



UNB – Universidade de Brasília
IL – Instituto de Letras
TEL – Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Exegese dos contrários: uma releitura de
Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar

Leonardo Gonçalves de Menezes
Orientadora: **Professora Dra. Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa**

Brasília, 2009

Leonardo Gonçalves de Menezes

Exegese dos contrários: uma releitura de
Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Doutora Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
2009

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

MENEZES, Leonardo Gonçalves de. Exegese dos contrários: uma releitura de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação de mestrado em Literatura, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, em 21 de agosto de 2009.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Presidente e Orientadora Professora Doutora Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa

Examinadora Professora Doutora Germana Henriques Pereira de Sousa

Examinador Professor Doutor André Matias Nepomuceno

Examinadora Professora Ana Laura dos Reis Corrêa (Suplente)

Agosto de 2009

AGRADECIMENTOS

Ao grupo de pesquisa Literatura e Modernidade periférica, nas pessoas dos professores Hermenegildo Bastos, Germana Henriques, André Nepomuceno, Alexandre Pilati, Bernard Hess, Bel Brunacci e Ana Laura, que me conduziu à pesquisa sob uma perspectiva materialista dialética e teve generosidade de me incentivar mesmo quando ainda pouco me conhecia. Aos companheiros e companheiras Eiliko Flores - pelas longas e frutíferas discussões dia e noite - Maria Antônia, Daniele Rosa, Fabiano Vale, Elisabeth Hess, Antonio César, Ana Daniela, Gustavo Arnt, Tatiana Rossela, Rafael Villas Bôas e muitos outros que sempre estiveram abertos a conhecer melhor e aprender com o trabalho dos outros colegas. À professora Deane, pela orientação. Sem essas pessoas, meu trabalho jamais seria fruto de um processo coletivo; a perspectiva de compartilhar a produção do conhecimento sempre foi uma das premissas básicas do nosso grupo.

Aos amigos da vida Ciro Marcondes, Suélem Jobim, César Furtado, Leonardo Tavares, Fernanda Barreto e Fabiana Motta, pelo carinho e companhia, nas horas mais difíceis e nas melhores;

A Maria Mello, luz perene e chama ardente, sempre.

A Leon, meu filho, pela força que sempre representou para que eu melhorasse como homem e pai,

A minha mãe, Lia Menezes, pelo exemplo de desapego e doação incondicionais, pelo amor à vida, à música e à poesia. Devo tudo a ela.

Obrigado

[se] são precisamente os homens que transformam as circunstâncias [...] o próprio educador precisa ser educado.

Marx e Engels – A Ideologia Alemã

RESUMO

Lavoura Arcaica, obra maior do escritor paulista Raduan Nassar, é um romance que dialoga, de modo crítico, com a produção literária dos anos setenta, trazendo em suas linhas tão prosaicas quanto poéticas uma forma de posicionamento literário frente às diversas correntes narrativas que caracterizaram a década. Seu resgate do intimismo confronta o realismo feroz predominante no período, com um narrador em primeira pessoa extremamente subjetivo, distante do referencial.

A obra contém em sua estrutura elementos radicalmente contrários, como a parábola bíblica (reinterpretada) e a discussão sobre o trágico. Esses elementos, reunidos, permitem a revelação dos mecanismos de dominação subjacentes ao discurso da ordem e da racionalidade, por meio da ironia trágica. A funcionalidade da narrativa da parábola entra em conflito com a irracionalidade do trágico e seu sentido de predeterminação do destino, o que se aproxima, por sua vez, do fatalismo corânico do *maktub*.

Essa paráfrase de gêneros contraditórios mostra como os discursos do pai e do filho, radicalmente opostos no romance, acabam por construir uma visão da totalidade, na qual os contrários se equilibram para que se alcance uma reflexão sobre o questionamento da autoridade patriarcal, das regras sociais de repressão e faz ver também que a arte é o terreno propício para se representar a luta humana contra o cerceamento contínuo do capital e de seu modelo de dominação pelo trabalho, ainda que, na pós-modernidade, tal relação se coloque como condição imprescindível para se alcançar a plena liberdade.

Palavras-chave: Intimismo; Anos 70; Tragédia.

ABSTRACT

Lavoura Arcaica, most important work of the Brazilian writer Raduan Nassar, is a romance that puts into dialogue, in a critical sense, the Brazilian literary production from the seventies, bringing, in both prosaic and poetic lines, a literary way of standing in front of the many narrative models that constitute this decade. With an extremely subjective, as well as distant from objective writing, first-person narrator, the romance's rescue of intimism faces the harsh realism that prevails on the period.

This work reunites in its structure some very contradictory literary approaches, like the reinterpreted biblical parable and a discussion about the tragic itself. These elements, together, allow us to have a new possibility of revelation to the domination mechanisms inherent to the speech of order and rationality, through the use of tragic irony. The functionality of the parable's narrative stands against the irrationality of the tragic itself and its sense of destiny's predetermination, which approaches the Koran's fatalism: *maktub*.

This paraphrase reuniting separate genres shows how the speeches of the father and the son, radically opposite in the romance, end up constructing a vision of totality. In this sense, the contrary instances reach balance so that it becomes possible to find a mature thought on the patriarchal's authority questioning and the social rules of repression. Thus, it is possible to see that art is a proper ground to represent the human stand against the Capital's continuous imprisonment and its model of oppression through work, although, in the post-modern era, this relation puts itself as an undeniable condition to find absolute freedom.

Key-words: Intimism; Seventies decade; Tragedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1 – Sistema Literário e anos setenta	20
1.1 <i>Lavoura Arcaica</i> : “quebra” na narrativa da década	22
1.2 Romances à deriva?	27
1.3 A obra de Raduan Nassar – da objetividade à interiorização	33
1.4 <i>Lavoura Arcaica</i> e o intimismo brasileiro: algumas aproximações	36
Capítulo 2 – Entre a tragédia e a parábola: o romance como problematização transcultural	45
2.1 Transculturização como processo local x universal	46
2.1.1 <i>Breve discussão sobre regionalismo</i>	49
2.1.2 <i>O destino numa terra com muitas fronteiras</i>	54
2.2 Forma como problema – a fusão de gêneros	57
2.2.1 <i>Relato bíblico e tragédia</i>	58
2.2.2 <i>A questão da culpa</i>	67
Capítulo 3 – Narradores entre dois tempos	73
3.1 André: narrador em primeira pessoa e o subjetivismo	76
3.1.1 <i>O espaço</i>	81
3.1.2 <i>O tempo</i>	84
3.2 Iohána: o discurso da ordem e a ironia trágica	91
3.3 A Contradição de narrar numa era inenarrável	102
Considerações finais	108
Referências	120

INTRODUÇÃO

O trabalho com *Lavoura Arcaica* foi, antes de tudo, uma homenagem à beleza deste romance, considerado tanto pela crítica como pelo público em geral uma verdadeira obra-prima. O teor trágico e o carácter lírico da prosa contaminam de pronto a leitura, aguçada pela atração do tema-tabu, o incesto, e pelo confronto constante entre pai e filho, entre tradição e novo, entre arcaico e moderno.

A dialética dessas oposições, encerrada no confronto de discursos, expande seus significados, tendo em vista não apenas a arguta reapropriação da parábola do filho pródigo feita por Raduan Nassar, mas a configuração histórica da sociedade brasileira no momento de concepção da obra.

O grande questionamento do romance reside na discussão da autoridade. O pai, Iohána, é a representação maior desta autoridade. Seu discurso apolíneo e racionalista coloca-o na posição de defensor dos valores da família e do trabalho. Quem se embate contra essa ordem, professada para manter a ordem familiar, é o filho, André, narrador insurrecto, volúvel, dionisíaco, representante do moderno e do fragmentado.

Ao discurso da ordem opõe-se o discurso da desordem, como negação ou sugestão de outra ordem, não submetida à ditadura da “razão”. André, enquanto narrador, busca confrontar o arbítrio que coíbe qualquer escolha, que não dá voz àqueles que sentam “ao lado esquerdo da mesa”.

A representação contida na obra, se lida alegoricamente, apontará, por um lado, para a matriz do romance, a estrutura da parábola, já carregada desse tipo de leitura, e, por outro, para as marcas do processo histórico no qual encontra-se o artista e o intelectual que a produziu.

No entanto, outras questões são colocadas à obra, exigindo do crítico um esforço de compreensão que ajudará na discussão sobre o romance e o restante da obra de Nassar, além de trazer à tona algumas observações sobre a narrativa do período.

O trabalho aqui exposto *não poderá prescindir da relação problemática entre obra e realidade*: tentará, na medida do possível, ter como norte a discussão

dialética e histórica dos elementos constituintes de *Lavoura Arcaica*. Será essa relação que norteará a leitura crítica de determinados aspectos da obra, traços que servirão de esteio para demonstrar como o romance logrou representar certos conflitos existentes na sociedade (em sua construção histórica e no momento presente de sua produção), alcançando justamente com sua forma tal questionamento, ultrapassando a fronteira do tema e do enredo, para, em nível mais profundo, questionar na própria estrutura tais impasses da realidade.

Se aqui será trabalhada como perspectiva a noção de que a obra de arte internaliza em sua estrutura as contradições da sociedade em que foi produzida, esta abordagem colocará maior acento na construção estética em si, de modo que o romance, em sua forma, se torne resultado de uma redução estruturante¹.

É importante atentar para o fato de que a fatura da obra não deve ser considerada sem se levar em conta o diálogo de aceitação ou negação, em suma, de problematização da tradição em que está inserida. *Lavoura Arcaica* foi recebido pela crítica e geralmente é considerado uma novidade em nossa literatura. Porém, ler assim uma obra de arte, em qualquer contexto, é sintoma de uma tentativa de desprezar as relações (no campo da tradição) entre as próprias obras, esquecer que são produto de um artista, fruto, portanto, de seu trabalho e que este trabalho, assim como qualquer outro, atende a demandas construídas na própria realidade pelo desenvolvimento do processo histórico. Logo, no esforço de compreender o papel da obra e sua relação com os cânones da literatura brasileira, ter-se-á como ponto principal a ser debatido no primeiro capítulo desta dissertação o *modo* como *Lavoura Arcaica* se insere no corpo do sistema literário brasileiro, tendo como base o conceito cunhado por Antonio Candido². A partir desta perspectiva, será utilizado um dos processos centrais de tal sistema, o de **acumulação interna**, a fim de dar conta do diálogo de Raduan com a tradição literária do país, compondo um romance que extrapolava qualquer classificação primária, mas bebia, no entanto, de uma das fontes mais ricas da ficção produzida no Brasil, que é a literatura intimista, problematizando essa linhagem tão rica que, ao contrário do

¹ CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 6.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

² Conforme sugerido em sua *Formação da Literatura Brasileira*.

que se costuma afirmar sobre este tipo de ficção, quando bem elaborada, consegue responder contundentemente às contradições existentes na própria realidade.

Essa problematização, em Lavoura, ater-se-á às formas e ao modo peculiar de *apropriação de gêneros* que Raduan operou. O acesso à obra, aqui, será estabelecido, inicialmente, pela leitura da crítica do período, no que diz respeito às linhas de força do romance na década de setenta e à continuidade que estas linhas, em especial a intimista, representaram em relação à forma destacadamente realista de nossa história literária, tendo em vista, para tal discussão, os pressupostos apontados por Candido em sua nova narrativa³.

O período de exceção vivido no Brasil entre 1964 e 1985, teve maior reverberação nas formas narrativas na década de setenta, pois o chamado *boom* ocorrido a partir de 1975 foi reflexo, em grande parte, do caráter descritivo e de extremo realismo da prosa do período, resultado, por sua vez, da função adquirida pelo romance e pela literatura em geral de constituir uma área de resistência mais ferrenha à ditadura, expondo as práticas de tortura e sofrimento, tendo em vista que a televisão, o teatro e o rádio – assim como o cinema – estavam mais sujeitos aos arbítrios e à censura do regime.

Tal cenário, regido por questões ideológicas, foi preponderante na fatura estética desses romances. A literatura revelaria ser uma trincheira privilegiada, menos suscetível aos rigores do arbítrio e tal “capacidade” não passou despercebida do mercado editorial, que passou a investir em obras desse caráter por conta do grande retorno de público (e, conseqüentemente, de vendas).

Para tanto, e a fim de “rastrear” o processo de acumulação interna, será discutida a existência de uma polarização estética em nossa narrativa: desde o final do Séc. XIX há no romance brasileiro a opção entre uma expressão realista dos conflitos (sociais e políticos) e outra, intimista, que privilegia a densidade psicológica, a introspecção, a exacerbação da subjetividade. O enfoque, no caso, será o da prosa (e suas tensões de produção) nos anos setenta. O ponto de vista

³ Principalmente baseado no estudo, de mesmo nome, feito por Candido em seu livro *A Educação pela noite e outros ensaios*.

dessa prosa introspectiva, que parte quase sempre da perspectiva do próprio personagem e sua visão de mundo, a despeito da narração ser feita em primeira ou terceira pessoa, e o modo como este intimismo fundamenta a forma de *Lavoura Arcaica*, realçando a oposição entre formas narrativas, serão os pontos discutidos no primeiro capítulo.

As duas formas de representação (realismo social e intimismo) foram colocadas em campos opostos pela intelectualidade dos anos trinta, pois eram duas formas distintas de se confrontar com a matéria social. Tal confronto foi atenuado nos anos cinquenta e sessenta, mas ainda se fazia presente no fazer literário dos anos setenta, quando havia similar necessidade, em termos políticos, de trazer ao público a denúncia do arbítrio e dos problemas do país.

Sempre haverá patrulhas ideológicas de plantão para determinar a qualidade estética de uma obra por sua funcionalidade no momento histórico. Contudo, a ficção brasileira nos dois períodos teve a capacidade (em algumas obras) de plasmar ambas as questões, do indivíduo e da sociedade, ou seja, de ultrapassar esta visão dualista, que é fruto de uma leitura que sempre esteve além (ou aquém) das obras, por sua determinação supraestética. O caráter ideológico dessa leitura prescinde, muitas vezes, da própria qualidade do resultado estético. E acaba, num processo alienador reverso, desprezando justamente os elementos que somam na fatura da obra de arte.

Nesse sentido, percebe-se como a chamada “segunda via do romance brasileiro”⁴ (tomando como exemplo justamente *Lavoura Arcaica*) foi capaz, tão profundamente quanto o modelo realista, de expor as cisões não apenas sociais, mas também do indivíduo, submetido à constante pressão exercida pelo discurso da racionalidade que caracteriza a sociedade moderna.

Esse caminho de interpretação foi escolhido a partir da obra, ao se tentar perceber, em sua estrutura, o diálogo com a tradição, como Raduan Nassar conseguiu construir tal romance em um contexto literário que estava então bastante voltado para a busca de um acesso mais fácil e inteligível ao leitor, já

⁴ Na expressão utilizada por Luis Bueno para se referir à literatura intimista e para discorrer justamente sobre o dualismo ideológico que houve década de trinta. Ver BUENO, Luis. *Uma história do Romance de 30*.

então assoberbado pelas imagens e, sobretudo, pela linguagem mais simples e direta da televisão, mera diluição do realismo operado naquela década.

Essa forma de afirmação da Indústria Cultural⁵, que redirecionou toda a perspectiva de produção artística no país, tomando como legenda a “ditadura da imagem”⁶, a elevação do cinema e da televisão à condição de propagadores-mor da realidade, submeteu veículos como a literatura, as artes plásticas e a música às contingências do mercado, tornando, muitas vezes, a obra de arte mercadoria e a palavra, um mero complemento de uma linguagem irreversivelmente imagética.

Outras formas culturais mais atadas à tradição, entretanto, viram-se ameaçadas de extinção ou obrigadas a enfrentar dificuldades originais, como é o caso da literatura, que vivenciou o repentino desprestígio social da palavra diante do poder e alcance da imagem⁷

No entanto, em resposta aos apelos massivos da produção artística da época, e muito fortemente na literatura, a escrita de Raduan (não apenas em *Lavoura Arcaica*, mas também em *Um Copo de Cólera*), com seu o aniquilamento da ação narrativa e intenso lirismo, causou grande estranhamento, pois seus “desvios” de uma estética realista explicitavam, por outro lado, o caráter problematizador do romance quanto à própria realidade:

O fascinante em *Lavoura Arcaica*, como em *Um copo de Cólera*, é o jogo envolvendo uma ação narrativa reduzida quase ao ponto zero [...] de palavras que se multiplicam torrencialmente; numa bela tensão entre o não-dito (plural) e o vivido, o presente do texto (restrito), entre a imobilidade do contexto da ação e a rapidez com que se sucedem os mais diversos acontecimentos e sensações no plano imaginário. E a possibilidade sempre presente de dois planos se cruzarem com resultados inesperados⁸

A filiação à literatura intimista, ou melhor, a negação de uma linguagem realista, dado o teor da narrativa nassariana, antes de constituir um fim em si mesmo, serve aqui como ponto de partida para se analisar como está muito mais no modo de concepção do romance do que no seu nível básico, o do **enredo**, a

⁵ Nos termos propostos por Adorno-Horkheimer em sua *Dialética do Esclarecimento*.

⁶ PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra – Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp. 1999.

⁷ FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. (Prismas).

⁸ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo). p. 65.

problematização engendrada em *Lavoura Arcaica*.

E mais: ajudará a responder a seguinte questão: como ao recorrer a uma forma de expressão historicamente consagrada como alheia ou distante dos problemas sociais – o intimismo – Raduan pôde, no entanto, construir uma obra de tão refinado questionamento?

O escritor soube impingir seu estilo frente à consensual obrigação, entre os escritores mais influentes do período, de denunciar a opressão e o cerceamento de liberdade justamente no momento em que se decretava em todo o Ocidente a vitória do liberalismo, tratando das contradições de uma sociedade que entrava no que se habituou cunhar de pós-moderno, sem deixar de contar com uma (grande) parcela do que se pode chamar de “pré-moderno” (ou arcaico), ao mesmo tempo em que ocorria a ascensão generalizada de regimes autoritários (nos países periféricos) e suas formas arbitrárias de organização (e coerção) social.

O modo encontrado pelo autor para questionar os parâmetros narrativos do período será o centro do segundo capítulo (aprofundado no terceiro capítulo com a análise do narrador), constituindo tentativa de mensurar o valor da obra, não apenas por sua qualidade estética evidente (e tão frisada pelos críticos até hoje), mas, e principalmente, pelo teor de contestação formal que a obra estabeleceu com o que era produzido à época.

No segundo capítulo será tratada, primeiramente, a questão da **dialética local e universal**⁹, tendo em vista a discussão sobre o processo de *transculturação*, proposto pelo crítico uruguaio Angel Rama (RAMA, 2001), observando-se alguns aspectos sobre certo traço de problematização regionalista em *Lavoura*, pela indefinição do *locus* (rural), cenário, entretanto, privilegiado pelo escritor para tratar do encontro de diferentes culturas e religiões; como desdobramento, será discutida a apropriação da tragédia (forma clássica), e seu diálogo com a forma moderna do romance, concebida, no caso, sobre a estrutura circular da parábola.

A junção, na forma do romance, da parábola com o elemento trágico, dá o tom e justifica a reapropriação, sem tornar a obra mero estetismo ou cultismo às

⁹ Essência, segundo Candido, da própria literatura produzida nos países periféricos.

avessas. Pois representa a impossível resolução do impasse em que se encontra o narrador André, o escritor Raduan e qualquer intelectual que queira discutir, dialeticamente, o processo social do período.

Em seguida, será visto como essa subversão da parábola opera o que Auerbach, em seu *Mimesis*, colocou como principal característica da literatura ocidental: a capacidade inovadora e derivada do relato bíblico, de reunir tanto o tom elevado da tragédia clássica (os valores dos nobres e seus destinos exemplares), como o miúdo cotidiano, não representado na forma da tragédia, mas presente na comédia, e que constitui o ponto de partida principal das narrativas bíblicas¹⁰.

É justamente a relação imbricada com a estrutura narrativa bíblica que faz a tragédia, em *Lavoura Arcaica*, ganhar consistência. Auerbach propõe que a característica do texto bíblico, diferentemente do texto épico, é o não-encadeamento das ações, Sua tensão, então, seria devida mais a um sentido vertical e a-histórico, por ser voltado para o divino, que seria o elemento encadeador a dar base aos acontecimentos. Na obra de Raduan, mesclam-se a elevação do trágico (que a oposição de discursos propicia) e o grito sufocado dos oprimidos, os que estão à margem da mesa dos sermões paternos¹¹, regidos pelo próprio sentido da narrativa bíblica e pela discussão do destino.

André, com seu saudosismo exacerbado da infância a justificar o “crime” cometido, confrontado com o discurso patriarcal, traz para o primeiro plano, com a devida densidade da linguagem, o drama de uma simples família de agricultores, cujas aspirações, no entanto, foram devidamente inseridas no tom elevado que caracteriza o gênero clássico.

Mais que utilizar de modo fetichizado uma estrutura narrativa arcaica (a parábola), Raduan a reinseriu num contexto narrativo diverso, com a finalidade de mostrar que essa paráfrase de gênero literário em *Lavoura Arcaica* traz uma autenticidade acentuada, em sua tragicidade, pela escolha da parábola do Filho Pródigo, pois um dos eixos do livro é justamente o questionamento da autoridade

¹⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2004. 5.ed.

¹¹ SEDLMEYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*, Sabrina Sedlmeyer, publicada pela editora da UFMG.

paterna, feita com extrema veemência na própria concepção de seus narradores.

A gravidade do choque entre André e Iohána só poderia conduzir ao desfecho trágico, cuja ironia é marcada pela barbaridade da ação impensada do pai, reproduzindo justamente o discurso do equilíbrio e da claridade. André vê seu projeto de mundo (assumidamente ruinoso) ser o desencadeador da queda da família, sempre tão protegida pelo patriarca.

Nesse embate de discursos e de visões de mundo, transparece que Raduan, mais que afirmar uma razão sobre a outra, mostra a inevitabilidade do confronto quando ambas as posições são frutos de um encrudescer de posições, seja alicerçado na tradição, seja no afã de destruí-la. O romance, em suas linhas tão poéticas quanto prosaicas, guarda no enredo e nas formas narrativas um nítido processo de diálogo para com uma tradição cultural derivada de um processo histórico de colonização – a brasileira, frente a sua cultura original, a libanesa, que reatualiza valores ancestrais da cultura mediterrânea (clássica, cristã e muçulmana).

Contudo, não se considera aqui que essa miscelânea de influências se deve apenas à origem de Nassar¹², mas à própria constituição miscigenada da sociedade brasileira, que carrega em si justamente tais (assim como outros) aspectos da cultura do Velho Mundo (em si mesma mestiça)¹³. E perceber como se entrelaçam, em *Lavoura Arcaica*, essas formas narrativas, cujas estruturas e sentidos sociais são tão diferentes quanto semelhantes, é uma forma de contribuir para melhor entendimento da obra.

Nesse exercício de interpretação, ter-se-á em mente o que diz Adorno, em sua célebre *Palestra sobre lírica e sociedade*¹⁴, quanto à existência de uma “corrente subterrânea”, na qual os elementos do social percorrem a estrutura da obra sem mesmo constituir intenção do artista, pois por mais que seja abrigo da subjetividade por excelência, a literatura guarda, muitas vezes como ruína, esses

¹² Sabe-se que no Líbano há uma convivência litigiosa entre cristãos maronitas e grandes contingentes de muçulmanos, herança dos tempos de ocupação otomana no país. Ver LEMOS, Maria José Cardoso. Raduan Nassar: entre a tradição e (pós) modernidade In *Estudos Sociedade e Agricultura*. Abr/2008, n. 20. Revista da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

¹³ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*.

¹⁴ ADORNO, Theodor. *Notas sobre Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

traços de ligação com o mundo e não apenas com a visão subjetiva do poeta e do romancista, mas principalmente na utilização de gêneros e ferramentas estéticas que se referem à determinada tradição.

Por fim, o terceiro capítulo será dedicado, inicialmente, à discussão da composição rígida dos narradores já mencionados (André e Iohána), com o intuito de perceber como Raduan, primeiramente, concebeu um narrador insurrecto frente ao discurso da ordem e da racionalidade, cuja expressão é fundada na mais profunda negação dos valores apolíneos do pai, utilizando justamente a racionalidade contestada no romance. Além disso, operou o desmascaramento do discurso claro e racional de Iohána, por via da ironia trágica, demonstrando que por trás de toda ordem sempre há um mecanismo de coerção a tudo aquilo que se desvie de seu suposto “equilíbrio”.

O outro ponto a ser discutido será o fato de que *Lavoura Arcaica*, pelos motivos anteriormente colocados, alcança, como obra de arte, alto nível de problematização da **contradição básica** existente, no Brasil (e em outros países de passado colonial), entre o arcaico e moderno, ou melhor, entre a convivência de realidades praticamente excludentes que, no entanto, são a base de um sistema maior, o capitalismo – cujo mecanismo de dominação social se dá por intermédio da alienação do trabalho, com a sempre renovada exploração do que se chama arcaico (e sempre se pretende esquecer) e o que é considerado moderno (ou pós-moderno), como resultado da modernização conservadora que se deu em nosso país e que privilegia sempre um dos pólos, mas não dispensa a existência necessária do outro (em busca de permanente manutenção).

Escrito numa década que assistiu ao advento da dita pós-modernidade¹⁵, o romance de Raduan, por um lado, traz em si elementos que caracterizam esse estágio da história universal, no que diz respeito, principalmente, à apropriação de gêneros, numa prática que Jameson chamou de “pastiche”. Contudo, se a arte pós-moderna, na canibalização de estilos, mostra-se desprovida de profundidade histórica, a obra de Raduan Nassar apontará para uma utilização dialética dos

¹⁵ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

gêneros trabalhados em seu texto, o que se mostrará incompatível com a gratuidade das práticas de reapropriação operadas em grande parte da arte contemporânea.

Desse modo, será visto como o sentido trágico na narrativa, ao representar o processo de questionamento de um estado de “ordem”, mostra uma saída, uma nova forma de enxergar o mesmo mundo, justamente pela desconstrução do discurso racional. Esse movimento, formal, contém em si um latente teor revolucionário, de radical mudança das bases em que se assentam as relações atuais de dominação social, o que historiciza a prática literária de Raduan Nassar.

Será visto, por fim, como o autor contrapôs-se à irreversível associação entre arte e tecnologia, ao escolher a forma da parábola, cujo sentido, em ambos os narradores, está na comunicação oral (ainda que Iohána *leia* alguns de seus sermões), em um claro exercício de posicionamento estético e político frente às demandas da arte de seu tempo.

