a literatura brasileira dos anos 1970: uma nova perspectiva. *Literatura e Autoritarismo* (UFMS), v. 17, p. 30-49, 2011. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num17/art\\_03.php](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num17/art_03.php). Acesso em 02 de julho de 2023.

DA CRUZ, Lua Gill. *Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI*. Tese de doutorado. Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2021.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974). Org. David Lapoujade. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Editora 34: 2022.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *A voz e o fenómeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Portugal: Edições 70, 2012.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria B. M. Nizza da Silva *et al.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo/Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. STIEGLER, Bernard. *Echographies of television*. London: Polity, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001 (Coleção Conexões).

\_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1999 (Coleção Estudos).

\_\_\_\_\_. Marx & Sons, 248. In SPRINKER, Michael (ed.). *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. New York: Verso, 1999.

\_\_\_\_\_. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. *Acts of literature / Jacques Derrida*: edited by Derek Attidge. United State of America: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cinders*. Trad. Ned Iukacher. Londres: University of Nebraska Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Positions*. Trad. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Nas entrelinhas do talvez: Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ, 2014.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Arquivo e política em Jacques Derrida: notas introdutórias. In SISCAR & CASIMIRO LOPES (org). *Pensando a política com Derrida: responsabilidade, tradução e porvir*. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

EYBEN, Piero. *Origem da escrita*. Brasília: C14 Casa de Edição, 2020.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia literária, 2020.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ; Belo Horizonte, MG: Relicário, c2020.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. São Paulo: Autêntica, 2020.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2013.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2013.

FUKS, Betty. *O homem moisés e a religião monoteísta – três ensaios – o desvelar de um assassinato*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In DIAS, Felício. A situação da narrativa contemporânea hoje. *Revista Soletras*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 273-285, 2018.

\_\_\_\_\_. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In SELIGMANN-SILVA, Marcio (org). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed.34, 2014.

GOLDGABER, Deborah. *Speculative grammarology: deconstruction and the New Materialism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012b [kindle edition].

HADDOCK LOBO, Rafael. *Para um pensamento úmido*. Rio de Janeiro: Nau / Ed. PUCRJ, 2011.

HARRIS, Verne. *Ghosts of archive: deconstructive intersectionality and praxis*. London: Routledge, 2020.

HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ficções do desassossego*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2011.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRAUSZ, Luís S. *Entre exílio e redenção: aspectos da literatura de imigração judaico-oriental*. São Paulo: Edusp, 2018.

LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In DIAS, Felício; OLIVEIRA, Paulo César. Entrevista com Michel Laub. *Revista Solettras*. Rio de Janeiro, UERJ, v. 25, p. 229-240, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Não depois do que aconteceu*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1998.

LEMOS, Masé. *Une poetique de l'intertextualite: Raduan Nassar ou la litterature comme écriture infinie*. Tese de doutorado. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2004.

\_\_\_\_\_. Lavoura arcaica ou o trabalho da origem. In CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.) *Literatura em foco: realismos*. Rio de Janeiro: Casa 12, 2012.

LUDMER, Josefina. *Aqui, América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDUEÑA, Fabián Romandini. *Princípios de espectrologia: a comunidade dos espectros II*. Trad. Leonardo D'Ávila e Marco Antonio Valentim. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma* [técnica, cinema, etnografia, arquivo]. Trad. Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

NASCIMENTO, Evando. Introdução. In DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

NEGRI; Antonio; GUATARRI, Felix. *As verdades nômade: por novos espaços de liberdade*. Trad. Mario Antunes Marino, Jefferson Viel. São Paulo: Autonomia Literária e Editora Politeia, 2017.

NETTO, Thiago Arnout. *A semente, o tempo, o pomo: uma leitura de Lavoura arcaica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. *Entre o milênio e o minuto: prosa literária e o discurso filosófico em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PAULA, José A. de. *Panamérica*. São Paulo: Papagaio, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Carlos: Ed. UFSCar, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira* – Raduan Nassar. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

PRON, Patrício. *A sombra dos meus pais continua a subir na chuva*. São Paulo: Todavia, 2018.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: EDUSP, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. Jacques Derrida: spectres de Marx, spectres de Freud. In *BPI. Unjour Derrida: actes du colloque organisé par la Bpi*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

RICOEUR, Paul. *Vivos até a morte*. Portugal: Edições 70, 2001.

SANTOS, Barbara Vilaça. *Páginas da memória: a escrita do trauma em Diário da queda, de Michel Laub*. Dissertação de mestrado. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário Derrida*. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2020.

\_\_\_\_\_. *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCARIOT, Saulo. *Memórias literárias em Diário da queda, de Michel Laub*. Dissertação de mestrado. Mato Grosso: Universidade do Estado do Mato Grosso, 2019.

SEPE Gimbo, Fernando. *Desconstrução e materialismo: Derrida leitor de Freud*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade Federal de São Carlos, 2021.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política (1964-1969). In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWAB, Gabriele. *Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. São Paulo: Autores Associados, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.