Lavoura Arcaica oferece ao leitor uma tragédia que não está apenas em seu enredo, mas a de uma nação refém de seus próprios discursos, ironicamente (con)vivendo com os impasses derivados do costume de buscar nesses discursos a saída para os problemas do país, sem mudar um centímetro sequer da práxis social e nos elementos que configuram as contradições da convivência de tempos por si só excludentes.

Essa tentativa de releitura não se pretende absoluta, sequer definitiva. Apenas traz à luz questões até então pouco discutidas nas análises sobre o romance de Raduan Nassar. A atual leitura tenta abrir um precedente de inserção do romance na tradição da ficção brasileira, com a finalidade última de perceber o modo com que a literatura, em suas diversas linguagens, consegue registrar a história e seus processos de seleção entre o que será lembrado e o que será esquecido, o modo como são transmitidos os conhecimentos entre as gerações e, finalmente, o processo maximizado de alienação, em relação à própria percepção de história, que sofre o sujeito do pós-modernismo

Lavoura Arcaica aborda justamente essas questões, posicionando-se de forma crítica, enquanto obra de arte, aos pressupostos mesmos do momento de

sua produção, e merece certamente uma leitura que aponte o fruto complexo de sua seara não apenas ancestral, mas também insistentemente atual.

Capítulo 1 – Sistema Literário e anos 70

A análise das condições de produção da *Lavoura Arcaica* passa, necessariamente, pela relação da obra para com as diferentes correntes da literatura nos anos setenta. Essa relação é complexa, pois o romance não estabelece de modo claro suas ligações com a produção da época. Logo, inicialmente será discutida aqui a crítica sobre a ficção do período, que procurou colocar a obra de Nassar como uma espécie de “filho tresmalhado” dessa literatura, fora dos padrões da estética naturalista em voga na época e da tradicional vocação realista da ficção brasileira. Algumas dessas diferentes abordagens do romance serão debatidas na primeira parte do capítulo.

Percebe-se que há uma forte vertente que trabalha com a existência de uma “estética do corte”, de quebra na continuidade da tradição literária, e que acredita que as grandes obras da literatura brasileira fogem (ou devem fugir) à sua própria tradição. Esse tipo de leitura tratou de colocar *Lavoura Arcaica* como um corpo que se desprende das matrizes dessa literatura, obra-prima que não guardaria, então, relação direta com o grosso da produção da década.

Por outro caminho, o presente estudo busca analisar o objeto de modo mais dialético, ao vislumbrar o fazer literário como atividade coletiva, pela apropriação de ferramentas estéticas, temas e visão de mundo. Tentar-se-á, aqui, negar o tal rompimento com a tradição que *Lavoura Arcaica* representaria, observando elementos que aproximem a obra da chamada “segunda via”¹⁶ da literatura brasileira, que é a literatura intimista, tendo em vista ainda os aspectos ideológicos que caracterizam essa forma de representação.

O objetivo é, portanto, ver como o romance contrapõe à dureza realista que marca a literatura brasileira seu “paralelepípedo lírico”¹⁷, ao operar a fusão entre prosa e poesia, divergindo da narrativa aderente ao real que caracteriza o grosso de nossa prosa.

¹⁶ PICCHIO, Luciana Stegagno. Apud BUENO, Luis. *Uma História do romance de 30*. S. Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

¹⁷ Raduan Nassar em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. 1996. n.2

Lavoura, desde sua epígrafe, anuncia sua leitura da tradição do intimismo (a segunda via). A citação de Jorge de Lima, (“Que culpa temos nós dessa planta de infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”¹⁸), o que demonstra o movimento, possível, dentro de um sistema literário, em que obras podem dialogar com momentos anteriores dentro de sua literatura, para responder às exigências estéticas da ficção produzida no presente.

Assim, o que se pretende é averiguar como o romance consegue suscitar, em seu aparente alheamento para com as correntes determinantes da década, uma atitude crítica do contexto social de exceção por que passava o país, ao mesmo tempo em que processa uma apropriação da vertente intimista.

O tempo da experiência da ditadura militar foi também o da afirmação da Indústria Cultural na sociedade, e se constituiu como um fenômeno que redirecionou praticamente todas as formas de produção da cultura, agora voltada para a linguagem visual da televisão e do cinema¹⁹.

Este esforço será no sentido de melhor inserir a obra em nossa tradição literária, percebida como sistema²⁰. Diferente do conceito estrito de tradição, a visão sistêmica entende a literatura como processo dinâmico, em que a aceitação ou negação dos valores da própria tradição se passa nas partes desse sistema, a saber, o público leitor, as obras e os próprios escritores. O sistema é justamente o mecanismo que busca perceber como se forma a tradição, por via da dialética local/universal, tensão característica das culturas formadas pela colonização européia, principalmente na América Latina.

O recorte dos anos setenta, trazido por *Lavoura*, será discutido, dentro da noção de sistema, tendo em vista o conflito entre as formas de representação (realismo/intimismo) que havia na década de trinta e que surge novamente na década de setenta, no que diz respeito à resposta estética dada às tensões configuradas no campo social. Percebe-se, nas duas fases, a ocorrência de uma

¹⁸ Do livro-poema *A Invenção de Orfeu*.

¹⁹ Ver, neste sentido, PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a letra – Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp. 1999. A questão da obra como questionadora de seus próprios meios de produção será melhor discutida no terceiro capítulo).

²⁰ Ver CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2006.

leitura crítica disjuntiva sobre a produção dessas duas décadas²¹, disjunção que se dá quando as obras são lidas sob um prisma classificatório: havia, nos anos trinta, uma divisão ideológica entre esquerda e direita, que chega aos setenta pela corrente dos romances-reportagem, em acentuada busca pela representação naturalista dos fatos ocorridos nos anos da ditadura.

A relação entre os períodos torna-se necessária (e possível) por conta do processo de *causalidade interna* que marca qualquer sistema literário consolidado e que servirá de referência para a discussão a seguir. Tal causalidade refere-se à capacidade da literatura de produzir obras de boa qualidade estética resultantes do diálogo com obras e modelos anteriores de sua tradição, e não apenas com os movimentos atuais em voga nos centros de influência cultural.²²

A interlocução entre os diferentes momentos dá-se, sobretudo, na elaboração da forma narrativa, na escolha da categoria específica de narrador, na forma como a estrutura social é representada na fatura da obra, se o viés escolhido é mais realista ou se utiliza uma expressão mais próxima do fantástico ou da narrativa intimista. É esse aspecto da *forma de representação* que será avaliado e considerado no presente exercício crítico.

É preciso dizer, então, dado o acima exposto, que a leitura de uma obra como *Lavoura Arcaica* passa pela observância da tensão entre as tendências universais e particulares em nossa literatura, foco que se torna imprescindível, pois a proposta de Raduan Nassar passa justamente pela rediscussão dessa relação sempre problemática, que vai se desdobrar, no romance, em aspectos a serem discutidos neste e nos capítulos seguintes.

1.1 *Lavoura Arcaica*: “quebra” na narrativa setentista

O que se pretende debater nesta primeira parte do capítulo são as forças narrativas preponderantes no contexto literário em que *Lavoura* foi publicado, panorama com o qual Raduan Nassar, enquanto intelectual, estabelecia contato,

²¹ Idem. A Nova Narrativa In *A Educação pela Noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

²² CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In op. cit.

mas do qual mantinha uma proposital distância em seu fazer narrativo. Tal distanciamento, mais que espelhar oposições ideológicas, tinha a ver com a forma escolhida por Raduan para expressar sua leitura da realidade e do processo histórico em marcha.

Entender a narrativa dos anos setenta é ter em vista que nessa década os escritores trabalhavam com uma liberdade formal sem precedentes, herança dos anos cinquenta e sessenta, quando a linguagem saltou ao centro do romance²³, passando a se questionar, em grande medida, enquanto forma de representação. Foi quando os escritores iniciaram um diálogo vivo com a linguagem visual, televisiva e jornalística, passando a discutir, na própria estrutura, a imisção de gêneros operada na década de setenta.

Mas, em decorrência do grande avanço editorial, que passou a privilegiar as narrativas mais objetivas e pautadas nos “dados da realidade”, aos poucos foi se impondo uma espécie de estética neonaturalista, mais adequada à função de noticiar os fatos censurados nos jornais e outros meios de comunicação, no período da ditadura militar. A censura, no entanto, não atingiu de modo tão veemente a literatura, que se tornou ponto de resistência ao arbítrio do regime e, ao mesmo tempo, aceitou a ascensão de um modo narrativo mais mimético e colado à realidade.

O *boom* editorial de 1975 (mesmo ano de publicação de *Lavoura*) veio atestar o sucesso de vendas dos romances-reportagem, que agora mostravam na superfície do texto os porões, os meandros, a tortura dos primeiros dez anos de ditadura. Por outro lado, cobrava-se, nos meios intelectuais, que o artista se posicionasse frente à realidade de opressão, assumindo o tema de modo mais objetivo, direta ou indiretamente, qualquer que fosse o viés de representação adotado. Essa “obrigação” da literatura para com as questões políticas, muitas vezes sendo colocadas acima do próprio valor estético, vai caracterizar deveras a narrativa trivial da década de setenta, assim como já havia sido feito na década de trinta.

²³PELLEGRINI, Tânia. Op. cit.

Quando se parte da perspectiva de sistema, fica mais evidente o caráter ideológico da literatura e como nesse terreno se representou a modernização por que passava o mundo, especialmente o Brasil. Isso se fez notar, de modo mais agudo, nos períodos de trinta e setenta, e é por isso que a ligação entre os dois momentos surgiu como possibilidade de interpretação do fazer literário por uma leitura diacrônica (e dialética).

Antonio Candido afirma que “A atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos 1930 e 1940.”²⁴. E isso muito se deve à forma de tratar da realidade social escolhida pelos escritores.

Tendo em vista que a resposta estética que um escritor pode dar à realidade pauta-se pelo que Candido chama de consciência do atraso²⁵, pode-se perceber que nos diferentes períodos da história brasileira, essa capacidade de resposta progrediu de uma visão otimista para uma perspectiva fortemente crítica e até mesmo, pessimista. No caso da literatura, Candido percebeu três consciências (amena, crítica e dilacerada), respectivas à própria construção cumulativa da forma de representação (e problematização) das contradições da sociedade brasileira.

Nos anos trinta, essa literatura já tinha alcançado seu estágio crítico, com autores como Graciliano Ramos e, após, a explosão transfiguradora de Guimarães Rosa, nos anos Cinquenta, chegou a sua etapa *dilacerada*²⁶. O que seria possível após cumprir essa etapa?

Se Jorge Amado dizia nos anos trinta que a narrativa devia ser marcada por “um mínimo de literatura e um máximo de verdade”²⁷, na década de setenta nossa literatura acabou refém do processo de difusão, a cada dia ampliado, de outros veículos de comunicação. Essa “exigência” estética se deu, principalmente, no

²⁴CANDIDO, Antonio. Op. cit.

²⁵ Candido, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In op. cit. (forma que os autores podem representar os conflitos do processo histórico na sociedade em que vivem e produzem literatura)

²⁶ Idem.

²⁷ BUENO, Luis. Op. cit.

bojo do processo de desenvolvimento acelerado dos meios de produção, distribuição e/ou vinculação dos produtos artísticos, nos quais passa a vigorar o valor de mercadoria da literatura. Essa produção era então irradiada de modo desigual para uma nação que entrava definitivamente na era da comunicação de massa²⁸.

A mimese direta, tão cara aos escritores do período, fez com que essa literatura adquirisse a referida função informativa, a fim de suprir as lacunas deixadas pela censura nos meios de comunicação, alcançando o chamado “realismo feroz”.²⁹

Esse termo cunha uma literatura cuja “missão” é expor explicitamente ao leitor as barbaridades cometidas nos porões da ditadura, tentando encurtar de todos os modos a distância entre a realidade dos fatos e sua representação literária, a exemplo de romances paradigmáticos dessa corrente, como *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós ou *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro (cuja chamada de contracapa diz: “romance-reportagem – o romance em tempos de novela) ou ainda os contos de Rubem Fonseca.

Esse apanhado dos romances mais vendidos na influência do *bomm* torna evidente a problematização suscitada por *Lavoura Arcaica*: diferente dos textos de linguagem midiática e cunho descritivo e dos depoimentos autobiográficos que tanto foram produzidos à época (Como exemplo *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira), *Lavoura* traz, em primeira pessoa, uma prosa poética densa e cheia de simbolismo, paixão e silêncios. Ao invés da esperada narrativa mais realista ou alegórica frente ao momento histórico, um tempo passado, recente ou longinquamente, percebido na própria estrutura do romance³⁰. A obra teve grandes dificuldades de ser devidamente localizada dentre a produção da época e até hoje, salvo alguns poucos estudos, pouco se tem feito para estabelecer a filiação do romance em nossa tradição literária.

²⁸ Tomo por base, neste e em outros trechos do trabalho o texto de Antonio Candido, *Literatura e Subdesenvolvimento* In op. cit.

²⁹ Idem. *Ibidem*. Op. cit.

³⁰ Ver, a esse respeito, o segundo capítulo desta dissertação.

Ao contrário, a grande maioria dos artigos publicados sobre a narrativa dos anos setenta tem como norte a observação da preponderância da estética do corte, oposta à formação de uma tradição positivamente pensada (o sistema literário). Na obra de Nassar, essa leitura é recorrente, pois a beleza lírica do romance causou estranhamento no circuito literário e sua filiação em nosso sistema tornou-se menos importante que alçá-lo à categoria de obra-prima, “corpo estranho” que surge como peça rara, relíquia recém talhada.

Essa forma de direcionamento ideológico da crítica, que com tal ruptura, contribui para que o processo literário deixe de ser pensado historicamente, foi o habitual nas leituras feitas sobre *Lavoura Arcaica*. Quando surge a citação da obra, é apenas para corroborar o aspecto de ruptura do romance, salvo poucas exceções.

Dentre esses textos, tem-se o conhecido livro *Tal Brasil, Qual Romance*, de Flora Sussekind, texto que ajudará entender a leitura das forças produtivas da narrativa setentista.

Sussekind propõe que na literatura brasileira apenas um único sistema havia se formado, o “neonaturalista”, cuja recorrência seria um mecanismo ideológico de reprodução de uma identidade unívoca para o país, tanto no fim do Séc. XIX, no romance social de trinta e, finalmente, no chamado romance-reportagem, em voga da década de setenta. Para a autora, essa literatura, em geral, aparece como um fazer que “ao documentar o país, pareça acreditar na existência de uma identidade nacional [...] que, não se indagando como linguagem, funcione no sentido de exterminar quaisquer dúvidas”³¹. Como a produção dos anos setenta foi marcada por diferentes escolhas formais, pela “legitimação da pluralidade”³² no campo da literatura, a estudiosa buscou um parâmetro para, além de afirmar sua tese de recorrência cíclica do naturalismo, compreender o movimento de estilos e as formas de representação atuantes no período. A oposição, de acordo com Sussekind, seria entre as formas

³¹ SÜSSEKIND. Flora. *Tal Brasil, Qual Romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

³² CANDIDO. Antonio. Op. Cit.

hipermiméticas e as opções mais enviesadas, mais “elaboradas”, das quais *Lavoura Arcaica* seria um exemplo.

1.2 Romances à deriva?

Em sua análise sobre a tradição e sua forma de “anular” as diferenças, Sussekind critica a forma como se estabelece a tradição literária brasileira³³, partindo do pressuposto de que ela não aceita rupturas. As obras que por acaso problematizem a tradição em que estão inseridas podem ser, então, a qualquer momento, “banidas”, negadas como um filho que não traga em si nenhum traço de semelhança com seu pai. E é justamente a existência dessas obras e seu valor acima da média que justificaria a leitura avessa à tradição de Sussekind, ao conceber seu teor coercitivo, cujo empenho realista/naturalista, na nossa literatura, estaria adequado, segundo ela, à formação histórica de um discurso positivo de nação.

Logo, não concebe a possibilidade de tais “rupturas” serem movimentos possíveis dentro de uma literatura, elementos de influência, contudo, quase nunca pacíficos, entre os autores de diferentes estilos e épocas. Dessa forma, o estudo de Sussekind acaba por confrontar o conceito de sistema literário.

De modo irônico, ela desabona as características desse sistema, ressaltando o que há de negativo em tal tipo de estrutura, sem, no entanto pensar outra forma de tal literatura constituir-se, utilizando as obras como peças no tabuleiro em um jogo para desarticular o conceito de sistema literário. Sussekind despreza, assim, a capacidade de diálogo entre autores e obras, dando pouco valor à capacidade de a literatura articular respostas eficazes aos próprios dilemas da representação literária do país.

A estudiosa concebe um sistema “homogeneizador”, que, à semelhança de um pai castrador, exige de seus filhos total fidelidade a seus valores. Para Sussekind,

³³ No capítulo intitulado “uma analogia: família e estética”

Uma literatura tem sua tradição equilibrada pela pedra das estátuas de seus grandes escritores [...] pela filiação de uns a outros, pela enumeração de escolas diferentes que se sucedem logicamente, pela continuidade de um conjunto de obras e nomes que, sem ambigüidade, parecem repetir-se numa trajetória idêntica³⁴.

Ela se refere aqui, propriamente, à tradição literária, sem, no entanto, deixar claro que embora a tradição possa assim se configurar como força de unificação estética, ela abarca, igualmente, o diálogo entre gerações e este diálogo nem sempre é coercitivo. É claro que ela utiliza esse argumento de modo a corroborar com sua tese (do sistema naturalista), mas resta em sua análise da tradição um traço – contraditório – de crítica à própria noção de sistema literário.

Seguindo nesta direção, a pesquisadora Sabrina Sedlmayer, em *Ao lado esquerdo do pai*³⁵, utiliza a imagem de “iceberg” para se referir a *Lavoura Arcaica* como obra que rompe com esse naturalismo cíclico. Iceberg que flutua pelo mar desconstruído, perdido, à deriva. Será que é a isso que se reduzem autores realmente importantes da tradição literária brasileira? Condenados a derivar eternamente, prontos a aportar onde quer que se decida, de acordo com os interesses momentâneos da crítica?

No caso de *Lavoura Arcaica*, a tal “via de corte”, segundo Maurício Salles Vasconcelos, no prefácio do livro de Sedlmayer “demonstra como Nassar desfez o discurso identitário (noção do eu e lugar), dissolvendo a busca originária do nome em voz narrativa impulsionada pelo ritmo/música da fala e não pelo alinhamento restituidor da História”³⁶ Essa colocação, de pronto, já coloca no encaminhamento histórico um processo supostamente oposto ao que Raduan procedeu no romance, como se o “alinhamento da história” fosse uma operação negativa para o fazer estético.

É nítido o ensejo de colocar lado a lado o que corresponde à tradição e o que dela difere para, segundo Vasconcelos, “exigir um modo outro de compreensão da literatura – de sua história, seus gêneros, suas filiações”. O

³⁴ SUSSEKIND. Op. cit. p. 34.

³⁵ SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1997.

³⁶ VASCONCELOS, Maurício S. *Lavoura e Litoral* In SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 1997.

“modo outro” de ler a ficção do país, contudo, é o recorte sincrônico, passa pela noção de “iceberg”³⁷ que Sedlmayer utilizou para criar uma imagem que se referisse à de “litoral”, proposta por Lacan (teórico que determina o tom psicanalítico de seu estudo). O psicanalista francês cunhou o termo *lituraterra*, forma de se referir a um grupo de obras ou escritores que se distanciam do que seria, então, “o amontoado quase indiferenciado denominado literatura”³⁸.

Contraditoriamente, este tipo de crítica, preocupada em desconstruir a noção de sistema literário, não prescinde, porém, de considerar o processo de “causalidade interna”, mesmo que à revelia, numa tentativa talvez não aleatória de fundar um novo sistema, já que para isso é imprescindível que haja esse diálogo entre obras e autores. E as próprias estudiosas (Sussekind e Sedlmayer) traçaram esse caminho, no afã de justificar o direcionamento de seus estudos. *Lavoura Arcaica* foi colocado no meio dessa questão pelo caráter insurrecto de sua prosa, pela parábola recheada de silêncios, pela imediata recusa do discurso objetivo e direto. Logo, apontar no romance uma ruptura, esquecendo-se que para que haja rompimento, é preciso haver antes uma parte íntegra, que seria, nesse caso positivamente, a tradição, é fazer uma escolha embasada na lógica mercantil da substituição metafórica, no novo pelo novo, obras que surgiriam, no seio do nosso sistema literário, desvinculadas de qualquer ligação com obras anteriores da tradição literária brasileira.

Essa lógica se opõe à construção teórica de Candido, que viu a formação da literatura brasileira atrelada ao empenho de formação da nação, fato histórico tão bem documentado e analisado, que sofre, no entanto, as mais opositivas leituras de críticos e teóricos que consideram redutora, restritiva e mesmo “ultrapassada” tal proposta.

É evidente a existência de dinamismos sincrônicos, processos marginais à tradição, que de fato passam longe do conhecimento do grande público e do cânone literário. A presente dissertação, no entanto, considera como ferramenta disponível para percepção histórica do romance a noção de sistema, caminho

³⁷ SEDLMAYER, Sabrina. Op. cit. p. 21.

³⁸ Idem.

mais adequado de analisar criticamente uma obra em determinado momento histórico.

O que Sussekind chama de “surtos individualizados”³⁹, é, na perspectiva do sistema literário, encarado como “momentos de síntese”⁴⁰. É dessa maneira que Candido vê, por exemplo, a obra madura de Machado de Assis e Guimarães Rosa: como síntese de processos anteriores e internos de modelos narrativos adequados ao tratamento da matéria local, ou melhor, é a própria realidade brasileira, que se coloca sempre como tema aos romancistas. O pensamento de Sussekind decorre de uma proposição do crítico Silviano Santiago (seu orientador na dissertação que deu origem ao livro⁴¹). Em artigo sobre a obra de Clarice Lispector⁴², Silviano sugere a idéia de “meteoro” para classificar narrativas desligadas da linha-de-força do romance brasileiro, leia-se a expressão realista/naturalista. Tal imagem, semelhante à de “iceberg” de Sedlmayer, sugere o processo de isolamento de determinados autores, sempre em oposição à tradição unificadora que, como mostrado, é associada por sua vez ao sistema literário.

Mas, em lugar de “meteoros”, essas obras podem ser lidas como formas capazes de apropriar-se da tradição, não para corroborar com sua suposta tendência em buscar a identidade (nacional), mas para que, em diálogo vivo entre pensamentos e formas de representar o país, alcancem um saldo ao qual se possa acrescentar valor quando se percebeba como lograram êxito em suas formas de representação. Se a obra de Raduan não comporta a grandeza e a posição canônica atribuída aos autores de síntese, passa longe, entretanto, de poder ser considerada simplesmente um “iceberg”.

É mais fácil adequar a arte à disciplina do novo que achar seu lugar na história. Segundo Luis Bueno, essa forma sincrônica de encarar a literatura aqui produzida afeta o pensamento crítico até hoje⁴³. Tanto é que Sabrina Sedlmayer

³⁹ SUSSEKIND. Op. cit.

⁴⁰ Explicado em nota anterior.

⁴¹ Retirei essa informação de BUENO, Luis. op. cit.

⁴² SANTIAGO, Silviano. A Aula inaugural de Clarice. In *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. V. 1, p. 13-30.

⁴³ BUENO, Luis. op. cit. p. 27.

faz uso dessa visão como forma de rastrear e, por conseguinte, posicionar a obra, o que é bem adequado à leitura (ou procura) de momentos de rompimento com a tão “famigerada” tradição.

Resta dizer que a noção de ruptura que se pretendeu impingir em *Lavoura Arcaica* por parte da crítica já de começo falhou, pois foi justamente o ambiente de liberdade formal existente no período que permitiu o surgimento de um Raduan Nassar (por exemplo, na década de trinta, apesar da atitude ideologicamente oposta, as estruturas romanescas – do romance social e do romance intimista – utilizadas eram similares, e, grosso modo, eram mesmo mais próximas da tradição realista da ficção brasileira⁴⁴).

Esse ambiente de experimentalismo nos anos setenta levou a formas totalmente híbridas de romance, o que Antonio Candido chamou de “textos indefiníveis”⁴⁵. Se por um lado tais experiências foram em grande parte diálogos entre a literatura e as mídias visuais (cinema e televisão), as artes plásticas e o teatro, por outro também era ambiente propício para projetos estéticos mais arrojados, que elevavam o nível de elaboração formal do próprio discurso literário, retomando temas já discutidos anteriormente na literatura brasileira. É o caso de obras como *A Hora Estrela* (1977), de Clarice Lispector e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) de Osman Lins, nos quais é tratado, pela ironia, o tema da absorção da cultura de massa na linguagem cotidiana (no caso o rádio) como sintoma da relação desigual (e impositiva) que tais modelos de comunicação acarretam em um público inerte e sem capacidade de questionar os modelos aos quais estão submetidos.

Era uma resposta ao processo histórico que, no entanto, dispensava a linguagem meramente objetiva. A “meteoro” Clarice fez, em *A Hora da Estrela*, a continuação possível de *Vidas Secas*, obra que, por sua vez, era um “verdadeiro gênero que se esgotava num único romance”⁴⁶. No romance de Clarice, a protagonista, Macabéa, é uma criação literária de Rodrigo SM. Semi-letrada, forma sua visão de mundo pelo que escuta no rádio. Já Osman Lins utilizou de

⁴⁴ BUENO, Luis. op. cit. p. 36.

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. op. cit. p. 253.

⁴⁶ BUENO, Luis. op. cit. p. 24.

fina ironia para discutir vários temas correntes na intelectualidade da época, como a vigência do estruturalismo e os discursos midiáticos, incorporados pela personagem Maria de França, que, não por acaso, era alguém proveniente das classes mais desfavorecidas, assim como Macabéa. Nesse processo, Lins aproxima-se ainda de Machado, com sua desconstrução irônica. E não apenas pela “tradição da ruptura”. Maria de França, analfabeta, incorpora os discursos radiofônicos, como que a representar o vazio discursivo (imposto) da classe trabalhadora advinda do campo.

Citamos essas afinidades dentro de nossa tradição para mostrar minimamente como se dá a relação de causalidade em um sistema literário. Mas, ao enquadrarmos nosso objeto de estudo, perceberemos que, diferente em termos de proposta estética, *Lavoura Arcaica* dialogou, por sua vez, diretamente com a literatura intimista, porque foi nessa vertente que o drama interno da personagem e sua angústia do mundo tornaram-se definitivamente tema central dos romances. E quanto da produção contemporânea (dos anos setenta), além de Raduan, não é influenciado por esses procedimentos? Segundo Luis Bueno, isto ocorre do “romance político do período da abertura, que disfarça o interesse obsessivo em revelar a realidade com a sofisticação da narrativa ‘intimista’, à canção popular engajada que assume o caráter funcional da arte”⁴⁷. Principalmente ao se pensar numa autora como Clarice Lispector, que problematizou o estilo intimista em seus romances desde os anos 40, é possível ver como é redutora a crítica que pensa a obra de Nassar pelo prisma da exceção.

Logo, como esboçado acima, a possibilidade do “iceberg” só se tornaria viável se o continente do qual *Lavoura Arcaica* se desprende constituísse igual refinaria. Porque, se não, como formar um corpo estranho à matéria de origem? Como conceber que uma obra, que se torna iceberg (ou meteoro) – um corpo que se desprende de algo – pode não ter (ou manter) laços com aquilo do qual se separa? Neste caso, analisar a progressão interna na obra de Raduan nos levará a perceber como o autor produziu uma prosa inicialmente mais próxima a uma

⁴⁷ Idem. p. 27.

representação objetiva para, subitamente, adentrar num estilo mais introspectivo, que acabou levando à experiência de *Lavoura Arcaica*.

A aproximação entre o texto de Raduan e o intimismo partirá da análise da assimilação gradual do estilo e da apropriação, por parte de Raduan, do sentimento de desencanto dos narradores ou das buscas do inefável.⁴⁸ A questão propriamente dita do narrador, em *Lavoura Arcaica*, será tratada de modo mais aprofundado no terceiro capítulo. Então, essa relação entre a obra e o intimismo será iniciada pela análise do “percurso” narrativo de Nassar e (em seguida) do sentimento cristão presente na produção intimista, problematizado pelo autor.

1.3 A obra de Raduan Nassar – da objetividade à interiorização

Será feito aqui uma breve análise da produção literária de Raduan Nassar, que guarda peculiaridades como o pequeno número de obras publicadas e o trabalho de um escritor que, apesar de não ser engajado na esquerda da época, era ciente da literatura mais sofisticada produzida por seus pares, cujo grosso era mesmo de cunho político. Raduan publicou suas obras em meio ao *boom* editorial que caracterizou a segunda metade da década, sem, no entanto, como vimos, direcionar-se pelas exigências tanto formais quanto políticas que se impunham aos autores.

Contudo, antes de chegar ao “resultado problemático” de *Lavoura Arcaica*, ainda nos anos sessenta o autor passou pela experiência de buscar uma narrativa mais objetiva, dialogando com o então chamado “romance behaviorista”, que pressupunha uma objetividade total, mais afeita a escritores norte-americanos como Hemingway e Faulkner⁴⁹. Essa objetividade, colocada em prática no conto *Menina a Caminho*, escrito naquela década, inclusive o fazia aproximar-se do chamado neorealismo e a da literatura regional. Sem aprofundar em tais

⁴⁸ Considerando que o grosso da produção intimista tinha como base o sentimento católico-burguês do entre guerras.

⁴⁹ LEMOS. Maria José Cardoso. op. cit.

aspectos⁵⁰, o que importa aqui é perceber o que há nessas obras que se coloque como elemento de complementaridade ou de ruptura. Raduan iniciou na literatura com um diálogo vivo com o que estava sendo escrito de mais moderno nos anos sessenta, terminou com uma experiência radicalmente diferente do que era produzido nos anos setenta.

À procura de um estilo, Raduan flerta com a referencialidade do *nouveau roman*, mas não deixa de trabalhar no limite entre o exterior e o interior, que marcaria sobremaneira tanto a narrativa de *Lavoura Arcaica* como a de *Um Copo de Cólera*, o que já pode ser notado no conto *Hoje de Madrugada*⁵¹, que tem muito da análise do outro pela confluência de perspectivas objetiva/subjetiva. Já no conto *O Ventre Seco* há praticamente um ensaio do que seria *Um Copo de Cólera*. O tom de diálogo (nunca executado no mesmo plano narrativo) garante um ambiente marcadamente cênico, no qual, particularmente, o conhecimento do outro se dá pela afirmação do narrador, não por sua própria voz, além do fato de que este próprio narrador tem consciência da “falsidade” ou exagero de seu discurso e do “esporro” com que ataca tudo e todos.

Trechos como “Sem suspeitar da tua superioridade, mais de uma vez você me atirou um desdenhoso ‘velho’ na cara. Nunca te disse, te digo porém agora: me causa enjôo a juventude, me causa muito enjôo a tua juventude”⁵² assemelham-se praticamente a mesma forma encontrada pelo escritor para fazer o homem que narra a primeira parte de *Um Copo de Cólera* atacar verbalmente sua mulher. Aliás, se forem tomadas em consideração as diferentes formas narrativas contidas em seu livro de contos, chegar-se-á à conclusão de que Raduan prefigurara em sua produção dos anos sessenta o que viria a realizar mais à frente, em seus textos definitivos. E essa asserção só é possível justamente pelo caráter de “ensaio” contido nos contos escritos na época.

⁵⁰ Embora a aproximação perseguida aqui seja com a literatura intimista, é fato que *Lavoura* contém uma forma peculiar de regionalismo, problematizando questões como o conflito permanente entre o arcaico e moderno, contradição estrutural da sociedade brasileira. Além disso, os romances ditos “regionalistas” podiam conter traços do romance psicológico, em autores como Graciliano, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz.

⁵¹ NASSAR, Raduan. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁵² Idem. p. 63.

Logo, não é por outra razão que a já reduzida fortuna crítica acerca da obra de Raduan Nassar geralmente centra-se, em suas análises, nos dois textos mais longos do autor. Os contos somente foram publicados nos anos noventa e talvez até mesmo pela falta de continuidade ou de coerência interna entre os textos é que tenham demorado tanto a vir a público⁵³. Seu primeiro grande projeto literário foi, de fato, *Um Copo de Cólera*, novela à qual Raduan queria impor um ritmo e uma linguagem semelhantes ao encontrado em *Menina a Caminho*, mas abrindo a possibilidade de duas vozes narrativas (o homem e a mulher) confrontarem seus pontos de vista, numa construção cuja objetividade tinha por escopo a expressão, por parte de um, do perfil do outro, sem, no entanto, haver o contraponto do verdadeiro diálogo, sendo possível, no máximo, a contraposição das vozes, o que caracterizaria seu teor teatral.

A falta de diálogo também está presente em *Lavoura Arcaica*, no qual fica aparente a não-conciliação entre as partes. No entanto, no capítulo 25, quando André tem o primeiro e derradeiro diálogo concreto com o pai, o discurso direto dá o tom e evidencia a diferença básica estrutural entre os dois textos, já que em *Um Copo de Cólera*, apesar da objetividade da narrativa, não se coloca as vozes no mesmo trecho, salvo algumas irrupções do discurso indireto livre, quando ainda assim a voz de um só aparece coada pela voz do outro.

Foi em meio a essa experiência que acabou surgindo o protótipo do que viria a ser *Lavoura Arcaica*, nascido como um “jorro”. “Foram quase vinte páginas cerradas, em primeira pessoa evidentemente, numa linguagem carregada de metáforas que nada tinham a ver com a linguagem objetiva dos capítulos precedentes” conta Nassar em entrevista à *Folha de São Paulo*⁵⁴.

O romance foi resultado de um intenso labor textual, que consumiu meses de trabalho de Raduan. E foi justamente esse “arroubo”, esse desvio do texto original (só terminado em 1976), que viria a ser a primeira publicação do autor. Interessante é notar que, na contramão da indústria editorial brasileira, ávida, então, pelo próximo “petardo” contra a ditadura, Nassar deixou amadurecer um

⁵³ Foram lançados em edição comemorativa da editora Companhia das Letras.

⁵⁴ Folhetim. *Folha de São Paulo*, 16.12.84 Apud MOISES, Leyla-Perrone. In *Cadernos de Literatura Brasileira*. n. 2, set/2006. Raduan Nassar.

estilo antes de debutar como escritor, alcançando um texto que, na visão de Leila Perrone-Moisés, caracteriza-se, “por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso”⁵⁵. Mais amplo porque mais afeito aos conflitos individuais do narrador André, em franca problematização do discurso da ordem (Iohána), como veremos no terceiro capítulo.

Contudo, para iniciar a discussão sobre o estilo narrativo de *Lavoura*, e a decorrente resposta que deu ao momento histórico é que serão analisados os meandros da relação entre o romance e a tradição intimista, encerrando a seguir este capítulo.

1.4 *Lavoura Arcaica* e o intimismo brasileiro: algumas aproximações

Raduan Nassar bebeu das liberdades do modernismo, coado por nomes como Jorge de Lima (influência pela lírica em *A Invenção de Orfeu*), e pelo clima ruinoso de Lúcio Cardoso em *A Crônica da Casa Assassina*. O estilo, milimetricamente trabalhado no arranjo das palavras, apesar de se aproximar de Graciliano (pelo rigor na construção do texto), é excessivo, com um narrador verborrágico e colérico, longe das experiências sufocantes e da contenção que marcam o estilo do escritor alagoano.

Os dois nomes acima (Jorge de Lima e Lúcio Cardoso) fazem parte de um grupo maior, que tem nomes tão diferentes como Otávio de Faria (com sua *Tragédia Burguesa*) e Cornélio Penna (que só viria a se consagrar nos anos 50, com romances como *A Menina morta*). O romance intimista foi marcado pela “interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático e crítico) na busca de uma 'escritura geral' e onicompreensiva que possa espelhar o pluralismo da vida moderna”⁵⁶ e promoveu uma intensa fusão da prosa com a poesia, com o intuito já citado de alcançar níveis de representação que abarcassem os conflitos do indivíduo frente à sociedade industrial que se constituía como modelo

⁵⁵ MOISES, Leyla Perrone. Da Cólera ao silêncio In op. cit.

⁵⁶ BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira...p. 388.

hegemônico para o desenvolvimento do mundo, em fins do Séc. XIX.

Frente à modernização irreversível e ao processo de urbanização crescente por que muitos países passaram, tornou-se necessário aprofundar a representação das consciências dilaceradas desses indivíduos em crise. Esse tipo de ficção, preocupada com os dilemas internos, teve sua gênese nos romances psicológicos oitocentistas, mas aprofundou-se em experiências várias após as vanguardas finiseculares. No entanto, sempre carregou o estigma de literatura marginal frente aos processos realistas que marcaram a literatura de prosa no Brasil. Segundo Afrânio Coutinho,

A nova tendência intimista e introspectiva, filiada à linguagem machadiana e pompeiana e ao espírito simbolista, já havia sido iniciada com as obras de Barreto Filho (1908)... Mas tal como acontece com o próprio movimento simbolista, que permanecera na penumbra, esse filete da reação intimista não ultrapassou as raias de um círculo intelectual...⁵⁷.

Essa perspectiva crítica, que desconsiderava a capacidade das novas formas de representar provocadas pela emergência dos temas, só mudaria com o advento do chamado “romance de trinta”, quando essa tendência seria identificada, sobremaneira, aos aspectos ideológicos de seus autores e passaria a assumir o papel de antagonista à literatura social e regionalista dos chamados “escritores do Norte”.

A oposição, conforme dito, era ideológica e colocava de um lado o romance que desmascarava as mazelas sociais do país (muitas vezes com técnicas naturalistas, conforme colocado em trecho anterior), chamado de “romance proletário” e de outro, o dito “romance burguês”, que era justamente o produzido pelos autores mais voltados para um ambiente urbano, em que as discussões ganhavam uma perspectiva mais subjetiva, e os recursos narrativos abriam-se aos influxos dos novos estudos sobre o indivíduo e a mente humana. A partir dessa década, acentua-se a utilização de recursos da psicanálise. De acordo com Bosi,

A descida ou, pelo menos, a alusão às fontes pré-conscientes da conduta cotidiana (matéria-prima da psicanálise, embora, não raro, apenas ocasião da obra narrativa) constitui processo largamente difundido na prosa

⁵⁷COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Modernismo. (dir.) Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970. p. 221.

contemporânea⁵⁸.

Essa busca em decifrar e mapear tais estados de alma e consciências utiliza largamente experiências com o expressionismo e o surrealismo, além de, na poesia, lidar muitas vezes com o simbolismo.

[...] técnicas diferentes de composição e de estilo matizam a prosa psicologizante, que pode apresentar-se partida e montada em flashes [...] empostada nos ritmos de observação e da memória [...] ou ainda pode tocar experiências novas de monólogo interior⁵⁹.

Contudo, para o crítico

[...] nem sempre a introspecção romanesca mergulha nas zonas do sonho e do irreal. Pode deter-se na memória da infância ou fixar-se em estados de alma recorrentes no indivíduo, sem que o processo implique necessariamente em transfiguração⁶⁰.

Logo, dentro da própria vertente intimista havia uma fragmentação, configurada no tipo de experiência de interiorização envolvida. Em uns, havia o mergulho nos porões do ser, no desespero, na incomunicabilidade, na inadequação social.

É quando

os romancistas emergem dessas trevas com a 'mística do inferno' nas mãos. Transforma-se em imediato o fim mediato de especulação: a procura de deus [...] se transfigura através desses romancistas, numa espécie de duelo com o próprio deus⁶¹.

Já em outros, havia uma preocupação com a grande "crise moral" que assolava o mundo no período entre guerras, quando os discursos totalizantes entraram numa era de exclusão ideológica recíproca (entre o fascismo e o socialismo), dualidade que viria a se disseminar, como mostrado acima, na própria produção cultural nacional, principalmente a partir da década de trinta. Foi então que se pôde determinar no país, mais claramente, a

posição católica de um grupo de romancistas que, não dissolvendo ou simplificando a problemática, valoriza-a ao esquadrihá-la em consequências menos heterodoxas. A desesperação, embora fragrante por momentos, não atinge o extremo da 'mistificação do inferno' porque não o

⁵⁸ BOSI, Alfredo. op. cit., p. 421.

⁵⁹ Idem. p. 393.

⁶⁰ Idem, ibdem. p. 417.

⁶¹ COUTINHO, Afrânio. op. cit. p. 357.

permitem a fé, a esperança e a caridade [...] reconhecendo embora a solidão e a angústia, configura a vida interior como a grande via para o encontro de deus”.⁶²

Esse grupo, formado por escritores geralmente radicados nos grandes centros urbanos do país, tinha como missão trazer para suas obras uma revitalização dos valores cristãos, cuja ausência na sociedade, na visão desses autores, era a causa de todo o sofrimento por que passava a sociedade moderna. Suas obras estavam marcadas “pelas angústias religiosas dos novos criadores”⁶³ e por uma profunda crise moral, que foi enquadrada pelos intimistas pelo problema da moral sexual, que, nesses livros, “é mesmo uma questão central”⁶⁴.

Dentre esses autores, o nome de Jorge de Lima surge como expoente, pois em sua obra foram sintetizadas muitas das preocupações dos romancistas de seu tempo, principalmente os que trabalhavam com uma prosa mais introspectiva. Jorge de Lima será o elo entre o intimismo dos anos trinta e a produção de Raduan Nassar, nos anos setenta, embora não apenas o autor de *Lavoura Arcaica* (nos anos setenta) possa ser aproximado dessa vertente.

Para Bosi, “Se o veio neo-realista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estréias tardias) continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos de trinta e quarenta”⁶⁵. Interessante é que no caso de Nassar, a influência vem de dois caminhos. Um deles pela própria estrutura da prosa intimista, que

traz “ao primeiro plano os conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a *atmosfera*; e desloca-se o eixo da trama do tempo ‘objetivo’ ou cronológico para a duração psíquica do sujeito [...] os romancistas que trabalham a sua própria matéria psicológica tendem a privilegiar a técnica de narrar em primeira pessoa.”⁶⁶

O outro, pela aproximação temática entre Raduan e Jorge de Lima, principalmente pela obra-prima do escritor alagoano, *Invenção de Orfeu*, livro-poema que influenciou sobremaneira o estilo de *Lavoura Arcaica*. Sintomático é

⁶² Idem. p. 358.

⁶³ Idem. p. 389.

⁶⁴ BUENO, Luis. op. cit. p. 343.

⁶⁵ BOSI, Alfredo. op. cit. p. 388.

⁶⁶ Idem. p. 393.

que a obra maior de Raduan tenha se valido tão bem de um registro entre a prosa e a poesia, porque é nesta fronteira também que trabalhara Jorge de Lima. Talvez por conta do próprio ambiente propício às experiências de fusão de gêneros, Jorge de Lima oscilou entre estas duas formas de expressão, sendo, inclusive, duramente questionado quanto às escolhas formais pelas quais buscou consolidar suas experiências.

Para Luis Bueno, havia certo “tabu em torno da ficção de Jorge de Lima, sempre considerada uma espécie de prima pobre da poesia”⁶⁷. E, de fato, ao se considerar as palavras de Afrânio Coutinho, é possível ver uma espécie de “perseguição” com a produção romanesca de Jorge de Lima.

[...] o poeta Jorge de Lima sobrepõe-se ao ficcionista, em seus romances. É o poeta para quem o mito e o símbolo são o instrumento mais poderoso de representação da realidade. Nos seus romances, natureza, figuras, temas, paisagens têm papel simbólico, mítico ou alegórico, sendo envolvidos por uma atmosfera de sonho, em que se misturam homem e natureza⁶⁸.

A leitura que se faz da obra Limiana é de um texto muito mais próximo da poesia e das preocupações deste gênero. O fato de que, para Luis Bueno, “durante os anos 30, as experiências poéticas e ficcionais andam juntas e é difícil definir com exatidão o que leva a que”⁶⁹, pode ser sentido inclusive para a herança percebida em *Lavoura Arcaica*, já que a prosa de Raduan propõe igualmente um diálogo entre a prosa e a poesia. A influência, nítida e confessa, foi sentida principalmente na discussão sobre a religiosidade, que perpassa ambas as obras.

No caso de Jorge de Lima, é lícito dizer que grande parte de sua obra, após os anos trinta, foi dedicada aos temas da fé cristã. Em suas palavras,

E como não tinha compromissos de escola, senti-me inteiramente à vontade para empreender a desejada renovação, já havendo compreendido que o plano mais elevado para isso seria uma poesia que se restaurasse em Cristo, que é a mais alta Poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo, e tivesse, não uma tradição regional ou nacional, mas sim a mais humana e universal das tradições, que é a bíblica⁷⁰.

⁶⁷ BUENO, Luis. op. cit. p. 343.

⁶⁸ COUTINHO, Afrânio. Op. cit. p. 221.

⁶⁹ BUENO, Luis. op. cit. p. 343.

⁷⁰ LIMA, Jorge de. A Poesia em Cristo. Entrevista para Homero Sena (Revista do O Jornal. Rio de Janeiro, 29 de julho de 1945). In *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Apesar da semelhança na liberdade de estilo, em Raduan essa espiritualidade não é tão conforme. Além da utilização da estrutura do texto bíblico, num processo de inversão da parábola⁷¹, é claro o intuito de propor, pelo verbo colérico, uma espiritualidade pagã, quando não demoníaca. A perspectiva apresentada por André, no seu discurso-expurgo, pode ser chamada de “trajetória da descida”, em que o narrador, quando não exalta o passado, impõe um ritmo vertiginoso ao discurso.

Em entrevista aos *Cadernos*, o autor concorda com a leitura de Octávio Ianni, para quem *Lavoura Arcaica* “é um romance sobre a danação”. Para Raduan “nenhum grupo, familiar ou social, se organiza sem valores; como de resto, não há valores que não gerem excluídos. Na brecha larga desse desajuste é que o capeta deita e rola”⁷². Nessa mesma entrevista, ele comenta um pouco sobre a importância da metafísica do Mal em sua produção:

Acho que uma camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa suposta liberdade. Impossível deixá-lo de fora quando eu pensava em fazer literatura. Não se pode esquecer que ele é parte do Divino, a parte que justamente promove as mudanças. Seria mais este Anjo que está presente nos meus textos⁷³.

Essa relação com o Mal, que se configura no texto nassariano pelo tom satanista com que o narrador busca seu próprio conhecimento, pela via da experiência, por sua vez confronta-se com a impossibilidade moderna de se narrar a experiência como nos moldes antigos⁷⁴.

O tema principal (colocado na epígrafe) de *Lavoura Arcaica*, no entanto, é pinçado de um trecho de *A Invenção de Orfeu*, que diz “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”.

É esse o mote que leva o narrador do romance a uma seqüência em que ele abandona a pureza “completa” de um tempo ancestral, não mais a infância de sua existência, mas a infância dos tempos, em busca de seu próprio caminho, marcado por conflitos que o levarão a opôr-se frontalmente a todos os ditames da sociedade ocidental, principalmente o trabalho e o impedimento do incesto. Em

⁷¹ Que será trabalhado no segundo capítulo.

⁷² *Cadernos de Literatura Brasileira*.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Um dos temas do terceiro capítulo.

seu discurso de convencimento da irmã quanto à pureza de seu amor, André, contudo, revela sua visão do passado como instância de plenitude, associando a infância a uma era ideal, sem divisões:

(...) Foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família.⁷⁵

É Ana, a irmã, quem representa o elemento de ligação do pólo fugidio da trama (André) para com o passado mais recôndito, e que guarda em potencial a resposta para os conflitos do narrador. É claro, porém, que tal reconciliação é impossível e todo anseio de retorno, um idealismo tipicamente romântico. O diálogo entre Raduan e Jorge de Lima ocorre no sentido de uma revisão da própria postura religiosa cristã de um, consumada na obra do outro.

A narrativa de Nassar conduz a uma tragédia em que há uma *transferência da punição*. O herói que desafia a religião assiste à punição de sua própria irmã, igualmente partícipe do incesto⁷⁶, sofrendo, ele próprio, a catarse pretendida. Um herói banido de seu tempo que reflete a tragicidade da narrativa, revertida no determinismo verificado no *Maktub*, na inexorabilidade do destino.

Nesse sentido, a religiosidade de *Lavoura Arcaica* se dá de forma a conter os significantes de duas grandes religiões, o cristianismo e o muçulmanismo (assim como no Líbano, país de origem da família de Nassar), imiscuídas na narrativa sob um ponto de vista de um escritor periférico, num país cuja formação religiosa é ainda mais complexa. Jorge de Lima, entretanto, também tem em sua religiosidade um alto grau de sincretismo, tendo nisso um dos principais elementos em sua obra.

Para Marco Lucchesi, “os poemas de Jorge de Lima acusam a herança clara e aberta das tradições cristã e africana, num grau superior de combinação”⁷⁷.

E para Alfredo Bosi, Jorge é um escritor cuja obra é “organicamente lírica

⁷⁵ *Lavoura Arcaica*, p. 120.

⁷⁶ Que será melhor discutido no próximo capítulo.

⁷⁷ LUCCHESI, Marco. O Sistema Jorge de Lima In op. cit.

[...] sucessivamente regional, negro, bíblico e hermético.”⁷⁸. Embora diferentemente, Raduan também trabalhou com o estrato popular da religião, com o uso dos evangelhos apócrifos, que buscavam uma simplificação de certas passagens da bíblia, para os chamados “leigos”⁷⁹.

Esses textos, então, podem ser lidos como “exercícios populares de narrativa oral, nos quais o sagrado aparece em forma de coabitação com os deuses, numa cultura imersa no mito”⁸⁰. Porém, a influência de Jorge de Lima na obra de Raduan Nassar pode ser sentida, principalmente, no tom de surrealismo e neobarroco⁸¹, além do teor altamente simbolista que perpassa a obra do poeta alagoano e encontra ecos na forma como Raduan trabalha com a simbolização em algumas das passagens de *Lavoura Arcaica*.

Essas são experiências com que Jorge de Lima utilizava em sua trajetória como escritor, em pleno diálogo com seu tempo, discutindo as questões formais do modernismo, assim como também Raduan em sua obra. Mas *o que os unia era menos uma visão de mundo que uma angústia que fez os autores retornarem às suas fontes pré e antiburguesas*⁸². Esse sentido é nítido no romance de Nassar, principalmente pela forma com que se dão as relações de trabalho.

Por fim, resta ver o conteúdo problematizante de *Lavoura Arcaica* em relação à posição católica professada por Jorge de Lima e muitos dos intimistas, momento em que “muitas vezes o espiritualismo católico levou no Brasil dos anos trinta à simpatia pelas soluções políticas de direita”⁸³. As oposições ideológicas que se deram nos anos trinta, em relação à cisma entre escritores, entre o romance social e o romance burguês, não se repetiram de modo igual nos anos setenta, mas estiveram presentes no modo como parte da crítica percebeu *Lavoura Arcaica* no contexto da década de setenta. Se não havia o antagonismo ideológico dos anos trinta, havia, por outro lado, certo “empenho” da literatura da

⁷⁸ BOSI, Alfredo. Op. cit.

⁷⁹ VAUCHEZ, André. A Espiritualidade de Idade Média Ocidental. Séculos VIII a XIII. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1995. Este tema da religiosidade popular em *Lavoura Arcaica* será mais discutido no segundo capítulo.

⁸⁰ LEMOS, Maria José Cardoso. op. cit.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem, Ibidem. p. 390.

⁸³ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In op. cit.

década em posicionar-se frente ao que ocorria no campo político. E Raduan fugiu a esta regra, ao menos ao não trabalhar de modo direto com tais questões.

Inclusive, no que diz respeito à produção propriamente dita, o fato é que desde os anos cinquenta já haviam perdido sentido as oposições entre romance pessoal ou social, direita e esquerda, etc., o que foi notado por Antonio Candido em *A Nova Narrativa*⁸⁴.

Se nos anos trinta houve o que Candido chamou de “convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas”⁸⁵, nos anos setenta a literatura assumiu funções, como a jornalística, o que se tornou notório com os próprios romances-reportagem.

Igualmente nos dois casos, a fatura estética foi muitas vezes deixada em segundo plano, importando mais o próprio tema. Raduan, por outro lado, aprofundou o sentido lírico da religiosidade expressa em Jorge de Lima para, em um ambiente diverso, no qual a produção cultural já era refém da homogeneização da comunicação de massa, ordenar em sua missa profana o valor da experiência verdadeiramente religiosa de sua prosa, que se une ritualisticamente à poesia, tendo por pano de fundo o sentimento de desencanto com o mundo e com o próximo que marca a escrita e a vida do autor.⁸⁶

⁸⁴ CANDIDO, Antonio. op. cit.

⁸⁵ Idem. op. cit. p. 227.

⁸⁶ Na mesma entrevista aos *Cadernos*, Raduan explicita sua desilusão com a espécie humana, o que explica muito de sua atitude de abandonar a literatura.

Capítulo 2 – Entre a tragédia e a parábola: o romance como problematização transcultural

O presente capítulo tem como objetivo não necessariamente determinar se *Lavoura Arcaica* é ou não uma obra trágica, o que seria realmente sem propósito: o romance não teria conseguido alcançar a eficácia que tem se não fosse justamente a estrutura trágica que lhe perpassa. Buscaremos aqui, na verdade, relacionar o efeito obtido pelo romance de Raduan com certos aspectos estruturais comuns tanto ao que há de trágico, em respeito ao fatalismo que envolve a trama, como em relação à estrutura de parábola perceptível na obra.

O trágico, como terreno da contradição e da dialética, é um gênero cuja forma de organização interna favorece justamente a revelação de mecanismos que escapam à realidade aparente, necessitando serem revelados, geralmente, por meio da ironia. Contudo, ainda que a tragédia seja historicamente datada, a expressão de uma situação trágica, no entanto, não requer ser feita, necessariamente, na forma de tragédia.

No entanto, como foi dito, no caso de *Lavoura Arcaica* o que há é uma clara releitura da parábola do Filho Pródigo, trazendo ao centro do debate da obra as tensões entre duas formas que contêm várias peculiaridades, algumas excludentes, mas casadas de modo magistral no romance. Torna-se necessário, então, perceber como a fusão se opera e como aponta para caminhos que estão na própria obra – mas que também extrapolam a forma em si, abrindo-se à totalidade social e histórica. Nesse sentido, tentaremos perceber como, ao utilizar-se do trágico, Raduan lidou com um gênero universal, cujo valor, entretanto, é relativo de acordo com a experiência histórica do local.

A eficácia à qual se refere aqui tem a ver com a capacidade do romance em lidar com certas questões que estão no âmago da discussão moderna: a fragmentação histórica do sujeito, a questão da ordem e da desordem, que permeia a discussão sobre uma arte trágica, e a racionalização extrema da sociedade, sem perder de foco as tensões existentes, numa literatura periférica, entre as expressões tradicionais e os novos influxos estéticos. Daremos, aqui,

atenção ao modo como Raduan construiu o romance, quase artesanalmente, elaborando soluções que unem o prosaísmo do texto bíblico ao estilo elevado da representação trágica.

Inicialmente, serão discutidos os mecanismos de apropriação e refino das ferramentas estéticas da tradição ocidental, pela literatura brasileira, aproveitando o conceito de Angel Rama de “transculturação”, que trabalha com a relação entre local e universal na cultura de países periféricos, tomando por base uma narrativa que encerra em si aspectos primários da literatura ocidental assim como elementos problematizados de nossa realidade (o local).

Nesse percurso, serão evidenciados aspectos como a relação (problemática) de *Lavoura Arcaica* com a expressão regionalista, a apropriação de certos aspectos da religiosidade popular no romance e, por fim, o modo como a literatura de Raduan trabalha a diferença entre culturas, o que fica mais evidente no tema do destino.

Na sequência do capítulo, será tomada como base a discussão proposta por Erich Auerbach (AUERBACH, 2004) quanto ao processo de formação da literatura ocidental, que teria origem na fusão de estilos operada no texto bíblico. Preocupado com a questão da evolução apresentada no processo de representação da realidade, Auerbach encontrou no relato bíblico aspectos que o diferenciam bastante do estancamento dos gêneros clássicos, o que serviria como “protótipo” do que viria a ser a literatura moderna, por conta, principalmente da capacidade desse texto de reunir o baixo e o elevado no mesmo nível narrativo.

2.1 Transculturação como processo local x universal

Aproveitando a noção discutida no primeiro capítulo sobre sistema literário e sua configuração peculiar em uma nação periférica, entraremos agora no terreno das relações dialéticas do confronto inevitável (e injusto) entre culturas colonizadas e culturas colonizadoras. Nesse caminho, um dos suportes teóricos a

serem utilizados e discutidos é o de transculturação⁸⁷, termo original da antropologia, que foi adaptado pelo crítico uruguaio Angel Rama a fim de analisar os graus em que os contatos culturais e suas derivações podem agir na formação de uma cultura moderna, citadina, em oposição a um mundo decadente – e rural: seu passado e justificação histórica.

A atenção de Rama estava voltada para o momento capital da consolidação cultural das nações do continente latino-americano: o confronto vanguardismo/regionalismo e como daí se formou a literatura moderna da América Latina.

Esse processo é também trabalhado por Antonio Candido, que de modo aproximado analisa tais questões, voltado, entretanto, para a literatura brasileira⁸⁸. Nessa relação produtiva entre matéria local e ferramentas estéticas da tradição universal, a apropriação (e reatualização) da tragédia, principalmente após 1945, se tornará uma das principais características da literatura latino-americana⁸⁹.

Para Candido, as literaturas dos países colonizados podem se apropriar das ferramentas estéticas da tradição universal para, em resposta a esses influxos, devolver “um afinamento dos instrumentos recebidos”⁹⁰, alcançando o que o crítico mineiro chama de “fecundação criadora da dependência”⁹¹, que é o modo como os países colonizados podem dialogar, após um penoso processo histórico de dominação, com os grandes centros de irradiação cultural hegemônica.

Candido estava se referindo ao conceito de originalidade da arte feita na periferia econômica do planeta. Se essa arte é construída tendo por modelos os

⁸⁷ “Entende-se que o vocábulo “transculturação” expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor significa o vocábulo anglo-americano “aculturação”, mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desaculturação e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação” ORTIZ, Fernando APUD RAMA, Angel. op. cit.

⁸⁸ Principalmente nos ensaios A nova narrativa e Literatura e Subdesenvolvimento, In *A Educação pela noite*. 5 ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

⁸⁹ CARDOSO Andrade. Émile. A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45. *Dissertação*. UnB, TEL, 2006.

⁹⁰ CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In *A Educação pela noite e outros ensaios*. 5 ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

⁹¹ Idem.

parâmetros estéticos europeus, é porque muito das culturas que aqui já existiam (algumas em nível de equiparar-se em complexidade à cultura européia, como os povos pré-colombianos) foram destruídas e o que restou delas entra muitas vezes na fatura das obras como mero pitoresco. É justamente com o processo de transculturação que os escritores latino-americanos alcançam um nível superior de problematização, utilizando de modo realmente criativo as ferramentas à sua disposição.

Em *Lavoura Arcaica*, no entanto, perdem-se as referências: o que é universal parece ser mais próximo do local de enunciação, assim como o mais pessoal e íntimo rememora sentimentos e instituições atávicas. O romance trabalha com a perda da noção de espaço e tempo (que será discutida a seguir) e no terreno de sua prosa, são percebidas as tensões existentes entre local e universal em todos os seus estratos.

Essa dialética como força formadora da cultura brasileira, fica, em *Lavoura Arcaica*, relativizada: o influxo do geral tem, no romance, uma característica própria. Ele é local no sentido de que a cultura primeira de Nassar, a libanesa, é tão miscigenada e diversificada quanto a brasileira.

Como bem disse Sérgio Buarque de Holanda, os brasileiros são mestiços desde a origem⁹², referindo-se ao fato de os povos ibéricos terem travado contato direto com a cultura mourisca, muito antes das grandes navegações.

Essa modalidade de seu caráter, que os aproxima de outras nações de estirpe latina, e mais do que delas, dos muçulmanos da África, explica-se muito pelo fato de serem os portugueses, em parte, e já ao tempo do descobrimento do Brasil, um povo de mestiços.⁹³

O que na cultura brasileira é estabelecido como parâmetro do espírito ocidental (logo universal), é matéria ancestral para a própria cultura mediterrânea, que Raduan utilizou como filtro para discutir as questões presentes na obra. Filtro no sentido de que a experiência do escritor, enquanto indivíduo cingido entre duas culturas complexas (a brasileira e a libanesa), possibilitou justamente uma

⁹² HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 17ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1984.

⁹³ Idem. p. 22.

abordagem em que o ponto de vista de Raduan para conceber sua obra pode aparecer em toda plenitude.

2.1.1 Breve discussão sobre regionalismo

Diferente de um “transculturador” na acepção estrita de Rama, que é aquele escritor que consegue criar, devido ao confronto entre influxos cosmopolitas e regionais, uma linguagem estritamente literária, de cunho regionalista, Raduan plasmou em uma única obra a estruturação literária e a cosmovisão mediterrâneas, que são, para Angel Rama, juntamente com a própria língua, os três elementos que constituem a estrutura funcional da cultura e nos quais ocorrem as operações de transculturação⁹⁴.

Logo, ao se falar aqui desse processo, tem-se em vista que *Lavoura Arcaica* torna complexa a questão básica da transculturação, que é justamente a síntese entre as tradições regionais e os influxos universais que nortearam e ainda norteiam a produção literária na América Latina.

Em *Lavoura Arcaica*, as marcas do pitoresco e da cor local foram abandonadas, assim como a exposição, conflituosa que fosse, das forças históricas e sociais do país: o que é representado tem a ver com uma construção cultural que extrapolava os limites da nação e, ao se delinear em um representante (Nassar, o pai ou André?) de outra nação igualmente complexa em sua conformação social, faz surgir na estrutura da obra as contradições que aqui se tenta demonstrar.

O fato é que Raduan evita (ou mascara⁹⁵) ao máximo as nuances da região colonizada. Numa breve comparação, será utilizado um dos romances de Milton Hatoum, escritor também descendente de libaneses e tributário confesso da obra de Nassar, pelo menos em *Dois Irmãos* (publicado em 2000⁹⁶). Nesse romance, Hatoum tenta representar uma cisão entre dois irmãos que nunca se entenderam.

⁹⁴ RAMA, Angel. Op. Cit. p. 266.

⁹⁵ Tome-se “mascarar” nesse caso como intenso labor literário,

⁹⁶ HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

Enquanto um deles era um aluno exemplar e trazia orgulho para casa, o outro era um típico transgressor das normas sociais.

Após um episódio traumático (quase trágico), um dos irmãos fere o outro (marcando-lhe o rosto), e este acaba sendo levado para o Líbano, na antiga aldeia de seus pais. Ao retornar, esse irmão se muda para São Paulo e passa a seguir carreira de renomado engenheiro. Seu irmão, no entanto, aproxima-se cada vez mais dos costumes da terra e dos vícios de uma existência sem perspectivas.

Nesse ponto, a obra de Hatoum se torna uma alegoria do país, em que há “dois brasis”, um ligado à modernização, outro ao atraso. O Brasil novo traz no rosto, entretanto, o estigma (ou o preço) de seu êxito. Mas, ainda que o romance do escritor amazonense pretenda discutir questões de certa forma análogas às debatidas por Nassar, o pitoresco, com a exacerbação dos elementos locais, a excessiva nomenclatura de lugares, fauna e flora, ganha espaço e dilui a intensidade da obra, afastando-a do peso e gravidade propostos por Raduan em *Lavoura Arcaica*. Deve se considerar também, que a tese dos “dois brasis”, por si só, carece da compreensão dialética de que na verdade existe mesmo um só Brasil: o moderno e capitalista, sustentado justamente pelas relações de opressão e exploração exercidas sobre a parcela pobre e desassistida da sociedade, que em geral serve de esteio à parte rica (e minoritária) do país.

Embora Hatoum logre mostrar numa cidade equatorial as diversas possibilidades de encontro de culturas (inclusive a dele próprio), esse conflito entre consciências (ver primeiro capítulo) que caracteriza a literatura brasileira, dá a ver, nessa breve comparação, o quanto Nassar conseguiu “enxugar” seu romance, a ponto de dar-lhe o caráter indefinido de lugar que serviria como cenário para os conflitos do enredo.

Essa breve discussão sobre a capacidade do romance em representar questões atreladas à formação cultural da cultura brasileira (e, por conseguinte, da cultura latino-americana) tem por objetivo definir como *Lavoura Arcaica* conseguiu trabalhar com essas questões sem, no entanto, descair justamente para a representação pitoresca. Daí a relação aqui proposta entre as obras desses dois escritores, portadores, igualmente, dos recursos da cultura mediterrânea.

Em *Lavoura Arcaica*, no trecho em que aparecem mais fortemente as marcas de alguma tradição, é a cultura dos seus ancestrais (de Nassar) que está em cena, trazida à tona pela passagem da dança, ocasião em que os familiares de André, tanto os que moram no campo quanto os que moram na cidade, se reúnem para celebrar o bom sucesso das colheitas e, também, o retorno do filho extraviado (o próprio André, no clímax da narrativa).

Eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças [...] deslocando o cesto de frutas para o local onde antes se estendia a toalha, os melões e melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança [...] e logo meu tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro [...]⁹⁷

Esse festejo, comum no ambiente rural, é típico de culturas ancestrais e marca um momento importante do livro. É nessa dança que André irá revelar pela primeira vez ao leitor, de modo pleno, a imagem de Ana. No entanto, é nesse momento também (repetido apenas no capítulo 29) que será possível perceber as referências a aspectos populares da obra, no que diz respeito a uma tradição cultural identificável. No mais, *Lavoura Arcaica* será sempre um livro muito mais próximo do universal que do local.

Chiappini Leite, em suas teses sobre o regionalismo, afirma:

No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar.⁹⁸

É claro que, nessa tese, Chiapinni tentava relativizar o conceito de regionalismo (como conjunto de “obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades lingüísticas”⁹⁹), a fim de avançar a discussão sobre o próprio regionalismo, falando de uma vertente rural (a mais usual) e outra urbana.

⁹⁷ *Lavoura Arcaica*. p.29-30.

⁹⁸ CHIAPINNI LEITE, Lígia. Do Beco ao Belo – Dez teses sobre o regionalismo na literatura In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995, p.153-159.

⁹⁹ Idem.

Essa não observância de traços peculiares a uma cultura da terra dificulta a identificação dos espaços geográfico, social e histórico na obra de Nassar, assim como a relação da obra para com estes aspectos. No entanto, o que há de próprio da cultura popular, em *Lavoura Arcaica*, são os costumes religiosos e sociais de sua família, sempre relacionada à terra e ao trabalho de subsistência. E à religiosidade simples e fervorosa dos povos do interior.

O trágico, evidente em *Lavoura Arcaica*, não é apenas tributário do pólo universal a que se atrela a tradição clássica. Esse elemento, presente no tom assumido pela narrativa, é determinado também pelo diálogo reinterpretaivo de Raduan para com o texto bíblico e, principalmente, pelo sentido de reapropriação, que o texto de Nassar expõe tão bem.

Nesse entrecruzar das expressões trágica e bíblica (a ser melhor trabalhado na parte final deste capítulo), o escritor conseguiu dar forma a um problema com o qual teria de lidar, enquanto autor escrevendo a partir de um país periférico (Brasil), para representar as complexidades de uma família oriunda de um país igualmente periférico (Líbano), como conteúdo tanto regional quanto universal.

Em *Lavoura Arcaica*, a idiossincrasia constitui-se, principalmente, dessa relação tensa entre religiões e culturas, e, por conseqüência, das formas narrativas que constituíram a história desses povos. O personagem-narrador discute justamente essas tradições atávicas, que são tão incompatíveis como constitutivas de sua própria visão de mundo.

Tal forma de discutir o problema faz com que Raduan não opere somente com uma matéria local, sob influência de uma forma sofisticada de expressão. O diálogo com as tendências contemporâneas do romance (mostradas no primeiro capítulo) serve de esteio para uma obra que tem como tema uma relação trágica e incestuosa entre irmãos, medindo, ou melhor, equalizando as formas de encarar sentimentos como culpa, amor, paixão, tão entrelaçadas nas narrativas trágicas assim como nos livros sagrados.

No diálogo com a tradição cristã (já referido no primeiro capítulo em relação ao sincretismo presente no romance, como um dos temas de aproximação da obra

para com a obra de Jorge de Lima) Raduan trabalhou uma extensa rede de significações culturais, que diziam respeito a liturgias e crenças diferentes, bem casadas na obra. Sob esse pano de fundo religioso e cultural, o escritor ainda trouxe à tona a religiosidade popular, ressaltando aspectos ligados à sua própria experiência de congregado mariano na infância.

O aspecto biográfico, presente em *Lavoura Arcaica*¹⁰⁰, embora não seja, dentre todas as possibilidades de interpretação da obra, o mais interessante, não deixa de pesar nessa conta, em que o grande universo a ser idealizado é a infância, à qual Raduan reservou um espaço privilegiado em sua narrativa, claramente associada a referências vividas pelo autor no interior de São Paulo nos anos 1940 e 1950.

Esse comentário, porém, se dá para demonstrar o modo peculiar de Nassar lidar com o confronto sempre existente entre culturas, não deixando de lado a riqueza das expressões populares. Para Maria José Cardoso Lemos, que fez um interessante artigo sobre a representação que *Lavoura Arcaica* efetua do mundo rural paulista da primeira metade do século XX, o romance “é construído num paralelismo, num jogo paródico, à estrutura das narrativas apócrifas”¹⁰¹

No caso de *Lavoura Arcaica*, a reapropriação da parábola do Filho Pródigo já pede a discussão sobre esses evangelhos, que, segundo Elias Xedieh¹⁰², sustentam grande parte da religiosidade popular. Nessas narrativas, “o sagrado aparece na forma de coabitação com os deuses, numa cultura imersa no mito”. Tal sincretismo foi de certa forma o objeto pretendido por *Lavoura Arcaica*, no qual o autor, consciente da forma ocidental de ver o mundo, o destino e a relação com o divino, foi buscar nas fontes populares seu próprio modo de tratar o conflito ancestral que há entre o presente e o passado. O resultado alcançado é um índice de que o escritor dispôs dos substratos de diferentes culturas, e, sob o signo paródico, inseriu na obra a contradição estrutural que é a de representar na forma as diferentes formas de se abordar a questão.

¹⁰⁰ Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, o próprio Raduan afirma que o romance “levou a vida toda para ser feita”.

¹⁰¹ LEMOS, Maria José Cardoso. op. cit.

¹⁰² XEDIEH, Oswaldo Elias. APUD LEMOS, Maria José Cardoso. Op. Cit

2.1.2 O destino numa terra com muitas fronteiras

Aproveitando-se da visão arbitrária da existência professada por Iohána, Nassar utilizou-se do tema trágico para fechar uma discussão sobre a questão do destino, elemento fundamental na tragédia, cuja discussão perpassa as religiões e culturas envolvidas no enredo.

Na tradição clássica, o destino era um elemento de incógnita, fatalidade à qual todos os seres e coisas estavam submetidos, cujo sentido muitas vezes escapava à racionalidade. Na tradição árabe, por outro lado, esse conceito se coloca pelo “Maktub”¹⁰³ expressado pelo avô de André, que aparece poucas vezes na narrativa. O “aroto tosco” que guardava toda a sabedoria do ancião aparece no capítulo 15 do livro, no qual André se lembra do avô, fazendo um breve registro da figura antepassada.

Essa lembrança, que tem um quê de explicação e contextualização, vem para mostrar a importância do avô e do atávico, numa lavoura arada sob o julgo da razão paterna. Nesse trecho, abre-se, por sua vez, um aspecto interessante da visão trágica de Raduan. O escritor insere a discussão sobre o destino na obra, não apenas no enredo trágico, mas principalmente em sua reflexão sobre o tema.

(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 aroto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’)¹⁰⁴.

São muitas as formas de se aventurar nesse tema, mas Raduan privilegiou, no trecho, o aspecto geográfico, para falar da espécie de território que é o próprio debate em relação ao destino. Judeus, árabes, cristãos, otomanos, muçulmanos: o mediterrâneo. Num curto espaço geográfico, raízes de culturas ancestrais ainda fazem sentir suas influências por todo o Ocidente. Nessa mesma região, distante no tempo, vem a grande influência na cultura ocidental, a cultura greco-latina. É

¹⁰³ Trad.: “Está escrito”.

¹⁰⁴ *Lavoura Arcaica*, p. 91.

dessa tradição que deriva muito do que se entende como conceito de destino. E de tal miscelânea de crenças e formas de encarar a existência é que se criou o paradigma da fé ocidental.

Raduan, como libanês radicado no Brasil, carregou, se não como fé ao menos como referência cultural esse caráter plural que caracteriza a região.

Para o avô, o destino tem um sentido muito mais voltado para uma relação com o divino, na qual não se pudesse ter dúvidas dos desígnios de Deus. Essa sentença, “maktub”, vale, literalmente, pela expressão “Está escrito”, presente também no Evangelho de Mateus, no Novo Testamento. Numa simples troca de vocábulo são percebidos dois amplos horizontes de perspectivas culturais que em muitos pontos se influenciam e se embatem, desde os tempos narráveis nos livros sagrados.

Já do ponto de vista de André, os “discernimentos promíscuos do pai” estavam relacionados com uma explicação fatalista do mundo. O Maktub do avô tem a ver com um tempo em que os desígnios de deus estavam acima de qualquer vontade dos homens, aproximando-se da implacabilidade do destino grego. Como será visto na sequência do capítulo, o que diferencia essas duas concepções (a helênica e a judaica, que acabam por formar a visão cristã de mundo) é a (in) viabilidade de um destino trágico no ambiente bíblico.

André, que rememora o avô, para, no contraponto com o discurso de seu pai, estabelecer seu ponto de vista, vê que o trágico está na escolha dos caminhos, posicionando-se no lado cristão da visão de destino. No capítulo 20, logo em seguida à consumação do incesto, ele vai ao encontro de sua irmã na capela da fazenda, após devanear sobre os sentimentos de completude que há pouco experimentara. Lá, num discurso colérico, mas sedutor, ele tenta convencer a irmã de que haviam realizado um gesto grandioso e não rompido um tabu. Para justificar sua “sina”, André discorre sobre o destino. Segundo ele,

[...] desde menino, eu não era mais que uma imagem feita à sombra do destino, também eu complicava os momentos de um trajeto. Construía uma sinuosa trilha com grãos de milho até a peneira, embora a linha que decidisse, escondida sob a areia, corresse esticada numa só reta. Por que

então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina?¹⁰⁵.

Há uma contradição nesse trecho: ao mesmo tempo em que acredita contribuir para que o destino se torne pior do que ele já seria, André pergunta por que tantos desvios de caminho, tantas ilusões, se no fundo tudo já estava decidido. Ele mesmo, que no capítulo 18 justifica o incesto com a irmã, em termos fatalistas: “[...] fechei a porta, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte”¹⁰⁶. Na mesma página, ele afirma “[...] não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos”.

Ora, como pode haver um tom tão resignado com o destino, vindo de um personagem sempre em litígio com a ordem e com o que lhe é determinado? André Luis Rodrigues, em sua dissertação sobre *Lavoura Arcaica*, observa o fato de que “[...] mesmo com as enormes diferenças entre esses ‘discursos’, podemos perceber em ambos a crença fatalista da inexorabilidade do destino”¹⁰⁷.

André, como narrador dessa história trágico-bíblica, não escapa de guardar em si mesmo essa contraditória forma de ver o sentido da vida sob a mesma óptica do destino que seu pai. Entretanto, enquanto André associa o destino a uma “sina”, pelo lado funesto da sorte, Yohána pega emprestado do pragmatismo lacônico do avô um sentido positivo para a vida. “No discurso do pai [...] espécie de paródia do *maktub* do avô, podemos ver que essa crença é otimista”¹⁰⁸.

Essa ambigüidade presente nos discursos do pai e do filho e na onipresença do avô demonstra como Raduan conseguiu equalizar um problema que perpassa justamente as crenças dos povos mediterrâneos, justificando o papel dele, enquanto autor, de trabalhar com extratos de diferentes (mas complementares) culturas.

Seu modo de trabalhar com essas diferenças estruturais, tão bem resumidas no “maktub” do avô, dá à obra uma capacidade ímpar de representar

¹⁰⁵ *Lavoura Arcaica*, p. 119.

¹⁰⁶ *Idem.* p. 103.

¹⁰⁷ RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

¹⁰⁸ *Idem.* p. 140.

um tema absolutamente universal (destino), sob diferentes perspectivas e sob a égide do local, ao se levar em conta a ancestralidade da cultura libanesa.

Na próxima parte do capítulo, será aprofundada a abordagem sobre as diferenças estruturais entre a tragédia grega e o relato bíblico, cuja tensão, como acima esboçado, está no cerne da narrativa nassariana.

2.2 Forma como problema – a fusão de gêneros

Até agora foram percebidos em *Lavoura Arcaica* os elementos que mostram como essa obra representa em si um amálgama religioso e cultural, cujo universo Raduan dispôs não apenas como escritor brasileiro, mas, principalmente, como tributário da miscigenação que caracteriza uma cultura milenar. A partir desse momento, será iniciada uma análise mais acurada do processo de construção do romance, tendo em vista os aspectos formais da narrativa.

Assim, vê-se que aquilo que há de mimese no texto de Raduan se equipara ao teor de *poiése*¹⁰⁹: é só pela via do intenso labor estético que a obra alcança sua melhor forma de problematização do real. E um dos pilares do romance está justamente no modo como o escritor reuniu aspectos de formas de expressão essencialmente diferentes, pela questão normativa dos próprios gêneros em questão. Raduan encarou, por um lado, a estrutura das parábolas bíblicas, cujo encadeamento de ações é bastante diferente do que se dá nas narrativas épicas e trágicas.

Ainda que inegavelmente imbuído de tragicidade, o romance traz em seu bojo o efeito de mistura de estilos, entre representações elevadas e outras cotidianas e mundanas que caracterizam o texto e o aproximam do relato bíblico, origem da estrutura escolhida pelo autor.

Contudo, sabe-se, nos textos trágicos (assim como nos épicos), o que se representa é o poder e aqueles que o detêm, com suas vitórias e derrotas. Não há representação de personagens simples, sem elevação social, nem de seus infortúnios e vicissitudes. O que há é uma ação dramática que visa um efeito

¹⁰⁹ Do grego *poiesís*: criação, fabricação, confecção, obra poética.

exemplar.

O que será discutido a seguir serão as peculiaridades desses diferentes gêneros narrativos e a forma como, no texto bíblico, essa fusão de estilos se operou de modo a influenciar, sobremaneira, o próprio caráter da literatura ocidental. *Lavoura Arcaica*, como resultado dessa imiçãõ, correspondeu à estrutura escolhida por Raduan, sem perder, por outro lado, o “lastro” cultural que possibilita a expressão trágica que problematiza, sincrônica e diacronicamente, o sentido profundo desses gêneros.

2.2.1 Relato bíblico e tragédia

O que está em jogo aqui, quando se analisa a relação entre a forma trágica, ou ao menos o sentido trágico, e a forma narrativa da parábola, é o conflito entre dois gêneros, que estruturalmente, são estranhos, ou melhor, são condicionados a seu tempo e circunstância histórica, exercendo muitas vezes funções objetivas em suas respectivas sociedades. A tragédia cumpriu o papel de levar às suas platéias uma narrativa que causava uma identificação momentânea entre o povo e o destino do herói trágico, sob o jugo do terror e da piedade. O terror pelo fato de que seres superiores, muitas vezes semideuses, eram lançados às intempéries, a despeito de sua posição social; a piedade, porque ao projetar-se nas personagens elevadas (leia-se nobres), há de se ter pena dos seus destinos, que podem ser, afinal, os seus próprios.

Na narrativa bíblica, por outro lado, mesmo que o cunho moralista seja semelhante, o que entra em jogo é algo diverso da incompreensível vontade dos deuses greco-latinos: passa a ser na figura individual do único Deus que recairá o sentido maior de todas as existências. E esse sentido deixa de ser incógnito ou arbitrário, passando a vigorar como suprema vontade divina. Agora, o que está em questão não é o fato de que por mais prestígio que possua uma pessoa, ela pode cair em desgraça; pelo contrário, no texto bíblico qualquer um pode servir a Deus, rei ou miserável, desde que reconheça apenas a “Sua” autoridade.

Isso é o que distingue, primariamente, as narrativas da Bíblia e os textos

clássicos. Em seu estudo sobre a representação da realidade na literatura ocidental¹¹⁰, Auerbach apontou dois fatores importantes que diferenciam o relato bíblico da tragédia e da epopéia.

Em relação à épica, o filólogo alemão notou que, enquanto na *Odisséia* o tempo era o eterno presente, com um perfeito encadeamento entre os acontecimentos, o que demonstrava o “[...] impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais”¹¹¹, no texto bíblico, por sua vez, se dá o contrário. Não há sequência linear entre os acontecimentos e o que vigora é um sentido vertical, a-histórico, que encontra na figura divina a ligação entre os fatos narrados.

Esse sentido supra-humano dá ao relato bíblico um sentido muito mais universal, e tão ou mais histórico que os textos de Homero. A verdade do que ali está escrito é uma condição indispensável para que o efeito pretendido (a fé) seja alcançado. Já o texto homérico busca, de qualquer forma, uma completude de encadeamentos, que se torna necessária para determinar a própria verossimilhança de uma narrativa plena de mitos. No que diz respeito à narrativa bíblica, Auerbach diz que “quanto mais separados e horizontalmente independentes (os eventos bíblicos), tanto mais forte é sua ligação vertical comum, que os mantém sob um mesmo signo”¹¹².

O isolamento e a independência horizontal entre os relatos bíblicos fortalecem a relação de sentido desses textos com o divino. A falta de descrição das condições espaço-temporais, por paradoxal que pareça, ressalta a própria história vital dessas mesmas personagens. História exemplar, cuja escolha divina é paulatina à modelagem histórica que lhes dá substância.

A força do texto bíblico está, justamente, no fato de que, enquanto “os poemas homéricos fornecem um complexo de acontecimentos precisos [...] O Velho Testamento, porém, fornece história universal”¹¹³. Essa afirmação, inclusive,

¹¹⁰ AUERBACH, Erich. op. cit.

¹¹¹ Idem. p. 4.

¹¹² AUERBACH, Erich. op. cit.

¹¹³ Idem. p. 13.

explica muito da necessidade de constante reformulação por parte das atividades exegéticas que impingem à Bíblia.

Isso porque

enquanto, por um lado, a realidade do Velho Testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa de seu próprio conteúdo [...] (O Velho Testamento) é evidentemente feito de retalhos – mas cada um deles pertence a um contexto histórico-universal¹¹⁴

Independentemente da direção, o sentido vertical busca uma verdade plena, sem contraposição. Divina, tal transcendência para um moral absoluta, determinada por deus (ou pelo demoníaco, no caso de André) está presente no sentido de todas as ações cotidianas.

Os acontecimentos em *Lavoura Arcaica* também guardam em si esse caráter vago, embora marcados por uma espécie de referência constante a um desfecho trágico. Fica-se sabendo aos poucos dos motivos que desencadearam a saída de André da casa paterna, as aventuras por que passou e sua visão dos acontecimentos, ainda que muito da narrativa esteja sob uma bruma difusa entre a memória e o sonho. A narrativa em primeira pessoa (que será melhor abordada no terceiro capítulo) já indica que o suposto “herói” narrará de uma perspectiva subjetiva e que, com ele, será feito um percurso ao fundo de sua vida afetiva.

Tal personalização da tragédia é um dos índices de adequação do gênero à modernidade e permitiu que o conceito de trágico se expandisse para outros gêneros, desde a Idade Média. Segundo George Steiner, “‘tragédia’ [...] adquiriu um significado especial. Um poema ou um romance em prosa poderia ser chamado de ‘trágico’ devido à sua temática”¹¹⁵.

Essa liberdade que o trágico assume enquanto teor e não forma pré-estabelecida é que permite a uma obra como *Lavoura Arcaica* uma representação mais completa (e complexa) dos sentimentos de um herói que surge no seio de uma parábola. Na cena do retorno, (capítulo 23), em poucas palavras, André conta como foi a viagem: “

¹¹⁴ Idem. Ibidem.

¹¹⁵ STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família. Foi um longo percurso marcado por um duro recolhimento, os dois permanecemos trancados durante toda a viagem que realizamos juntos, e na qual, feito menino, me deixei conduzir por ele o tempo inteiro; era já noite quando chegamos...¹¹⁶

A economia de descrições das ações, ou sua colocação num tempo simbólico-onírico, serve para justificar que o encadeamento aqui buscado tem muito mais a ver com uma expressão poética que com um tratado realista. Esse ponto, já assinalado no primeiro capítulo, marca a escrita em *Lavoura Arcaica* e dá componentes para criar um impacto muito mais profundo no leitor.

Aqui não há o “elemento retardador” do estilo épico, que, de acordo com Auerbach, opõe-se ao estilo trágico. De fato, nada no romance, exceto o lirismo exacerbado, parece obstruir o caminho ao clímax, quando será então derramado o sangue do bode expiatório. No entanto, sua estrutura de parábola remete à necessidade de uma narrativa para exemplificar uma ação que poderia ser dita de modo direto. O que a parábola encerra é uma verdade, um ensinamento moral dito de modo metafórico ou alegórico.

Outro trecho que exemplifica esse modo de equilibrar-se entre a tensão trágica e o prosaísmo do relato bíblico é quando André narra (compondo uma bela imagem) sua saída da casa da família. Nessa passagem (no fim do capítulo 5), ele está encerrando a narrativa das festas que a família fazia no bosque, o mesmo ponto em que apresenta Ana aos leitores, e, subitamente, faz uma rápida inserção no passado perfeito de quando se foi da fazenda para, na sequência, narrar no pretérito imperfeito, alternando os tempos verbais, enquanto conversava com o irmão no quarto da pensão:

[...] meus olhos, cheios de amargura, não se desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim...; que poeira clara, vendo então as costas daquele tempo decorrido, o mesmo tempo que eu um dia, os pés acorrentados, abaixava os olhos para não ver-lhe a cara; e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás; e eu ali, vendo meu irmão, via muitas coisas distantes, e ia tomando naquele fim de tarde a resolução desesperada de me jogar no

¹¹⁶ *Lavoura Arcaica*. p.149.

ventre mole daquela hora [...] ¹¹⁷

Esse trecho mostra como André organiza os acontecimentos sem um encadeamento lógico e objetivo, unindo três tempos que só se organizam pela narrativa por sua óptica subjetiva. No entanto, o equilíbrio acima mencionado se insere na obra justamente pelo ambiente narrado. As localizações espaciais e temporais se dão de modo igualmente interiorizado na memória de André, assim como seus sentidos e sentimentos.

O que permite a equalização dessa irrupção subjetiva com a tensão trágica é a proximidade que André estabelece entre o que é narrado e o prosaísmo das cenas cotidianas (nunca gratuitas). E isso só se coloca como possibilidade estética a Raduan pela escolha que fez não apenas pelo tema do filho pródigo, mas pela estrutura da narrativa bíblica, tipo de texto que permite em sua estrutura, sem nada perder em gravidade, a mistura de estilos que lhe caracteriza.

Chega-se, assim, ao segundo fator assinalado por Auerbach: diferentemente dos textos clássicos, nos quais as altas representações só poderiam ser, obviamente, de figuras elevadas (reis, nobres etc.), não havendo, portanto, preocupações “baixas” na tragédia, o que o relato bíblico representa é justamente a vida cotidiana de pessoas de baixa estirpe, geralmente camponeses, pescadores e trabalhadores manuais. Esse tipo de inversão não seria possível nos textos clássicos de teor elevado, e só teria espaço no terreno da comédia.

Por esse motivo, Auerbach aponta no texto bíblico o que seria o protótipo da matriz de representação da literatura ocidental moderna. Essa mistura de estilos, segundo ele,

não implica intenção artística alguma, mas se baseia, primordialmente, no caráter dos escritos judeus-cristãos, manifestando-se com maior deslumbramento e evidência na encarnação de Deus num homem do mais baixo nível social. ¹¹⁸

Embora no romance de Nassar exista uma clara intenção artística, pode-se fazer uma aproximação com o relato bíblico por algumas peculiaridades da obra.

¹¹⁷ *Lavoura Arcaica*, pp. 33-34.

¹¹⁸ AUERBACH, Erich. op. cit. p. 27.

Em *Lavoura Arcaica*, desde o início o que se tem é uma viagem à intimidade mais tenra de André, suas lembranças, desejos e os motivos ocultos que aos poucos serão revelados. Além do efeito complexo acima mencionado, esse “mergulho” nos objetos da casa e da família, o ponto de vista interno ao que ali acontecia, é ressaltado em *Lavoura Arcaica* por ser peculiar do texto bíblico.

A despeito de considerações religiosas ou de visão de mundo de Raduan Nassar, o que se discute aqui é a utilização de um gênero e as possibilidades narrativas que essa escolha permite ao escritor. Sabe-se, conforme já foi dito, que se pode expressar um tema trágico num romance ou poema, mas quando se defronta com as peculiaridades de gênero como as que estão aqui em questão, é forçoso notar que a tradição, mais que exigir modelos pré-determinados, pode servir de material para reapropriações, cujos efeitos são acentuados justamente pelas particularidades de gênero.

É no relato bíblico que se dá pela primeira vez na literatura ocidental a fusão de estilos, ou melhor, a reunião entre o estilo elevado, típico da tragédia, e o estilo baixo, mais afeito à representação de acontecimentos prosaicos e cotidianos, o que, na poética clássica, jamais poderia acontecer¹¹⁹. Isso porque o prosaísmo do cotidiano (as necessidades materiais, as relações mundanas, o grotesco) era retirado da representação trágica, cujo efeito pretendido era alcançar no público um sentimento de aproximação, só possível pela tragédia, para com os sentimentos e ações dos seres (materialmente) elevados. A diferença em relação ao texto bíblico se dá pelo fato de que a intenção maior deste texto é trazer um sentido (já chamado aqui de vertical) que fosse o único possível, a verdade absoluta, da qual até mesmo quem escrevia os textos teria de ter certeza. Bem diferente dos autores clássicos, que tinham noção plena de que estavam a fazer uma ficção. Assim, o que é representado na Bíblia requer uma densidade e profundidade muito maiores, pois não é apenas uma história qualquer, mas “história universal”¹²⁰.

¹¹⁹ AUERBACH, Erich. Op. cit.

¹²⁰ Idem. p. 13.

Era necessário, então, que passasse a representar a história de pessoas que não pertencessem às classes superiores, para que estas pudessem ser modeladas de acordo com os valores morais da religião judaica, que tinha no Velho Testamento não apenas seu livro sagrado, mas sua epopéia histórica (a formação e a saga do povo judeu). Para Auerbach, logicamente, isso não se dava de modo aleatório. A pobreza e o mau destino das figuras bíblicas tem um porquê muito bem definido. Servem como “prova” da justiça de Deus e afirmam a existência de um caminho predestinado, além do poder do arrependimento e da boa conduta.

Percebe-se claramente como a amplidão da oscilação pendular está em relação com a intensidade da história pessoal – justamente as situações extremas, nas quais somos abandonados ou lançados ao desespero extremos, nas quais, além de toda medida, nos sentimos felizes ou exaltados, conferem-nos, quando as superamos, um cunho pessoal que se reconhece como resultado de um intenso desenvolvimento, de uma rica existência.¹²¹

Nesse retratar do cotidiano, opera-se, entretanto, uma forma de representação historicamente mais coerente. Já que é próprio dos seres humanos de fato existentes que sejam contraditórios, possuam segundos planos, o que um personagem homérico não teria. Nesse sentido, “surge um conceito de estilo elevado e de sublimidade diferente do de Homero. Este certamente não receia inserir o cotidiano e realista no sublime e trágico; tal receio seria estranho ao seu estilo e inconciliável com ele”¹²². É claro que numa narrativa, como é o caso da bíblica, que se pretende verdade universal e até mesmo por conta da própria estrutura religiosa vertical, a divisão de gêneros não podia ganhar força, pois o que se retrata no Velho Testamento (algo inconcebível para um texto clássico elevado) é sua historicidade e mobilidade social, que acaba gerando o já citado estilo da narrativa bíblica.

[...] Isso resulta do modo fundamentalmente diferente como se originam os conflitos. Nos relatos do Velho Testamento, o sossego da atividade cotidiana na casa, nos campos e junto aos rebanhos é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e à promessa da benção, e surgem complicações inconcebíveis para um herói homérico.¹²³

¹²¹ AUERBACH, Erich. op. cit. p.15.

¹²² Idem. p.19.

¹²³ Idem. Ibidem.

É essa inserção do cotidiano que aqui se busca perceber em *Lavoura Arcaica*, apesar de as parábolas contadas por Jesus, como é o caso da do Filho Pródigo, terem sido narradas no Novo Testamento. O estudo de Auerbach contribui com esta pesquisa no sentido de que dá a base das principais características do texto bíblico, gênero com o qual Raduan dialogou para escrever seu romance. Contudo é o tom trágico que se sobrepõe nas descrições afetivas do narrador André em relação à casa da família.

No mesmo capítulo no qual impregna seu discurso de um tom colérico, zombando da reação de todos na casa quando descobrissem sua suposta “epilepsia”, numa cena em que aflora, pela única vez na narrativa, o que se poderia chamar de coro (com a repetição do bordão “traz o demônio no corpo”, relacionada à fala dos familiares), André começa a fazer um retorno ao que há de mais íntimo em sua casa, o banheiro e o cesto de roupas sujas da família.

Esse trecho, ainda no diálogo com seu irmão, Pedro, é um verdadeiro convite (de André ao irmão) a descer ao nível sensorial, sensual até, em que os sentidos corpóreos (no caso o cheiro e o toque, sentidos primitivos) afloram como elemento de aproximação com o sublime:

[...] alguma vez te ocorreu? alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas do banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, Mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos com salvas para resguardar a pureza dos lençóis [...] e nem era preciso revolver muito pra 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 [...] conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja [...] ¹²⁴.

Nota-se, aqui, um estilo no qual “o sublime, trágico e problemático se formam justamente no caseiro e cotidiano”¹²⁵. Isso se dá pela já referida ligação com um sentido vertical e divino. Assim, “os dois campos do sublime e do

¹²⁴ *Lavoura Arcaica*, p.44 e 45.

¹²⁵ AUERBACH. op.cit. p.19.

quotidiano são não apenas efetivamente inseparados, mas, fundamentalmente, inseparáveis”¹²⁶.

O longo trecho citado exemplifica uma tendência do narrador em *Lavoura Arcaica*, que é a de sempre relacionar os dois níveis em que se opera a narrativa: o mais grave e elevado, unido umbilicalmente não apenas ao cotidiano, mas até mesmo ao grotesco. A parte das toalhas higiênicas, que tem a ver com os ciclos femininos e com as conspirações dos homens da casa, relaciona-se, igualmente, com a idéia grave do sangue e do que ele representa – no caso, a morte: “ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino”¹²⁷.

Essa colocação, por mais que dissesse respeito a um estado de espírito do narrador, mostra também como estão interligados esses dois níveis e é por intermédio dessa fusão que o romance ganha consistência. Não é apenas um sentimento nobre de algum alto dignatário, mas a explicitação de um sentimento elevado, trágico, que move toda a narrativa.

No entanto esse sentimento trágico não se adequa à própria perspectiva do texto bíblico. O sentido vertical da narrativa dá o tom da diferença. Neste gênero, todo o desenrolar da ação deve levar à concepção de que existe um porquê superior, capaz de conduzir os destinos dos homens a fim de que estes mesmos enxerguem sua finitude e fraqueza perante um deus uno, onipotente. Na tragédia, a consciência que o homem adquire de sua arrogância ao desafiar o destino também leva a uma função exemplar. Contudo, “A tragédia é alheia à percepção judaica do mundo” diz George Steiner, em sua *A Morte da tragédia*¹²⁸. Para o autor, que analisa a viabilidade do estilo trágico na literatura contemporânea, há uma diferença básica entre a parábola bíblica e as tragédias: “a visão judaica concebe o desastre como uma falta moral específica ou como falha de compreensão. Os poetas trágicos gregos afirmam que as forças que modelam ou

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ *Lavoura Arcaica*. p.45.

¹²⁸ STEINER, George. op.cit.

destroem as vidas estão fora do controle da razão e da justiça”¹²⁹. Ou seja: não haveria conciliação possível entre a moral judaica e a moral grega.

2.2.2 A questão da culpa

O sentido de implacabilidade do destino grego, discutido no início deste capítulo, é incompatível com os desígnios sagrados do Deus judaico, que não possuem nada de aleatório. Um herói trágico, como Édipo, é amaldiçoado por seus próprios atos, mesmo que estes fossem sinceros no ato de sua legítima defesa, e por suas palavras, que no afã de livrar seu reino de um período de carestia, acabam por traçar seu próprio destino. Ele agiu com total consciência da correção de seus atos, mas isso não importa para os deuses. Ele errou, ainda que inconscientemente, e por isso será punido.

Já um herói bíblico tem a vantagem de poder agir de acordo a uma sequência de regras, dentro das quais está garantida sua salvação. Ainda que seu destino não seja dos melhores na terra, haverá a paz eterna do céu, se ele andar dentro dos “caminhos do Senhor”. Há aqui uma diferenciação básica: para o relato judaico (e principalmente para o cristão) há a questão do perdão. Assumir um erro é mostrar valor, é diminuir a distância entre o ato cometido e o consequente perdão.

Mais uma vez utiliza-se a relação entre o texto trágico na concepção normativa de gênero em comparação com o relato bíblico, a fim de pontuar alguns aspectos alcançados pelo romance de Nassar. Como já foi dito, é essa estrutura ambígua que permite à obra obter não apenas o efeito catártico, mas discutir a questão da culpa, que será desdobrada ideologicamente, por sua vez, na transformação histórica do sentido de tragédia, quando se passa da fase da punição desmedida dos deuses para se entrar numa era (cristã) em que até o último momento da existência pode haver o arrependimento.

André tem como *leitmotiv* de sua fala convulsa a consciência dilacerante de que cometeu um erro para o qual não há perdão. Sua culpa perpassa toda a

¹²⁹ STEINER, George. Op. cit. p.3.

narrativa e fica sugerida pelas constantes rememorações feitas pelo narrador, que aparentemente dedica a elas um valor positivo. No entanto, no ato de reminiscência há duas instâncias: uma idealista, em busca de um paraíso perdido e outra, que representa a própria Queda sofrida por André.

Sua danação é apresentada com uma virilidade verbal exacerbada, mas que não deixa de ser discurso. E o discurso, como forma de organização da realidade, parte de uma atitude racional. André, enquanto narrador¹³⁰, elabora esse discurso com a intenção não apenas de narrar o romance, mas de construir uma oposição real ao discurso do pai, e, ainda, fazer uso de seu poder de persuasão para convencer Ana de que juntos ficariam melhor.

Para André Luis Rodrigues, o uso desse discurso se dá principalmente no capítulo após o incesto, quando André acorda e percebe que Ana não está mais no leito de paina em que eles cometeram o ato. Após encontrá-la rezando na capela da fazenda, André desfia então seus argumentos para demover a irmã de seu mutismo ainda mais grave. “é para fazer que Ana voltasse a ser o que era há poucos instantes que André, em desespero, mobilizará todos os seus recursos verbais, tentativa malograda logo de saída: o tempo não volta atrás”¹³¹.

Em outro ponto desta dissertação foi apontado o caráter romântico do romance, justamente pela tentativa de retornar a um estágio idílico da existência por via da união dos contrários. O incesto é a representação não apenas da quebra do tabu primitivo (e é bom lembrar que tabu refere-se a semelhante, ou seja, àqueles membros de uma comunidade ancestral que pertenciam ao mesmo “tabu”, com o tempo diluído na divisão social entre famílias), mas também da comunhão primeira, Adão e Eva, homem e mulher, irmão e irmã primevos.

O tema do incesto assombrava a imaginação romântica. O incesto deu expressão mais drástica a certas atitudes que o romantismo exaltava: um desafio das convenções sociais, uma perseguição por experiências raras e proibidas, desejo por uma total intimidade e união de almas no ato do amor.¹³²

¹³⁰ Será trabalhada a questão dos narradores propriamente ditos do romance (André e Iohána) e as cisões entre os discursos apresentados.

¹³¹ RODRIGUES, André Luis. op. cit. p.91.

¹³² STEINER, George. op. cit. p. 123.

Mas, pela própria natureza escapista dos românticos, que para Raymond Williams era a contraparte do que ele chamou de ideal liberal de revolução¹³³, o Romantismo via a sociedade como “inimigo da libertação humana”¹³⁴. Essa percepção teve início com o advento da burguesia enquanto classe dominante, no Séc. XVIII, cuja representação trágica, no processo de secularização desse gênero, voltou-se muito mais para o que se chama de redenção, de perdão do erro, a partir da arte neoclássica.

A tragédia clássica era imbuída de uma irracionalidade que foi suplantada historicamente por uma “ênfase sobre uma moralidade racional (que) afetou a ação trágica de maneira importante: insistiu em vincular o sofrimento ao erro moral e, deste modo, exigiu que a ação trágica demonstrasse um esquema moral”¹³⁵.

A moralidade racional tem a ver com a noção de que o erro não necessariamente condena um indivíduo, se ele se mostrar arrependido. Essa moral cristã perpassou até o Romantismo e determinou a maneira romântica de ver a relação entre o erro e sua eventual punição.

... no coração de sua energia libertadora se encontrava uma convicção herdada de Rousseau. A miséria e a injustiça não eram consequência de certo fluxo trágico, imutável da natureza humana. Elas surgiam dos absurdos e das desigualdades arcaicas constituídas no tecido social através de gerações de tiranos e exploradores [...] o homem não mais permanecia sob a sombra do pecado original; não carregava dentro de si nenhum germe de fracasso preconcebido. Pelo contrário, ele poderia ser conduzido ao progresso tremendo¹³⁶

Essa discussão sobre a questão da Queda perpassa toda narração de André, com a constante rememoração do ato do incesto e da imagem de Ana. André parece acreditar que mesmo passando por cima de todas as convenções, ele conseguirá não apenas o perdão da irmã, mas o próprio objetivo de unir-se a ela num passado ideal.

Logo, ele entende que o perdão é apenas uma questão de discurso, ou de convencimento¹³⁷, e que, por mais irracional que pareça seu verbo convulsionado,

¹³³ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Batina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

¹³⁴ Idem. p.101.

¹³⁵ Idem. p.52.

¹³⁶ STEINER, George. op. cit. p.71.

¹³⁷ RODRIGUES, André Luis. op. cit.

na verdade há um sentido igual ao discurso paterno em determinar uma ordem. Se o modelo de André é hedonista, serve, entretanto, de contraponto perfeito ao discurso austero de Iohána. Essa simetria é que dá ao romance seu equilíbrio, que vem desde sua forma circular (e cíclica) e chega ao conflito entre os ideais do pai e do filho.

Nessa operação de racionalizar algo que antes escapava à compreensão do homem (o destino implacável e injustificado), encontra-se muito da contribuição do cristianismo. Adequado, posteriormente, aos desígnios burgueses, mais que nunca era necessário transformar o próprio destino em algo que pudesse ter algum tipo de aplicação. O ato de arrepende-se, essencialmente cristão, tinha uma funcionalidade exemplar, afinal, servia para comprovar a eterna justiça divina.

Essa nova ênfase moral burguesa se desenvolveu no interior do conceito de decoro. A sua contribuição foi uma crença na redenção, mais do que na digna tolerância ao sofrimento. Nesta dimensão, a mudança era possível quando o erro tivesse sido demonstrado. A tragédia, desse ponto de vista, mostra o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude.¹³⁸

André jura à irmã regenerar-se e até mesmo ao próprio pai, no trecho do diálogo entre os dois, na noite anterior ao desfecho trágico do romance¹³⁹. Nessa conversa fica claro que a argumentação de André desconstrói ponto a ponto o discurso paterno.

[...] - É egoísmo próprio dos imaturos, pensar só nos frutos, quando se planta; a colheita não é a melhor recompensa para quem semeia; já somos bastante gratificados pelo sentido de nossas vidas, quando plantamos, já temos nosso galardão só em fruir o tempo largo da 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 no seu ninho. E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram

- Ninguém vive só de semear, pai.

- claro que não, meu filho; se outros hão de colher do que semeamos hoje, estamos colhendo por outro lado do que semearam antes de nós. É assim que o mundo caminha, é esta a corrente da vida.

- Isso já não me encanta, sei hoje do que é capaz essa corrente; os que semeiam e não colhem, colhem, contudo do que não plantaram; deste

¹³⁸ WILLIAMS, Raymond. op. cit. p.53.

¹³⁹ Capítulo 25.

legado, pai, não tive o meu bocado. Por que empurrar o mundo para frente?¹⁴⁰

No entanto, após essa ferrenha oposição no diálogo, racionalmente feita, André resolve redimir-se, aproximando-se bastante da figura original do filho pródigo. A matemática do discurso reside num recuo estratégico, com claros intuitos de que o narrador chegou à conclusão de que discutir é inútil, assim como à de que se ele quisesse algo do pai, precisaria adequar-se ao discurso paterno.

- estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: [...] 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; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas [...] farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor.¹⁴¹

Essa capacidade de recuar do conflito, com clara objetividade, quase pragmatismo (pois nesse trecho, antes de rever sua posição, André chega à conclusão de que ele e o pai jamais se entenderiam), mostra que André converteu a culpa que perpassa seu discurso na convicção de que se usasse a mesma carga de oposição que nutre pelo verbo paterno para, ao contrário, corroborar com sua cartilha, o caminho até seus objetivos seria mais curto.

Logo, o que se percebe é que um discurso aparentemente ilógico pode conter em si uma lógica e coerência internas, servindo para equilibrar o peso unívoco do discurso do pai. Mas perceber como a própria estrutura contraditória do romance pode dar equilíbrio ao discurso narrativo é interessante pelo fato de que a discussão sobre os aspectos do trágico vai até o nível mais profundo, dando base para um conflito que seria impensável na parábola original.

O preenchimento que Nassar opera, pelo próprio espaço deixado (horizontalmente) na narrativa bíblica, traz novas possibilidades representativas ao

¹⁴⁰ *Lavoura Arcaica*, pp.162-163.

¹⁴¹ *Lavoura Arcaica*, p. 170.

romance, pois estas escapam de serem meramente localizadas no enredo para alicerçar a própria estrutura da obra.

O romantismo inerente em *Lavoura Arcaica* veio à tona para acusar que o discurso libertário de André, como já dito, logicamente construído em seu devaneio, traz em si um conteúdo de revolução, próprio do movimento e da época românticos.

No entanto, esse é apenas um dos aspectos possíveis de interpretação da discussão do trágico, pois o romance aponta outros caminhos e a intenção aqui foi ater-se a alguns deles, a fim de estabelecer uma leitura dinâmica de seu processo de composição. A ironia trágica, presente igualmente na obra, acaba por levar à percepção de que no discurso paterno há um ocultamento de certos mecanismos de dominação. É o que será tratado no terceiro capítulo, com o aprofundamento da discussão sobre os narradores em *Lavoura Arcaica* e como suas respectivas contradições inserem problemáticamente a obra no campo ideológico e estético da pós-modernidade, por via da desconstrução irônica do discurso da ordem, questionando, dessa forma, algumas das premissas teóricas que envolvem a etapa histórica (e atual) da sociedade capitalista.

Capítulo 3 – Narradores entre dois tempos

Dois discursos, duas vozes construídas no tempo. A cisão existente neste tempo, entre passado e presente, é representada na obra de Nassar pelo conflito (trágico) que opõe a figura de André, o narrador do romance, a de seu pai, Iohána, igualmente narrador de sermões e parábolas. A lavoura arcaica pode ser tanto o próprio ato da escritura¹⁴², como a ordem degradada do passado e da tradição, contrariada pela urgência sedutora do presente. A oposição e questionamento presentes em ambos os discursos constroem uma ordem maior, a própria obra. É desse embate que se eleva sua estrutura e que traz à luz as contradições com que tem de lidar, historicamente, o romance de Nassar.

É a partir da análise dos discursos que se poderá alcançar o sentido profundo do texto. Essa operação servirá para demonstrar que o discurso aparentemente desconexo de André tem uma razão clara, que é a de minar, “pela carga de afeto” o discurso paterno, que, por sua vez, tentará desqualificar sistematicamente o “verbo colérico” do filho, pela clareza racional da ordem.

O intuito neste último capítulo é mostrar como *Lavoura Arcaica* é uma obra que foi construída por esses dois narradores, cujo confronto configura uma tensão entre formas arcaicas de narração e o próprio estado do sujeito contemporâneo, fragmentado, que espelha uma ordem de percepção do mundo no qual o que prevalece, em última instância, é a plena reificação do homem para com a totalidade social (a ele impedida).¹⁴³

Nesse conflito, atávico e primordial, mais que a dialética entre os dois tempos, o que se pretende mostrar aqui é que, em última instância, a própria lógica do capitalismo é que gera esse descompasso entre tempos, que, em verdade, se colocam numa relação de recíproca atividade, na qual a existência de um só se torna possível pela manutenção do outro. Em outras palavras, apenas

¹⁴² RODRIGUES, André Luis. op. cit.

¹⁴³ Ao confrontar os dois narradores, serão utilizados os conceitos de Walter Benjamin e Theodor Adorno sobre a impossibilidade de narrar do narrador contemporâneo. Na última parte, será tratada sua forma mais aguda, que se manifesta principalmente no pós-modernismo. Para isso utilizar-se-á a conceituação feita por Fredric Jameson e Perry Anderson.

porque existe o atraso em várias áreas do planeta (tome-se como exemplo o próprio Brasil) é que se pode ingressar no que hoje é chamado de pós-modernismo.

O embate aqui colocado, que se refere à própria constituição da sociedade ocidental, traz as vozes do passado, sistematicamente caladas ou moldadas para justificar a presente ordem das coisas, como provas, como monumentos degradados pelo efeito da modernização sob o modelo do capitalismo.

Essas marcas de conflito, escamoteadas, como já dito, não podem, contudo, ser totalmente esquecidas: há um terreno em que, apesar da completa reificação estabelecida pela mesma ordem capitalista, essa contradição básica do sistema ainda pode ser vista, detectada. E esse terreno é o da arte (no caso aqui a literatura), cujo resultado, aparente ou perceptível, expõe, independentemente da consciência do artista, as pressões exercidas pela forma de organização da realidade a que se está submetido e a seus meios de produção, aquilo que Adorno chamou de conteúdo sedimentado que carrega toda obra¹⁴⁴. Essa representação é não apenas possível como constituinte do próprio processo de composição artístico, que deve ultrapassar a ideologia, para criar a arte emancipada. Para o crítico alemão, “As obras de arte [...] têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde”¹⁴⁵.

Seguir este pensamento autoriza interpretar a obra em sua relação dialética com o real. Assim, propor-se-á, aqui, uma leitura que apresente os narradores de *Lavoura Arcaica*, primeiramente, como elementos que simbolizam a tensão sempre existente entre o que se encontra na construção histórica da tradição (cuja substância é o passado) e aquilo que se pretende construir no presente, sob os ditames (justamente) da ideologia dominante.

Para tanto, é preciso analisar os discursos de ambos os narradores e suas especificidades, e ver como eles conseguem problematizar o estatuto da narrativa na contemporaneidade, com seus entrecruzamentos de perspectivas sobre os

¹⁴⁴ Adota-se aqui, inicialmente, o mesmo procedimento utilizado por Adorno para tratar da lírica moderna em seu texto Palestra sobre lírica e sociedade In *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

¹⁴⁵ Idem.

valores tradicionais e sobre suas antagônicas visões de mundo. O equilíbrio apontado no segundo capítulo, quando se percebeu a forma igualmente racional com que Raduan dispôs os dois discursos, será desdobrado para que se veja como o discurso de André não apenas é tão bem construído quanto o do pai, como o desconstrói, apontando suas contradições.

E, numa leitura reversa, será visto como o discurso do pai deixa ver, de forma plena, a negatividade da ordem, via ironia trágica, ou seja, como ao trair seu próprio discurso com o desenlace final, Iohána deixou ver justamente a desordem que mantém a própria ordem, em outras palavras, a violência que possibilita a manutenção dessa “falsa ordem”¹⁴⁶, o que abre a perspectiva de interpretação para a existência, na obra, de um conteúdo revolucionário em forma trágica, ao permitir o próprio desmascaramento da determinação (historicamente estabelecida) dessa ordem.

Para encerrar o capítulo, entrando no campo de valores da pós-modernidade (época em já se insere a narrativa nassariana), será aprofundado este sentido do fragmentário, para que se veja como *Lavoura Arcaica* superou a chamada “perda de profundidade”¹⁴⁷ que caracteriza a arte pós-moderna, além do sentido de “eterno presente”¹⁴⁸ que perpassa suas criações, sempre voltadas, entretanto, para o passado, para a citação ou o que Jameson chamou de pastiche¹⁴⁹, que, diferentemente da paródia, não mantém uma relação irônica com as obras ou gêneros de referência tampouco profundidade histórica, apenas citando estilos e formas de modo fetichizado.

Lavoura Arcaica aparecerá como obra capaz de guardar em sua estrutura uma relação dialética com o gênero da parábola e, ainda, atualizará o trágico no sentido de que não é apenas o destino das personagens que estará em jogo, mas a discussão (como mostrado no segundo capítulo) sobre este mesmo destino e a forma de encarar a realidade que esta discussão traz, no campo da narrativa, como resultado da operação opositiva, mas complementar, dos narradores. Logo,

¹⁴⁶ Tomando por base a discussão de Raymond Williams em *Tragédia Moderna*.

¹⁴⁷ JAMESON. Fredric. op. cit.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Idem. Ibidem.

os gêneros, reapropriados, contarão com uma interpretação que não constituirá uma visão rasa e apenas sincrônica dessa mesma reutilização.

3.1 André: narrador em primeira pessoa e o subjetivismo

Primeiramente, será abordado o discurso de André, a forma como ele valoriza o sensorial, o sentimental e o desejo como modo de expressar sua posição no mundo e sua própria razão.

André trabalha sobremaneira pela óptica do subjetivismo, realçando uma tendência do romance introspectivo ou intimista¹⁵⁰, cujo ponto de vista é o do próprio sujeito. A fragmentação alcançada, como já dito, é perpassada por uma intensa forma de lirismo, o que já de pronto se coloca contra a suposta objetividade do romance tradicional. Seu discurso, inflamado, vem a se caracterizar por uma forte oposição ao discurso do pai, que segundo apresentado na narrativa, constitui o pólo da racionalidade no romance.

Ao optar pelo narrador em primeira pessoa, o escritor faz uso de um mecanismo de construção do romance, que é o autor-implícito, uma ferramenta da própria prosa que é uma instância estrutural da narrativa (e representativa dos interesses do autor) que elege o ponto de vista a ser colocado na obra, se o romance será em primeira ou terceira pessoa e as decorrências ideológicas desta opção¹⁵¹. Percebe-se que Raduan buscou em *Lavoura Arcaica*, primeiramente, com o uso da primeira pessoa, trazer o discurso para mais próximo do narrador, conceder-lhe maior subjetividade, para então “humanizá-lo”, torná-lo, enquanto personagem, ente participante nos acontecimentos narrativos. Adorno percebe, nesse movimento, que “a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo”¹⁵².

¹⁵⁰ Tratado no primeiro capítulo.

¹⁵¹ Conforme discutido em DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador ensimesmado* (o foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 47).

¹⁵² Ao referir-se ao romance de Kafka e observar que a “ameaça (contemporânea) de catástrofe não permite mais uma observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” ADORNO, Theodor W. op. cit. pp. 61-62.

Este é o segundo passo de Raduan no processo de composição do romance: um desvelar que se desdobra tanto pela voz antagônica de André, quanto pela voz racional de Iohána, que (como será visto no próximo tópico), por sua vez, dá a ver a opressão da manutenção da ordem.

André, narrador em primeira pessoa, declara o mundo romanesco por sua óptica, ocultando aquilo que o autor-implícito de Raduan quer que se acredite em relação a ele. Seu sufocamento explícito, sua epilepsia e o conseqüente discurso convulso são mecanismos apelativos para causar comoção, para demonstrar um a um os pontos de oposição com Iohána.

Para acentuar o efeito, Raduan coloca em cena o embate entre essa visão subjetiva e outra, a do pai, mais objetiva, que ora narra histórias de cunho moral, ora profere sermões. O detalhe é que todas essas histórias são filtradas pela própria narração de André, que por isso se coloca como o narrador principal do romance. No entanto, outro objetivo pode ser atribuído a esta oposição construída por Nassar.

Com a anteriormente citada “humanização” dos narradores, no sentido de dotar-lhes de uma clara afirmação de suas vontades, o escritor trouxe também à tona o ponto de vista ideológico em questão, propondo, por um lado, a discussão – necessária – do estatuto da ordem (ainda mais ao se considerar o contexto de época em que se escreveu o romance) e, por outro, a percepção, para o leitor, de que as razões ali construídas são de fato humanas (daí a aproximação do narrador), ou seja, não existe **uma** razão apenas, o que realça a força colocada (por conta do caráter diverso dos narradores) na oposição entre os discursos.

O que se chama aqui de ideológico, em relação à obra de arte, parte inicialmente do conceito de Walter Benjamin, em seu célebre texto sobre a arte e os meios de produção¹⁵³, e tem a ver com o fato de que qualquer forma de representação literária é ideológica, e contém em si os valores estéticos de uma época, assim como os valores (e tendências) políticos que determinam a própria

¹⁵³BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v.1).

eficácia literária da obra. O dado em questão é estético e político. Muito do valor artístico de uma obra tem a ver com seu caráter ideológico e a capacidade do autor em representar na obra essa determinada tendência. Contudo, Adorno lembra que o conceito de ideologia

não afirma que todo o espírito serve apenas para que alguns homens eventualmente escamoteiem eventuais interesses particulares, fazendo-os passar por universais, mas sim desmascarar o espírito determinado a ser falso e, ao mesmo tempo, apreendê-lo conceitualmente em sua necessidade.¹⁵⁴

Então, ideologia é uma necessidade de mostrar o seu lado, o lado “certo” na perspectiva de uma determinada pessoa ou grupo. O que se chama ideologia comumente, entretanto, é nas palavras do próprio Adorno, “inverdade, falsa consciência e mentira”¹⁵⁵. Isso é dito para que se entenda que quando se utiliza aqui o conceito de ideologia, tem-se em mente que significa um engodo travestido como única voz da “verdade”.

O que se fará a seguir é observar alguns aspectos da narrativa de André para que se perceba como o narrador que lhe representa consegue criar uma visão apaixonadamente contrária à do pai e, assim, ajudar no jogo ideológico criado por Raduan a fim de desmascarar uma dada situação de opressão, que se não era (apenas) o instante imediato dos anos setenta, certamente era (e é) o da sociedade ocidental e sua organização baseada na racionalidade e no trabalho.

O narrador construído em *Lavoura Arcaica* representa não apenas a contradição entre o dito e o não dito, “a luz e a sombra”¹⁵⁶ do que se quer narrar, mas busca fundar sua própria verdade, seu mundo fictício, pela oposição sistemática a tudo que representa sua contraparte, o discurso de Iohána.

Na corrente de meu transe [...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo uma questão de ponto de vista ...¹⁵⁷

¹⁵⁴ ADORNO, Theodor W. op. cit. p.68.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ DAL FARRA, Maria Lúcia. op. cit. p.24.

¹⁵⁷ *Lavoura Arcaica*, p.111.

É justamente o verbo colérico de André, assim construído por Nassar, que abre uma brecha para que se conheça o discurso do pai e o áspero diálogo entre os dois. O índice de seu conflito para com o mundo é a não aceitação explícita dos valores do trabalho, da retidão e da justiça propostos por Iohána.

A oposição, no entanto, tem início com a presença do irmão, que é a própria representação do discurso paterno. Desde o primeiro capítulo do romance, André se refere ao pai por meio das ações e falas de Pedro. Ao chegar à pensão em que se encontrava André, ele inicialmente demonstra todo o sentimentalismo de um irmão mais velho que vai em busca do irmão mais novo.

[...] 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 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 [...] e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia 'nós te amamos muito, nós te amamos muito' e era tudo o que ele me dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse 'abotoe a camisa, André'".¹⁵⁸

Percebe-se neste trecho que ao lado do afeto demonstrado pelo irmão, representando o amor da família e seu respectivo peso (para André), está subjacente a autoridade excessiva que perpetra suas relações. O que num primeiro momento poderia significar que o irmão mais velho vinha, com toda a ternura, resgatar uma "ovelha desgarrada"¹⁵⁹, acaba por revelar a ordem velada que sustenta o discurso. O "abotoe a camisa, André" quebra com a sequência de afetos que até então marcava a narrativa e permite que o leitor perceba que a relação entre André e sua família não poderia ser apaziguada. No início do capítulo 3, o narrador "explica" melhor o sentido contraditório desses sentimentos:

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

¹⁵⁸ Idem, p.11-12.

¹⁵⁹ O que é bem próximo ao sentido original da parábola. A metáfora utilizada por Jesus compara o retorno do filho pródigo ao encontrar de uma ovelha desgarrada. No entanto, como é evidente, a parábola aqui é subvertida, pois é justamente Pedro (o irmão mais velho) quem vai em busca de André. Na parábola da Bíblia, o irmão mais velho reclama com o pai sobre a suposta preferência deste para o filho fugitivo. Será visto, contudo, que no fim da narrativa de *Lavoura Arcaica*, é Pedro quem avisará ao pai do incesto, desencadeando assim os acontecimentos trágicos do romance.

tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos [...] me larguei na beira da cama, meus olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado [...] me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito “não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa” [...] Mas isso foi só um passar pela cabeça um tanto tumultuado [...] passei a ouvir (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras de nossa catedral¹⁶⁰

Percebe-se aqui a associação direta que André faz do discurso do irmão e do discurso paterno. Eles são iguais. Logo, o que Pedro diz pode ser considerado o que Iohána diria. A contraposição entre luz e escuridão e, principalmente o fato de André sentir-se no lado das trevas, dá o tom de seu discurso. Como ele mesmo diz, é a luminosidade nos olhos do irmão que o leva a quase perder a cabeça. Ele não profere as palavras, mas elas são reveladas ao leitor. É este sentimento que norteará a narrativa até o encontro entre André e Iohána.

Interessante é notar que quanto mais se evidencia a fragmentação do narrador, pelo movimento objetivo de estranhamento de André para com o tecido social estabelecido na obra, sua família no estágio presente, mais há um empenho desse mesmo narrador em contar uma história, sua história, com a qual será travado contato, conhecendo sua intimidade de relacionamentos e pensamentos.

No capítulo 5, ainda em diálogo com o irmão, André se lembra:

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 nosso jejum e nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece [...] evitando conhecer os motivos ímpios de minha fuga [...] meu irmão pôs um sopro quente na sua prece para me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo que no erro.¹⁶¹

Pedro reproduz o discurso de Iohána, com sua clareza, equilíbrio e estabilidade; no entanto, na visão de André, o que há é uma impostura bem

¹⁶⁰ *Lavoura Arcaica*, p.15 a 18.

¹⁶¹ *Lavoura Arcaica*. pp. 22 e 24.

adequada aos interesses funcionais desse discurso. Para ele, seu irmão não está preocupado em saber os porquês de sua saída da casa, e sim em proferir seu discurso previamente engendrado. Aqui, mais uma vez, pode se ver como a subjetividade de André constrói a visão que se tem do verbo paterno. É verdade que ele abrirá espaço para Iohána proferir o seu discurso, conforme já foi dito, mas sempre o que se terá como referência será a lógica passional e “desequilibrada” do narrador. E é a partir dessa lógica que se começará a desconstruir o discurso de Iohána. O exagero da ordem proferida pelo pai, que não admite, em seu discurso, nenhum vacilar dos membros da família, é o que o trairá. Como visto acima, André, enquanto narrador, explicita a contradição da ordem de Iohána, mostrando como é inviável que a mesma voz que prega o perdão possa conter tanto autoritarismo em relação à família.

Segundo André Luis Rodrigues, “é nessa fala desmedida que André encontrará ambiguidades, incoerências, enfim, frestas para atacá-lo, voltando as armas paternas contra o pai”¹⁶², o que será visto, principalmente, na sequência deste capítulo, quando será analisado o discurso do pai.

A seguir, serão verificados dois pontos fundadores dos discursos tanto de André quanto de Iohána, que é a questão do tempo e do espaço, elementos que servirão de referência para se aferir o grau de desacordo alcançado pelos dois narradores.

3.1.1 O espaço

A determinação do espaço é fundamental no romance para que se perceba o distanciamento do narrador para com o meio social, representado no romance pela família, cuja ordem, evidentemente, é perpetrada por Iohána. Percebe-se no romance uma clara oposição entre campo e cidade, se não pelos ambientes ou falares, pela simbolização do lócus de enunciação: a narrativa propriamente dita parte da penumbra de um velho quarto de pensão de uma pequena cidade do interior aonde André havia se retirado quando os conflitos para com as regras da família haviam se tornado indissolúveis.

¹⁶² RODRIGUES, André Luis. op. cit. p.40.

Esse lócus de transitoriedade, o quarto da pensão, é o ambiente com o qual André se identifica. Ele apresenta o local, não em termos de apenas localizar-se (enquanto personagem) espacialmente na narrativa. A descrição que faz do ambiente é muito mais voltada à visão de mundo do narrador.

O espaço na obra determina a visão de mundo do personagem: mais que uma apresentação pitoresca ou uma referencialidade, ele é em si mesmo uma extensão acentuada de uma subjetividade, pois a não-localização exata (o local, o país) do romance só pode ser concebível ao se ter em conta que o narrador considera esse dado como evidente. O que ele leva a entender é que o trabalho com o espaço dar-se-á de modo simbólico, tratando de representar elementos da construção do discurso de André. O modo como ele associa o local onde está aos significados da fragmentação individual permite essa interpretação.

...o quarto é inviolável, o quarto é individual, é um mundo, quarto-catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta.¹⁶³

Tudo nesse trecho leva a uma completa idéia da individualidade e da solidão. Em primeiro lugar, a questão do corpo: ele está em direta relação com o espaço. O corpo é um, assim como o indivíduo. O acento no particular realça o senso de fragmentação. André Luis Rodrigues vê nesse trecho um “sujeito como que amalgamado ao *seu* quarto: quarto/corpo; corpo/quarto”¹⁶⁴. Esse sujeito, fragmentado, quer fundar, enquanto narrador, um mundo de ação sob a perspectiva do indivíduo. O que será narrado será uma profusão de interior e exterior, que acabam por unir-se e possibilitar a narração de André. Os elementos individuais estão dispostos claramente de modo a criar o efeito de total solidão desse narrador.

A angústia, da qual ele fala neste trecho, é sentimento eminentemente individual. Quando se fala de “angústia moderna”, é justamente a representação de uma era em que um sentimento interior é que impera socialmente, como

¹⁶³ *Lavoura Arcaica*, pp. 9-10.

¹⁶⁴ RODRIGUES, André Luis. op. cit. 58.

elemento de identificação. Os “intervalos da angústia” poderiam ser lidos como os momentos em que, supostamente, não se trabalha, não se executa as obrigações da vida cotidiana. Logo, algo que é individual (a angústia) representa uma instância social (o trabalho). Esse é um sentido construído pelo narrador para que se possa acompanhar sua narrativa essencialmente parcial, que, contudo, tanto na sentença quanto na elipse, dialoga negativamente com o discurso paterno.

Outros elementos, como a suposta masturbação que fica sugerida no trecho “minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo”¹⁶⁵, assim como a repetição de pronomes possessivos de primeira pessoa (meu/minha), corroboram com a perspectiva individual do narrador.

O quarto-catedral é uma marca da inversão do sagrado no romance nassariano. Toda a fé que o narrador manifesta na infância desemboca num egotismo profano, em que a única instância do sagrado aceita por André é o quarto, no qual são consagrados “os objetos do corpo”.¹⁶⁶ Essa dessacralização do que seria um espaço do sagrado (a catedral), tem a ver com o próprio impulso do narrador em questionar todo tempo a imagem de deus, construída no discurso paterno como plena luminosidade. No entanto, é essa mesma luminosidade que lhe está vedada, ausente do presente. É atrás dela que André direcionará o sentido de seus atos, como impulso do retorno.

Porém, o sentido maior deste trecho é a oposição construída para com o lócus de origem do narrador (origem que é dada ao longo da narrativa). A fazenda, o pólo rural, local de permanência e continuidade, é o local no qual, distendida no tempo, será dada a memória do narrador. Para completar esta leitura, serão discutidas algumas questões relativas ao elemento temporal, no sentido não apenas da passagem do tempo em si, mas da relação, muitas vezes concomitante, entre dois tempos diferentes, mas complementares, o presente e o passado.

¹⁶⁵ Idem, p. 10.

¹⁶⁶ Do trecho citado acima.

Lavoura Arcaica é o tipo de obra em que o imbricar de elementos inicialmente estanques da narrativa (tempo, espaço e narrador) é uma chave para ressaltar a importância do ato narrativo, da construção de uma visão de mundo, que se pautar pela individualidade frente aos valores da coletividade (no caso, a família), pois, no romance, é a reminiscência e o delírio que marcam a descrição do espaço, dado pelo olhar subjetivo do narrador e não como referência objetiva, externa ao personagem, como seria numa típica narração de terceira pessoa.

3.1.2 O tempo

São dois os elementos que marcam a questão do tempo em *Lavoura Arcaica*. De um lado, a oposição (temporal) feita por André entre a casa velha, como local de lembranças e a casa nova, onde acontece a maior parte das ações do romance. E de outro, o divórcio entre André e Iohána no que diz respeito a suas próprias formas de conceber o tempo, o que representa o conflito entre arcaico e moderno, eixo estrutural da obra.

A fazenda é dividida em duas casas, duas temporalidades opostas, desdobradas no espaço. A casa velha é onde André enxerga o passado da família; a casa nova traz a lembrança de um passado recente que é narrado como a ação em si do romance. As casas representam também na narrativa a tradição, o carinho da mãe, a ordem paterna, a presença do avô. Logo as casas são locais de afetividade. A casa velha, abandonada pela família, simboliza para André o passado perfeito de suas origens, ao qual ele quer retornar para escapar da opressão do presente. Lá ele consegue isolar-se, durante sua juventude, para criar um santuário próprio, todo voltado para o passado. A casa, uma verdadeira ruína, aparece prestes a cair, o que pode ser associado à família.

Me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela meu refúgio, o esconderijo lúdico de minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura; devolvendo às origens as raízes de meus pés, me desloquei entre ratos cinzentos, explorei o silêncio dos corredores, percorri a madeira que gemia [...] ia revivendo os suspiros esquálidos pendendo dos caibros com as teias de aranha, a história tranqüila debruçada nos parapeitos, uma história mais forte nas suas vigas

[...] eu dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esses tijolos, essa argamassa¹⁶⁷

Aqui aparecem espaço e tempo misturados a fim de expressar o sentimento do narrador. A história contida nas vigas é a história da família, entretanto é também onde André consumará o incesto. O ato que desencadeará o desfecho trágico do romance, e, portanto, a destruição da família, será simbolicamente executado no reduto em que primeiramente a família residiu na fazenda. Suas ruínas apontam para um tempo, idealizado por André, em que haveria um equilíbrio primevo, o que fica realçado pelas várias passagens do romance em que o narrador alude às potências da natureza e às energias elementares que regem seu próprio ser, trechos nos quais se torna mais nítido o lirismo da obra.

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá no bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família [...] não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? De que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera?¹⁶⁸

Essa casa representava não apenas o local fundador da família; era também uma afirmação de que acima de qualquer verbo do pai, o que realmente valia para André era a atividade da natureza. As “urnas tão antigas” guardam o discurso do pai abafado pelo silêncio dos “mensageiros mais velozes”. A casa velha era a sede material do passado remoto da família, pelo qual André iria opor-se ao pai. Não o passado real, histórico, mas um passado edênico, em que ele e Ana fossem a representação da união dos homens, um passado arcaico, cujo núcleo seria o amor da irmã. “O teu amor para mim é o princípio do mundo”¹⁶⁹, diz o narrador a Ana, colocando seu encontro idílico justamente num tempo sem pecado: “que culpa temos nós dessa planta de infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”¹⁷⁰. Esse Éden marca a busca existencial de André, que se

¹⁶⁷ *Lavoura Arcaica*. pp. 93-94.

¹⁶⁸ *Idem*. pp. 13-14.

¹⁶⁹ *Idem*. p. 130.

¹⁷⁰ *Idem*. *Ibidem*. Este trecho, que também é epígrafe da obra, foi retirado de Jorge de Lima, em *A Invenção de Orfeu*.

enxerga, desse modo, atrelado a Ana como se eles dois fossem apenas *um* nesse pretérito ideal.

[...] entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma.¹⁷¹

Nesse retorno às origens, o narrador consegue transmitir o contexto em que acontecem as ações. A casa velha, cujo tempo é o arcaico, torna-se ruína ao representar uma época que já passou, cujo esplendor, entretanto, fica marcado naquilo que resta e pelo que nela acontece. O incesto ali celebra o passado como única fonte de liberdade e fuga da opressão da modernidade. Esse caráter escapista revela mais um índice do romantismo da obra, e dá a ver o teor de utopia contido na visão do narrador. A ação-chave do romance, o incesto, é visto num ambiente de sonho, distante, mediado pelo lirismo contido na narrativa.

Se a casa velha é o arcaico, André representa a fragmentação do moderno. Nessa união está a própria impossibilidade que o romance representa. A agonia antes citada, transmitida pelo narrador, está no fato de saber que está, desde sempre, vedada a comunicação entre as duas partes cindidas. O sonho interrompido de André em retomar a unidade perdida é o de quem adquire consciência de que a verdadeira danação é a solidão a que se está lançado quando se enxerga o mundo a partir de um único ponto de vista, que, aqui, é o ponto de vista desse narrador.

O discurso de André tem a ver com a reminiscência de um tempo (épico, para Lukács¹⁷²) em que a experiência social era coletivamente repartida, o que inclusive tornava fundamental o ato de narrar. A experiência de um era a experiência de todos porque todos repartiam modos similares de produção. Essa aproximação tem a ver com o desejo unívoco de André em estabelecer contato direto com seu passado como única forma de construir um presente cuja consciência está, contudo, rompida pela fragmentação. Para Lúkács, o tempo narrado nas epopéias é um tempo em que a alma “ainda não sabe que pode

¹⁷¹ Idem. p. 131.

¹⁷² No sentido que o pensador húngaro dá em sua *Teoria do Romance*.

perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se”.¹⁷³ São tempos em que todos os homens são filósofos, “são depositários do objetivo utópico de toda filosofia”. Um tempo em que não há filosofia porque não há divisão entre homem e natureza.

Nesse trecho, Lukács cita o poeta romântico alemão Novalis, que considerava que “Filosofia na verdade é nostalgia”¹⁷⁴, como “impulso de se sentir em casa em toda parte”¹⁷⁵. É daí que vem o sentido para o capítulo 6, quando Raduan parafraseia Novalis para demonstrar o sentido do movimento executado por André: é justamente em sua origem que está o percurso de um eterno voltar para casa, o que está também na essência da parábola do filho pródigo.

[...] não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”.¹⁷⁶

Esse fatalismo tem a ver com a reminiscência do tempo representado pela casa velha da fazenda. Não importa onde esteja este narrador, ele sempre terá olhos voltados para sua origem. Daí a posição central do incesto na narrativa: a urgência em consumá-lo como atitude de rompimento com o próprio tempo. O retorno a um lugar e tempo idílicos é uma resposta ao ciclo inexorável que Iohána enxerga no tempo.

A tensão arcaico/moderno que estrutura o romance revela-se na casa velha como um movimento do narrador em fazer enxergar na superfície da narrativa uma camada oculta, parte de sua memória mais que pretérita. Nesse revelar de um sentimento íntimo, André representa o conflito primordial que revela a própria noção dialética de tempo. A forma como ele enxerga o tempo é antagônica à do pai, principalmente pelo sentido de imediatismo e explosão do narrador. Se contrapostas as visões de André e Iohána, ficará mapeada essa diferença de leitura: de um lado se tem a figura do pai como bastião da ordem, perpetrada no romance, por seu discurso de elogio à simplicidade e à subsistência, aqui possibilitada pelo trabalho e pelo manejo do tempo, elemento a ser respeitado por

¹⁷³ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. p. 26.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 25.

¹⁷⁵ LUKÁCS. *op. cit.* p. 25.

¹⁷⁶ *Lavoura Arcaica*. pp. 35-36.

sua inexorabilidade. E tem-se André, pautado pelo sentimento de rompimento para com toda e qualquer ordem estabelecida e enunciada pelo tempo, o que torna a dividir pai e filho, pelo que há de urgência no novo e prudência no antigo.

Para Iohána, o tempo é “o maior tesouro de que um homem pode dispor, embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza”¹⁷⁷. Tal posição se afirma na parábola do faminto, contada por Iohána no capítulo 13. Lá, resumidamente, o pai conta a história de um peregrino que chega ao palácio de um rei e é por ele recebido. Apesar da fome, o faminto tem sua paciência testada cruelmente pelo rei, que lhe oferece alimentos e bebidas imaginárias para, no fim, dizer-se satisfeito com a força do espírito do viajante e servir-lhe um banquete real (no sentido de *literal*). O ancião, após torturar o viajante, enfim lhe concede a recompensa pela capacidade de agüentar o suplício:

[...] finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência.¹⁷⁸

Para o patriarca, essa demonstração de força deve ser objetivo de todos na família, principalmente os homens. Seu raciocínio é fechado e volta novamente ao discurso do tempo, no capítulo 9:

[...] é no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios, num dos pratos a massa tosca, modelável, no outro, a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o olhar pronto, a intervenção ágil ao mais sutil desnível¹⁷⁹.

Esse equilíbrio que Iohána prega tem a ver com o caráter relativo do tempo. Instância metafísica que pode ser, entretanto, moldada em todas as formas, como sugere o discurso do patriarca:

embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento, sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim¹⁸⁰

¹⁷⁷ LA. p. 53.

¹⁷⁸ Idem. p. 85.

¹⁷⁹ *Lavoura Arcaica*. Pp. 55-56.

¹⁸⁰ *Lavoura Arcaica*, pp. 53-54.

Para André, contudo, o tempo é um “alcoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas”¹⁸¹. Nesse tempo não há continuidade, mas descoberta, pois a qualidade do que existe é testada justamente pelo tempo, não como algo que dure, mas como aquilo que se desvenda ao se permitir desbravar o mundo além do que é construído com o discurso racionalista do pai. Logo, para André, essa relação é mediada pela experiência. O que há, então, é só ruptura.

Que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória¹⁸².

Vê-se que essa dimensão leva ao paradoxo intransponível de existir num tempo cindido pela própria demanda moderna de experiência individual. Como tratar o tempo como algo estável, quando o caminho é feito de abismos, aos quais é necessário descer para retornar e narrar a experiência? Como existir num tempo em que o passado é constantemente apagado e que a memória não tem mais valor? Em André esse salto é a busca pelo novo, mas também o desejo de romper com o sentido inexorável do tempo, é retornar como atitude utópica de liberdade, ainda que seu retorno seja idealizado e romantizado.

A relação entre arcaico e moderno se dá pela forma oposta de entender o tempo, e se configura como a origem dos conflitos em *Lavoura Arcaica*.

O arcaico não o é apenas porque pertence a um mundo pretérito, mas porque é outra a maneira de lidar com o tempo. O que se construiu ao longo dos séculos, a sabedoria dos sermões, da oralidade, é paulatinamente substituído pela angústia de não saber o instante seguinte, de não apreender totalmente a realidade, o que modifica, inclusive, a forma de narrar os acontecimentos.

Essa troca de perspectiva é fruto de uma construção ideológica que garante existir um sentido lógico e uma justificativa para a organização presente das relações humanas. E é também essa diferença que explica outros aspectos do livro. Ainda no capítulo 9, Iohána condena a forma apaixonada de enxergar o

¹⁸¹ Idem, p. 99.

¹⁸² Idem. Ibidem.

tempo como algo passível de ser desperdiçado (ou experimentado): “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio [...] nenhum de nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo.”¹⁸³. Mas, ao separar a utilização racional do tempo do mundo do *pathos* do narrador, ele o associa ao campo também afetivo do amor. Para o pai, “o amor na família é a suprema forma de paciência”.¹⁸⁴

Essa associação entre tempo e amor, com as diferenças na percepção que há entre pai e filho, é o ponto máximo de diferença entre as visões. Ao colocar o amor no mesmo pólo da família, afastando-o da paixão e do mundo, ele cria uma situação insuportável para o André narrador, que dá forma aos conflitos, ao enredo. A moral existente nas histórias de Iohána, esse repetir de lições e a promessa de conforto são opostos à necessidade de André em descobrir o mundo, em sentir em si a paixão que venha de tudo, sobretudo do corpo. Iohána entende o ciclo do tempo por intermédio de uma analogia com o sentido do ato de semear. Para ele, retomando uma citação do segundo capítulo, “a colheita não é a melhor recompensa para quem semeia; já somos bastante gratificados pelo sentido de nossas vidas, quando plantamos.”¹⁸⁵

O sentido de imutabilidade dos ciclos da natureza que Iohána coloca nesse discurso é completamente oposto ao que André concebe como atitude frente à vida e ao destino: “Ninguém vive só de semear, pai [...] os que semeiam e não colhem, colhem, contudo do que não plantaram; deste legado pai, não tive o meu bocado. Por que empurrar o mundo para frente?”¹⁸⁶. Essa descrença no futuro também aponta para o olhar sempre reminescente do narrador construído por Nassar e para seu desencanto com a humanidade, o que foi dito pelo próprio autor em entrevista:

Acho que seria um equívoco recorrer a usos e costumes como critério de avaliação de mudanças humanas. Que eu saiba, a espécie continua igualzinha ao que era antes, cada indivíduo fazendo o caminho de sempre, que vai de santo a capeta. O que acontece nesse percurso é o nosso patrimônio.¹⁸⁷

¹⁸³ *Lavoura Arcaica*. p. 57.

¹⁸⁴ *Idem*. p. 61.

¹⁸⁵ *Lavoura Arcaica*, pp. 162-163.

¹⁸⁶ *Idem*. p. 163.

¹⁸⁷ *Cadernos de Literatura Brasileira*.

Quer dizer, a experiência que se adquire ao se percorrer os próprios caminhos, o que “vai de santo a capeta”, a escala incerta das idiosincrasias humanas é o que conta. E isso pode ser percebido no discurso de André, que frente às argumentações do discurso paterno, assume em si a complexidade de uma existência verdadeira, empírica. Ele sabe que o caminho é o saber pesar entre o claro e o escuro, o equilíbrio que diverge de qualquer posição arbitrária como a de Iohána. E esse desanuviar em meio a todo o devaneio do narrador desmascara justamente a condição racional de construção do discurso, contradição contida na forma:

Misturo muitas coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem muito grão inteiro. Mesmo confundido, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo.¹⁸⁸

Esses “fios” são a própria narrativa, a construção de uma visão subjetiva, uma posição no mundo que serve como elemento antitético à razão solar do discurso do pai. A narrativa é capaz de abrir duas perspectivas excludentes de mundo, dialeticamente unidas pela exposição de sua natureza contraditória. O outro lado, o lado da luz e da ordem social, o discurso de Iohána, é que será analisado agora.

3.2 Iohána: o discurso da ordem e a ironia trágica

Os dois tempos, pai e filho, justapostos, o discurso da razão e da licenciosidade utópica opostos: opera-se na obra a relação opressiva existente no processo de racionalização do pensamento humano, representado pelo adestramento pela racionalidade sobre a condição utópica que toda grande obra de arte deve resguardar. É a essa fronteira entre os discursos que *Lavoura Arcaica* remete seu leitor.

¹⁸⁸ *Lavoura Arcaica*, p. 165.

A ordem expressa por Iohána é desde o início da narrativa uma ideologia reproduzida (veja a associação que André faz entre Pedro e o pai). É a clareza do discurso lógico que preside sua intencionalidade. Assim como André, enquanto narrador, foi construído para antepor-se ao verbo proferido pelo patriarca, Iohána, igualmente, assume o pólo reacionário da trama, o lado da tradição e dos valores da família. Vem a representar o contraponto necessário para que o discurso de André não soasse como um mero romantismo vazio.

O discurso de Iohána pauta-se tanto pela razão prática como pela beleza de sua retórica. Sua logicidade reside no fato de que visa à determinação, à delimitação, à quantificação. No “conceito de esclarecimento”¹⁸⁹, Adorno-Horkheimer discutem esse caráter abstrato que se inicia com o próprio processo de esclarecimento, que, para os pensadores alemães, teve sua proto-representação no herói da *Odisséia*, Ulisses, cuja astúcia é que permite que vença as potências mitológicas e estabeleça o reino da razão. “[...] o esclarecimento é totalitário [...] todas as figuras míticas podem ser reduzidas, segundo o esclarecimento, ao mesmo denominador, a saber, ao sujeito”.¹⁹⁰

Essa centralização também tem a ver com o processo de equivalência que passa a imperar sobre as coisas, destituídas que estão de suas qualidades essenciais. E é essa perspectiva que fundará, segundo Adorno e Horkheimer, a sociedade burguesa moderna e essa marca se percebe na representação de Iohána e seu elogio ao trabalho, atrelado ainda a uma visão cristã da existência, o que cria neste narrador um tipo de conformismo justificado (racionalmente) pela justaposição da própria lógica do capital mantida por um instrumento de regulação, o perdoar, que equilibra o mundo de desigualdades sociais em que se vive. E que, por sua vez, atenua o potencial revolucionário de uma sociedade. Esse sentido de anulação da diferença no mundo capitalista é percebido pelos críticos alemães. “A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas”¹⁹¹.

¹⁸⁹ ADORNO-HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

¹⁹⁰ Idem. p. 22.

¹⁹¹ Idem. Ibidem. p. 23.

Logo, numa sociedade em que impera a abstração de se poder reduzir as qualidades a quantidades comparáveis, ganha vulto uma visão arbitrária, cuja única obsessão é o utilitarismo pragmático do Iluminismo (esclarecimento), no qual o que importa é a melhor forma de dominar a natureza. “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens”¹⁹². O objetivo, então, da razão instrumental, é colocar o logos definitivamente acima das potências irracionais da natureza e suas representações, a mitologia. André se dirige ao passado e à natureza. Contudo, ele também é a representação da fragmentação burguesa. E o sujeito burguês teve início justamente pelo processo de esclarecimento. “O despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações”.¹⁹³ É esse poder que permeia as relações no mundo administrado e a ele devem ser submetidas todas as formas de existência, reificadas, apartadas em definitivo da própria natureza.

Com a narrativa de Iohána, Raduan procede com um mecanismo racional de desconstrução do mito, que se baseia na perseguição do esclarecimento a toda forma de idolatria, convertendo-se, porém, esse próprio esclarecimento em mito, como único discurso. Essa “inversão simétrica”¹⁹⁴ detectada por Adorno e Horkheimer, como pressuposto do esclarecimento, tem a ver com a busca por uma verdade absoluta (no caso a ciência) que prescindia, contudo, das antigas formas de representação mitológica, tornando-se, desse modo, um novo mito, um mito esclarecido.

Na citada entrevista aos *Cadernos*, Raduan cita o empirista inglês Francis Bacon (um dos pais do Iluminismo) como uma forte influência sua justamente pelo sentido de desmascarar os ídolos, o “falso deus”, como impedimento para que o homem domine completamente a natureza.

Bacon sacou uma coisa muito simples [...] ele arrolou entre os *ídola* os juízos de autoridade, ou seja, aquelas afirmações que vinham acompanhadas com força de verdade só porque tinha sido feitas por pessoas que gozavam de grande prestígio intelectual [...] o que Bacon propunha é que não seria possível fazer ciência sem verificar através da

¹⁹² Idem. p. 20.

¹⁹³ ADORNO-HORKHEIMER. op. cit. p. 24.

¹⁹⁴ Idem.

investigação experimental certas verdades, que só passavam por verdade pela autoridade de seus autores.¹⁹⁵

O processo de desmascarar esses *ídola* contava, também, com o rompimento de certos aspectos morais, que seriam igualmente impeditivos de uma ciência completamente empírica. Raduan estava se referindo à desconstrução de discursos canônicos, que se baseiam nesses juízos de verdade, herança justamente do Iluminismo. O que acontece é que os *ídola* a serem hoje derrubados são justamente os mitos do Iluminismo (do qual Bacon era um dos expoentes), com a consolidação cada vez maior da Indústria Cultural, o discurso da ordem e do direito ditando os rumos das nações. Raduan, ao citar o empirista inglês, ironicamente mostra que seu racionalismo na composição literária vem justamente no sentido de colaborar no questionamento maior da ordem, sob o julgo desta mesma razão. Adorno diz que:

Para Bacon [...] o estéril prazer que o conhecimento proporciona não passa de uma espécie de lascívia. O que importa não é aquela satisfação que, para os homens, se chama 'verdade', mas a 'operation', o procedimento eficaz.¹⁹⁶

O pragmatismo de Nassar se dá na apropriação do discurso utilitarista de Bacon, para construir um narrador que consegue contrapor-se ao verbo de Iohána, discurso que efetiva a dominação e o domínio da natureza pelo trabalho, que passa a ser o único sentido da vida. “Ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer...” diz Iohána, durante o seu discurso sobre o tempo¹⁹⁷. Este outro narrador, afeito à clareza das ações bem medidas, não pode admitir a diferença, o que esteja no lado escuro do objeto (família). Nesse ambiente administrado, ““Não deve haver nenhum mistério, nem tampouco o desejo de sua revelação”¹⁹⁸. Desse modo, Iohána conseguirá manter a família unida, longe das pragas e das paixões do mundo.

¹⁹⁵ Op. cit. p. 38.

¹⁹⁶ ADORNO-HORKHEIMER. op. cit. p. 20.

¹⁹⁷ *Lavoura Arcaica*, p. 58.

¹⁹⁸ ADORNO-HORKHEIMER. op. cit. p. 20.

[...] erguer uma cerca ou guardar simplesmente o corpo, são estes os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invadam e contaminem a luz do outro, afinal, que força tem o redemoinho que varre o chão e rodopia doidamente e ronda a casa feito fantasma, se não expomos nossos olhos à sua poeira? ¹⁹⁹.

Esta duas palavras: “artifício” e “olhos” são bem significativas do que o discurso quer dizer. O artifício, engenho humano e da consciência racional, é o meio de se alcançar com mais objetividade (mais rapidamente) um determinado objetivo. Já “olhos” têm a ver com visão, e, conseqüentemente, com ponto de vista. Para que enxergar um fenômeno da natureza como um redemoinho (que é pura empiria)? Basta ignorar o que não se apreende, ou colocá-lo no rol das coisas explicáveis pelo homem, logo “dominadas”. E se esse “redemoinho” significar as paixões humanas, os sonhos e as ilusões, tanto melhor mantê-lo oculto.

O próprio sentido da cerca, para evitar a “contaminação” entre a luz e as trevas que ela separa, confirma o caráter restritivo desse discurso. A ideologia de Iohána aparece, então, como ideologia ilustrada, no sentido de negar a dualidade das coisas e buscar um resultado que contemple um objetivo evidente, no caso, impedir a corrupção da família.

Tal procedimento eficaz, no entanto, baseia-se naquilo que não pode ser medido. Iohána delibera sobre o metafísico do tempo, não sobre sua aplicação direta na vida das pessoas. Quer dizer, o sentido profundo do discurso paterno está, na verdade, num tempo que já se foi. Ter o sentido apenas no semear, como no trecho antes citado, não é compatível com a condição de André, mas expressa uma nostalgia similar à do narrador principal.

O próprio tempo, como visto, que para André é um salto, para Iohána é o equilíbrio no seu manejar. E o trabalho, conforme é oculto na narrativa enquanto ação, não visa o lucro ou a acumulação: é um o trabalho pré-capitalista, embora ainda seja o trabalho, como elemento de transformação da natureza. E como fundamento moral da família e da sociedade. Mas esse trabalho é, para Iohána, o

¹⁹⁹ *Lavoura Arcaica*, p. 58.

único elemento de mediação entre o homem e a natureza. Logo, guarda em si um sentido reificador que a lógica de André não consegue aceitar.

No entanto, o trabalho exercido pelo narrador converte-se, por sua vez, no mediador entre o leitor e a natureza representada na obra. Essa narrativa, que expressa os sentimentos particulares e a visão de mundo de André, também colabora para a parcialidade que o romance leva a adotar, no seu decorrer, quanto ao conflito entre pai e filho.

No fundo, os dois narradores, apesar do embate, desmascaram-se mutuamente, pela disposição antagonicamente complementar que há entre eles. Há um esclarecimento recíproco, quando as duas estruturas, essencialmente diferentes, são harmonizadas no conjunto geral do romance.

Tão verborrágico quanto André²⁰⁰, Iohána, contudo, busca o caminho da retidão e constrói seu discurso como anteparo ao amor da família. Conforme visto, sua noção do tempo imiscui-se no seu sentido de amor, sempre fraternal. A paciência é o caminho, ainda que se tenha de doutrinar o espírito para o mecanicismo da ordem.

Nesse sentido, o discurso paterno busca sempre apaziguar as paixões, como se apenas a contínua racionalização pudesse dar cabo da empreitada de se dominar completamente a natureza em si e a natureza de cada um dos membros da família. Este grupo, atomizado, no entanto representa a sociedade, na medida em que a ideologia de Iohána se pretende totalitária e, por isso, válida para todas as ações humanas no âmbito da obra.

O verbo de clareza foi elaborado, entretanto, de modo a que justamente no que há de mais alto em seu conteúdo, o equilíbrio, Iohána sofra pela ironia do destino. A ironia, como mecanismo de desvelamento das contradições do real, dado pelo discurso, será utilizada por Raduan no sentido de dar a ver o negativo do discurso dominador do pai. Quando trágica, a ironia revela a imponderabilidade do destino, pois ainda que o herói não tenha consciência dos motivos que o levaram à tragédia, a ira dos deuses decairá de qualquer modo sobre ele. É nesse

²⁰⁰ RODRIGUES, André Luis. op. cit. p. 42.

momento que se revela a dialética própria do destino, que, para Hegel, pautava-se pelo que ele chamava de “colisão trágica”, na qual

[...] cada um dos lados opostos se justifica, e, no entanto, cada lado só é capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado”.²⁰¹

O outro lado, o lado da desmedida, geralmente associado a André, está, na verdade, dialeticamente colocado dentro do próprio discurso de Iohána, e assim percebe-se que seu destino, ironicamente traçado, encerrará o romance de modo trágico, retirando o véu em que se esconde a negatividade do discurso solar do patriarca.

É no capítulo nove que Iohána, por excelência, expressa sua visão de mundo e sua forma de estabelecer os limites para a família e para a vida em si, apoiado à mesa como que a um púlpito²⁰². Ele prega para seus filhos, determinando as regras para uma vida cujo fundamento maior seja o equilíbrio advindo da paciência: “...quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é”²⁰³. Essa razão clara não pode ser refutada, pois é evidente sua lógica. O que governa o mundo é a temperança, o saber dosar do tempo.

Neste mesmo capítulo, o pai dá sequência à lógica de seu discurso:

[...] a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para a blasfêmia em nossa casa, nem pelo dia feliz que custa vir, nem pelo dia funesto que súbito se precipita, nem pelas chuvas que tardam mas sempre vêm, nem pelas secas bravas que incendiam nossas colheitas; não haverá blasfêmia [...] se raiva a tempestade devastadora sobre o trabalho da família; e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorrateiramente pela frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido [...] o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios.²⁰⁴

²⁰¹ HEGEL, *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

²⁰² *Lavoura Arcaica*, pp. 62-63.

²⁰³ *Idem*. p. 53.

²⁰⁴ *Lavoura Arcaica*, pp. 60-61.

Contudo, o ato de “defrontar-se com o que não é”, da primeira citação, que Iohána busca isolar de sua família, ou seja, o caminho do erro e do desequilíbrio mostra-se com toda sua claridade no desfecho do romance. Esse revelar é fruto da narrativa de Raduan, que assim questiona o discurso paterno justamente em seu ponto mais caro, por intermédio da ironia trágica.

No capítulo 29, quando se dá o ato trágico em si, a temporalidade, apesar de passada, está no pretérito perfeito, diferentemente do restante da narrativa, quando o tempo é o imperfeito. Há uma repetição da cena da dança no bosque, com os mesmo elementos, mas desta vez as ações estão encerradas. Não existe impedimento, pois não existe retorno. O tempo, antes um fluxo ao qual se deveria adaptar, agora ficava suspenso pela dramaticidade da ação. “O tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera”.²⁰⁵ Reforçando esse ambiente trágico com a mudança do tempo, Raduan chama atenção para a revelação que está para ser feita.

A testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto **o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso**, e a partir daí todas as rédeas cederam, 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.²⁰⁶

O pai, ao saber por Pedro do incesto cometido, perde o equilíbrio tão recomendado e mata a própria filha, que então dançava com as quinquilharias profanas que André recolhera nos prostíbulos por onde andara nos tempos que esteve ausente da fazenda. Nesse momento, a revelação do negativo do discurso dominador de Iohána se dá a ver de modo pleno: o rosto que se “cobre” de uma claridade tenebrosa, num oxímoro profundo. É a face de quem se auto-revela em contradição pelas próprias ações ou palavras.

A ironia, como mecanismo que dá a ver o não-dito, é uma ferramenta em que esse não dito não é apenas o contrário do dito, mas “é sempre o outro do dito

²⁰⁵ *Lavoura Arcaica*. p. 192.

²⁰⁶ *Idem*, *ibidem*.

ou [...] a não-identidade em contraponto à identidade”²⁰⁷. A ironia aqui tem a função, dado o contexto, de revelar o outro do dito, ou seja, a parte oculta em todo discurso. Essa parte, negativa, só pode ser desvelada por meio da desconstrução irônica. Na obra literária (assim como em todo campo estético), a ironia “se pauta de modo negativo com relação àquilo em cima do qual se constrói, resultando, quando bem-sucedida [...] em ‘verdades relativas a partir da ruína de falsos absolutos’”²⁰⁸.

O equilíbrio, que era a única resposta para qualquer ação humana, passava pelo medir do tempo e pelo amor da família. Não é à toa que André, após o incidente, diz em tom tão alarmado quanto lamentoso:

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 incendiava²⁰⁹

Acaba-se aqui toda contraposição do romance. O capítulo que se seguirá, o último, já traz um André aparentemente mais resoluto, transcrevendo as memórias do pai. Sobre elas André reflete a aceitação frente a um destino inexorável²¹⁰, o “gado que sempre vai para casa” marcando a consciência última do narrador, mas também revela outra ironia, que é a de esgarçar o próprio discurso (como fez André) para desmascarar a dominação paterna e ver-se desmentido também pelo próprio ato de aceitar a fatalidade das coisas.

O empenho em revelar a face oculta dos *ídola* levou à construção complexa do romance. A justa medida de Iohána é vista por André como uma prática sádica de dominação. Ele pergunta, ao irmão, após lembrar a parábola do faminto, contada pelo pai: “Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto?”. O próprio Raduan complementa essa visão, estabelecendo o contraponto da dominação, a submissão do outro lado dessa relação, que seria então o masoquismo de ser dominado pela força:

²⁰⁷ FLORES, Eiliko. L.P. Ironia e Negatividade em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins. *Dissertação*. UnB, 2007.

²⁰⁸ Idem. p. 35.

²⁰⁹ *Lavoura Arcaica*, pp. 192-193.

²¹⁰ RODRIGUES, André Luis. op. cit.

Afinal, que culpa tem os profetas além de brandir o cajado? Nenhuma. No ritual da castração, foram sempre os seguidores que deram em oferenda os testículos. Foi sempre assim, com a mão beijada, numa bandeja de prata. Justiça seja feita, com a mão em cima da Bíblia.²¹¹

A condescendência em aceitar os destinos elaborados por uma força maior, que escapa aos mecanismos de percepção individuais, é o alvo final do autor de *Lavoura Arcaica*. Seu mecanismo irônico de desvendar o não-dito no discurso de Iohána demonstra que a construção lógica não é apenas do narrador, artisticamente construído, mas, e principalmente, do autor, politicamente inserido num contexto em que, queira ou não queira, tem de lidar com as contradições da própria realidade.

A ordem estabelecida pelo discurso racional é, no entanto, baseada na força e na coerção. Marcuse, no “prefácio político” de *Eros e Civilização*, analisa essa situação, tendo em vista a sociedade administrada:

O povo, eficientemente manipulado e organizado, é livre; a ignorância e a impotência, a heteronímia introjetada, é o preço de sua liberdade. [...] o que principiou com a submissão pela força cedo se converteu em “servidão voluntária”, colaboração em reproduzir uma sociedade que tornou a servidão cada vez mais compensadora e agradável ao paladar [...] Hoje em dia, essa união de liberdade e servidão tornou-se ‘natural’ e um veículo do progresso.²¹²

Essa naturalização de um processo violento de dominação está no cerne do próprio esclarecimento, que, com o predomínio da razão instrumental, foi capaz de soterrar as energias mitológicas em nome do mito do saber, que se tornou, então, a única representação de poder na sociedade moderna.

É nesse sentido que Raduan opera sua crítica da racionalidade. Ainda na entrevista aos *Cadernos*, o escritor discorre mais sobre a sua visão quanto a todo processo de “esclarecimento”.

Eu também pensava [...] que a razão não era exatamente aquela donzela cheia de frescor que acaba de sair de um banho numa tarde de verão. Ao contrário, era uma dama experiente que não resistia a uma única cantada, viesse de onde viesse, concedendo inclusive os seus favores a quem pretendesse cometer um crime. O aporte ético, que tentaram colar nela

²¹¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*. p. 36.

²¹² MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8 ed. Trad. Álvaro Cabral. S.I. Guanabara/Koogan, s.d.

desde os tempos antigos, lhe é totalmente estranho. A razão não é seletiva, ela traça de tudo [...] quando você lida com valores, e estou falando da razão que atua no mundo dos valores, e a ficção é um espaço privilegiado pra isso [...]

Logo, o esforço de retirar os véus dos discursos ditos racionais tem por escopo não necessariamente substituí-los, pura e simplesmente, como seria o objeto de toda utopia social, mas ter consciência de que os mecanismos de dominação que hoje esteiam o que se chama de sociedade moderna, contam com a mais tenra aprovação dos indivíduos, efetuando-se aí uma troca vantajosa tanto para os que dominam quanto para os dominados. A própria liberdade burguesa, baseada na abstração do capital como equivalente universal de valor, indica que séculos de dominação podem ser recalçados, promovendo o esquecimento de modos alternativos de convivência social.

A reprodução, maior e melhor, dos mesmos sistemas de vida passou a significar, ainda mais nítida e conscientemente, o fechamento daqueles outros sistemas possíveis de vida que poderiam extinguir servos e senhores, assim como a produtividade da repressão.²¹³

A literatura surge como uma forma de se contestar a racionalidade que determina as ações humanas no âmbito coletivo, logo social. Raduan, cômico dessa possibilidade, construiu uma narrativa cujos narradores, opostos, deram a ver, nas suas próprias contradições, o quadro mais complexo de uma realidade em que a discussão dos mecanismos de poder, como prática política, a muito já se esvaziou. E se o contexto em que produziu esse romance, os anos setenta, significou na história brasileira recente um episódio traumático (a ditadura militar) no qual foram retiradas possibilidades de contraposição política, é no terreno da literatura que a complexidade desse período e suas contradições tiveram uma resolução estética ampla e plurissignificativa, com modos narrativos concorrentes mas tributários das principais correntes narrativas de nossa tradição.

²¹³ MARCUSE, Herbert. op. cit. p. 15.

3.3 A Contradição de narrar numa era inenarrável

Tendo em vista o acima exposto, a tragédia como forma de desmascaramento de uma situação opressiva travestida pela luz da razão, será discutido agora a inserção de *Lavoura Arcaica* no que se chama de pós-modernismo, que para Fredric Jameson é, na verdade, a lógica cultural do capitalismo tardio²¹⁴. Ou seja, assumir o pós-moderno com uma prática cultural atrelada às transformações nos modos de produção não é exatamente a operação a ser feita. Trata-se, isso sim, de entender uma época em que se afinam os mecanismos de dominação do capital (agora financeiro) e a consequente lógica cultural que, mais que derivada dessa ordem, é, para Jameson, o sentido maior desse novo estágio²¹⁵.

O mundo pós-moderno, cujo horizonte de perspectiva, hoje, é o da “sociedade pós-industrial”, no qual as amarras do nacionalismo parecem coisa do passado, substituída pelas premissas da globalização, é o ambiente que então se anunciava quando Raduan escreveu sua obra (1975). A obra é diferente de quase toda a produção do período²¹⁶, pois seu impacto se deu, principalmente, pela beleza lírica do texto, por seu teor universal e trágico. A obra, contudo, obedeceu a um princípio básico da arte pós-moderna, que é a reapropriação de estilos e gêneros, o que poderia ser aproximado do que Jameson chamou de pastiche, essa “prática universal”, resultado “do desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal”²¹⁷. O que restaria como matéria para a arte seria o passado, o que explicita uma contradição: o que se pretende sempre novo, pela própria lógica da mercadoria, só pode ter olhos para trás, canibalizando estilos de todas as épocas. E de todas as artes, a literatura se tornou o domínio do pastiche por excelência:

²¹⁴ JAMESON, Fredric. op. cit.

²¹⁵ COSTA, Iná Camargo. CEVASCO, Maria Elisa. Para a crítica do jogo aleatório dos significantes In JAMESON, Fredric. op. cit. p. 5.

²¹⁶ Mostrado no primeiro capítulo.

²¹⁷ JAMESON, Fredric. op. cit. pp. 43-44.

Pois aqui a imitação do que está morto, não tolhida por códigos de edificação ou imposições de bilheteria, podia baralhar não apenas estilos mas também as próprias épocas à vontade, revolvendo e emendando passados “artificiais”, misturando o documental com o fantástico, fazendo proliferar anacronismos, numa revitalização do que deve ser forçosamente chamado de – romance histórico.²¹⁸

Lavoura Arcaica, então, poderia a principio ser incluído nesse rol de estilos retomados, principalmente pela tragédia e parábola, e pelo estilo intimista, subjetivo. Três estilos (apenas para citar os mais aparentes) que pertencem ao passado, mas que podem servir de substância para a arte atual.

Contudo, a forma como o romance trabalha o conceito de trágico, associado à apropriação dos evangelhos, o afasta de ser apenas uma obra de citação. Pode se fazer tal afirmação, ao se considerar o conceito de pastiche proposto por Perry Anderson:

[...] como a paródia, é um imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático. [...] é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística.²¹⁹

Essa prática neutralizada reflete os traços de uma nova subjetividade e a perda de “qualquer senso de história, seja como esperança, seja como memória”.²²⁰ Uma perspectiva que difere em especial o pós-modernismo do próprio Modernismo, no qual

[...] ainda persistem algumas zonas residuais da ‘natureza’, ou do ‘ser’, do velho, do mais velho, do arcaico; a cultura ainda pode fazer alguma coisa com tal natureza e trabalhar para reformar esse ‘referente’. O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre.²²¹

O pós-moderno, enquanto fenômeno estético, prevê o completo divórcio entre o homem e a natureza, que deixa de ser aproveitada como possibilidade de oposição ao próprio racionalismo humano. O que no moderno podia significar um

²¹⁸ ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

²¹⁹ JAMESON, Fredric. op. cit. pp. 44-45.

²²⁰ ANDERSON, Perry. op. cit. pp. 67-68.

²²¹ JAMESON, Fredric. op. cit. p. 13.

recuo à magia, ao mito, no pós-moderno é apenas fetiche. Nessa época, a distância entre o homem e as fontes naturais de matéria-prima é, então, abismal. Nesse sentido, Anderson enxerga que

O pós-moderno não vinha depois do moderno; era um movimento de renovação interna inerente ao moderno desde o início – aquela corrente cuja reação²²² ao abalo do real era o oposto da nostalgia da unidade perdida²²²

É justamente nesse ponto que o romance de Raduan Nassar escapa à fórmula pós-moderna. As condições superficiais da obra podem ajudar a colocá-la no rol da nova arte, principalmente por conta do *boom* editorial que houve²²³ no ano de sua publicação e pela referência direta, mesmo que seu tema e estrutura fossem flagrantemente distintos do que era produzido à época. Pois o desejo romântico do paraíso perdido que há na obra fala mais forte. E coloca a tragédia, no momento da publicação, como consumação de um destino historicamente escrito, ou, ainda, a repetição de uma condição até então estrutural da sociedade brasileira, que sempre conviveu, desde a colônia, com a égide do arbítrio e dos governos militares (se for ser pensado o caso particular do país).

O modo como o conteúdo trágico pode subverter a forma e dar a ver o negativo da ordem, mostrado acima, é um índice de que *Lavoura Arcaica* não perdeu as conexões históricas, porque o entrecruzamento que há em sua estrutura, mais que criar uma obra consistente, deu luz a uma forma de iluminar questões pertinentes ao momento histórico de sua produção.

A questão é que o distanciamento que o pós-modernismo opera na arte em geral com relação à experiência social não é um fenômeno novo e espelha um processo de crescente alienação política. O “eterno presente”, gerado por esta arte “esquizofrênica”²²⁴, é incompatível com o rompimento operado no romance de Nassar, porque a obra aponta para uma camada profunda da tragédia: explicita o estado de desordem atual por meio de ferramentas estéticas de desvelamento dos mecanismos de dominação.

²²² ANDERSON, Perry. op. cit. p. 38.

²²³ Quase todos os autores que trataram sobre os anos Setenta tocam no tema do boom. A noção aqui colocada vem, principalmente, de Tânia Pellegrinni e Renato Franco (ver bibliografia).

²²⁴ Duas expressões utilizadas por Jameson.

Como arte efetivamente ligada às práticas sociais, a tragédia ficou, enquanto estrutura, vinculada à realidade da pólis grega, ou seja, historicamente datada. Contudo, o conceito de trágico, que ganha corpo a partir do Século XVIII, e mais fortemente com o idealismo alemão, quando “a filosofia da arte passa a ocupar o terreno que antes era restrito às poéticas”²²⁵, enseja novamente a discussão do trágico (e não da tragédia enquanto forma e estrutura dramáticas).

Desse modo, Raymond Williams, em sua *Tragédia Moderna*, discute essa dimensão do trágico, colocando uma questão:

Tendo separado sistemas anteriores das suas sociedades reais, levamos a cabo uma similar separação em nossa própria época, tomando como lógico que a tragédia moderna possa ser discutida sem referência à profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido²²⁶.

A experiência cotidiana de desigualdade social, regimes de exceção, criminalidade, na óptica crítica de Williams, estaria apartada do que seria uma tragédia, pois, como ele mesmo coloca, ironicamente, “Tragédia, dizemos, pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade”.²²⁷

Essa nova forma de conceber a representação trágica moderna, adequada aos temas sociais de sua própria época, não como algo universal, mas como representação dos impedimentos reais (e locais) de um determinado povo, começou a ser operada no início da idade contemporânea, principalmente com o advento do liberalismo, que enxergou na tragédia a impossibilidade de o Homem alterar sua própria condição, atributo primeiro de uma prática revolucionária. Williams entende, porém, que há, entre tragédia e revolução, uma similaridade muito grande:

[...] a relação entre tragédia e ordem é dinâmica. A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que, de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico. A partir da experiência total dessa desordem, e por meio da sua ação específica, a

²²⁵ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

²²⁶ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. p. 89.

²²⁷ Idem.

ordem é recriada. O processo que envolve essa ação é, às vezes, extraordinariamente parecido com a ação real da revolução.²²⁸

É difícil não perceber na obra de Raduan Nassar o inconformismo do narrador para com a ordem estabelecida, efeito ampliado pela construção dialógica. O discurso de Iohána, autoritário, gera o que André Luis Rodrigues chamou de “exclusão”²²⁹, e sua contraparte, um discurso que garanta o “lugar à mesa”, que “ponha grito neste rito”²³⁰. Esse discurso, o de André, representará o processo revolucionário em si, o que Williams chamou de “experiência da desordem”, mas que, como mostrado anteriormente, foi racionalmente construído para opor-se e desmascarar o discurso do pai.

Nesse sentido, a apropriação da tragédia enquanto forma de questionar a ordem estabelecida é uma atitude estética que sugere um posicionamento político de inconformismo, que ultrapassa a mera citação de um gênero. A obra autoproblematiza sua condição histórica pelo uso da parábola, que tanto aponta para o sentido cristão que Iohána deixa claro em todos os seus discursos, como para um tipo de narrativa oral, que na pós-modernidade, foi definitivamente suplantada pelo uso tecnológico da palavra e da imagem.

No entanto, a escolha da parábola enformou a narrativa de modo igualmente sintético (quando considerados os outros conflitos presentes na obra) trabalhando a oposição crucial entre o modo de produção artesanal, representado pelos narradores tradicionais que reproduzem um conhecimento advindo da experiência coletiva e as formas narrativas da modernidade, pautadas pela perspectiva individual na construção de uma coletividade de sujeitos alienados. As narrativas orais são resquício de um tempo em que o processo de alienação do homem ainda não havia impedido que este dominasse as diferentes partes do processo produtivo, o que se demonstra pela própria forma de se compartilhar a experiência.

Entremeada à narrativa ancestral, há uma narrativa baseada na experiência individual, esta sim significativa do processo de apartamento entre os indivíduos. A

²²⁸ Idem. p. 94.

²²⁹ RODRIGUES, André Luis. op. cit. p.55

²³⁰ *Lavoura Arcaica*. p.68.

subjetividade com que André estabelece sua visão de mundo, total e afirmativamente *sua*, tem a ver com o caráter desesperadamente único da narrativa da experiência individual (*Erlebnis*, para Walter Benjamin), que, por representar justamente a fragmentação da experiência individual, transforma-se dialeticamente em uma busca universal²³¹. Se a experiência de cada ser humano é única e não interessa a outrem, essa absoluta exclusão torna-se, contraditoriamente, um valor coletivo. Contudo, Benjamin acredita que o processo de abandono dessas narrativas não é um fenômeno recente, mas atrelado ao desenvolvimento secular dos modos de produção.

[..] a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe [...] expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, [e] tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução das forças produtivas.²³²

Essa forma de narrar, impossibilitada pela experiência contemporânea, já vem sendo apagada desde os primórdios da sociedade ocidental, e hoje se torna, quando não uma ruína, mera relíquia no conjunto de citações do pós-moderno. O romance de Nassar, entretanto, exatamente por conseguir reunir em sua estrutura um problemático entrecruzamento de gêneros, consegue colocar uma semente de discórdia bem onde se dá origem ao verbo (pacificador) do pai, minando na raiz a claridade do discurso de Iohána.

Essa tensão estrutural/representativa da obra foge ao padrão de arte insípida, que marca o pós-moderno. Em tempos de arbítrio total, suas linhas parecem responder à preocupação expressa por Jameson ao se perguntar sobre “as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio” (p. 35). Perceber se de fato o texto aponta uma saída a essa questão dependerá do que se quer enxergar na leitura de *Lavoura Arcaica*.

²³¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 11.

²³² BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v. 1).

Considerações finais

Trabalhar e interpretar um romance como *Lavoura Arcaica* requer uma boa dose de coragem. E isso só após se ultrapassar a ilusão primeira que a obra causa, pela beleza lírica de suas construções, pelo sentido trágico enunciado. Porque o romance é daquelas obras que prendem a atenção do leitor pela universalidade dos sentimentos ali colocados; diz respeito diretamente a um tipo de experiência comum, o conflito entre o passado e o presente e a consequente relação com a autoridade suscitada na obra.

Logo, o exercício crítico, que deve manter distância do que se chama fruição estética, a fim de evitar qualquer tipo de leitura impressionista, fica numa difícil encruzilhada que é a de não se deixar conduzir por um texto cujo objetivo primeiro é justamente encantar pela beleza e retórica dos seus narradores. E o lirismo da obra é um tipo de lirismo apaixonado, que aspira, enquanto tema, ao sonho ideal da recuperação da unidade perdida.

Essa é *uma* das leituras que se pode fazer da obra-prima de Raduan Nassar. Muitas das análises que foram feitas do romance, apesar de apontarem para aspectos estruturais, principalmente quanto ao lirismo, ou ficam na superfície da obra ou partem para interpretações das mais variadas, de leituras psicanalíticas a abordagens intersemióticas, que analisam o potencial dramático dos textos de Nassar (principalmente *Um Copo de Cólera*). Sem falar nas adaptações feitas para o cinema, em especial o filme de Luiz Fernando Carvalho (*Lavoura Arcaica*), produzido em 2001.

O período em que o romance foi produzido, os anos setenta, é dos mais profícuos às letras nacionais. Autores de variadas tendências buscaram dar sua resposta às particularidades históricas da época, com formas narrativas que iam de um naturalismo renovado à literatura fantástica, do testemunho às alegorias, do intimismo ao regionalismo. A presente pesquisa buscou interpretar a obra desse escritor anômalo, que bebeu em diversas fontes e conseguiu criar um estilo próprio, contudo não-alienado da própria tradição literária em que estava inserido.

Porém, o foco do trabalho foi, na medida em que se respeitavam as idiossincrasias da obra, entender sua construção estética sobre um prisma histórico que, no entanto, não fosse mecanicamente colado à realidade do momento da produção. Isso só foi possível pelo viés materialista do *corpus* utilizado, assim como pelo direcionamento das leituras e interpretações sobre a literatura brasileira feitas pelo grupo Literatura e Modernidade Periférica, sediado na UnB, que abrigou, no programa de pós-graduação, a presente pesquisa. Esse grupo tem como foco justamente a relação problemática que há entre centro e periferia, no que diz respeito à prática literária, principalmente no estudo dos autores nacionais, tanto em prosa quanto em poesia.

No entanto, se um dos principais eixos da pesquisa materialista concentra-se na relação entre arte e realidade, ou melhor, em como a obra literária consegue “captar a história em movimento”²³³, para usar uma expressão de Auerbach, uma das leituras sempre evidentes da obra de Raduan Nassar é aquela que a considera uma alegoria do momento histórico de exceção por que passava o Brasil nos anos setenta (a ditadura) o que se justificaria pela discussão evidente sobre a autoridade que se dá na obra. Alguns críticos chegaram a essa conclusão, como é o caso de Octávio Ianni, Leyla Perrone Moisés e Luis Augusto Fischer.

A leitura alegórica talvez esteja vinculada ao movimento, formalizado nos anos setenta, de representação metonímica da realidade da nação, em confronto com o chamado romance-reportagem. Ou seja, teoricamente, se não se estava atado a uma forma de hipermimese, estava-se, então, representando alegoricamente o contexto da época. **Muito da produção dos anos setenta ficou assim resumida.** Essa discussão foi fomentada por autores como Davi Arriguci Jr. e Flora Sussenkid, que chegaram à conclusão de que a forma alegórica do romance nos anos setenta geralmente restringia o campo de ação do romancista,

²³³ Que seria a forma de fazer um realismo, não-datado, a compreensão de como a literatura é capaz de internalizar contradições (assim como os modos de produção) da realidade de sua época.

pois as alegorias eram sempre feitas de modo mecânico e/ou retratando uma parcela da sociedade que não poderia representar o todo social do país²³⁴.

É bastante plausível a relação que se faz entre a obra e o momento histórico, principalmente em relação ao arbítrio do verbo paterno, que não aceita a diferença. *Lavoura Arcaica* teria a ver, portanto, com o regime ditatorial que suprimia os canais de comunicação da sociedade.

O romance poderia também ser lido como o romance no qual se narra a coibição da diferença, ou ainda a insurgência de um narrador contra o pai, que no romance pode ainda assumir a dimensão do patriarcado. Esse ocultamento da diferença pode ainda ser lido como a problematização literária da questão do imigrante, o que foi chamado por Leyla Perrone Moisés de “o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil”²³⁵. Seguindo na mesma direção, Luis Augusto Fischer considera que

Será conveniente recordar [...] as acelerações de dois processos aqui justapostos, o da família do romance e o da imigração histórica, notadamente aquela desenvolvida nos últimos cem, cento e vinte anos. No romance, três gerações são mencionadas: o avô e o tio imigrante, depois o pai, por fim André. O discurso é marcadamente semelhante à história social brasileira [...]²³⁶

Octávio Ianni, em artigo publicado no calor da publicação do romance, em janeiro de 1976, exaltava as referências, indubitáveis para ele, entre o texto de Nassar e a sociedade brasileira patriarcal:

Mas *Lavoura Arcaica* é também uma alegoria. A família é a figuração da sociedade. O circuito fechado da família patriarcal prefigura o círculo fechado da sociedade. Nenhuma suporta a mudança, a modificação, a invenção, as palavras fora do lugar. O poder do pai é uma figuração da autoridade onisciente, onipresente e toda-poderosa que recobre a sociedade²³⁷

A abordagem na época de *Lavoura Arcaica* só poderia mesmo ser alegórica, pois o momento histórico, decadente, exigia alguma forma de resposta

²³⁴ ARRIGUCI JR. Davi. Realismo, Alegoria e Jornal. In *Achados e Perdidos – Ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.

²³⁵ PERRONE MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In op. cit. p. 69.

²³⁶ FISCHER, Luis Augusto. *Lavoura Arcaica* foi ontem In *Organom*. (revista) Instituto de Letras da UFRGS, v. 17, 1991.

²³⁷ IANNI, Octávio. *Lavoura Arcaica* In *Ensaios de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

da ficção. O tomar posições que houve no período, inclusive com ações das chamadas patrulhas ideológicas, suscitava uma motivação realista (neonaturalista para Sussekind).

Esse quadro traz à tona o que Tânia Pellegrini, em sua dissertação de mestrado publicada em 1996²³⁸, chamou de “função específica” da literatura do período, que, segundo a estudiosa, tinha como elemento básico “a preocupação com o momento histórico, com o narrá-lo e inserir-se nele, como uma espécie de ‘testemunho ocular da história’ que se contrapõe à verdade escamoteadora dos fatos”²³⁹.

A alegoria é um dado evidente da obra, pois não deixa de existir a relação direta de seu conteúdo (o conflito entre pai e filho) com a realidade de arbítrio que a sociedade brasileira experimentou ao longo dos anos setenta. A opressão contida no romance é análoga à forma de coerção vivida pelos cidadãos do país.

Insistindo ainda na vocação alegórica e contestatória do romance de setenta, Tânia Pellegrini assinala que

Não se pode, então, pensar a narrativa do período simplesmente descartando como excrescente a questão da práxis política que se lhe agregou, pois mais que resíduo, ela chega a ser um signo gerador fundamental e como tal deve ser levada em conta, em virtude dos efeitos estéticos e ideológicos específicos que engendrou, tanto no nível da produção quanto no da recepção.²⁴⁰

Lavoura Arcaica, porém, justamente por ser considerada uma obra estranha ao corpo narrativo do período, ultrapassa a alegoria. É clara a relação entre o arbítrio do discurso paterno, expresso no romance e o contexto da época, com a asfixia promovida pela ditadura em todas as áreas de expressão cultural (com maior ou menor vigor, de acordo com o alcance popular da mídia em questão).

Entretanto, o que aqui se coloca é que a obra, mediante operações estéticas refinadas, como a fusão entre tragédia e parábola, consegue ir além da alegoria direta que o enredo em si formula, para, como visto nos capítulos dois e três, aprofundar, historicamente, a própria representação feita pelo romancista no

²³⁸ PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias*. Ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996. p. 24.

²³⁹ Idem. p. 29.

²⁴⁰ Idem. p. 26.

que diz respeito ao tratamento quase antagônico dos dois gêneros, subvertendo suas próprias estruturas expressivas para causar não apenas o efeito de fato alcançado pela obra (o sentimento trágico) assim como o consequente desmascaramento do discurso da ordem.

O potencial da obra em constituir-se como alegoria do processo de repressão, então, é o ponto a partir do qual avançou esta pesquisa, considerando nítido que *Lavoura Arcaica* discute o discurso da autoridade, mas que aponta, após as operações estéticas colocadas, para uma saída, pela via da irracionalidade aparente de André, que, como visto, foi na verdade construída pela racionalidade utilizada na concepção antagônica dos personagens, a fim justamente de desconstruir o discurso do pai, Iohána. Ao apontar uma saída para a configuração autoritária do pai, o romance ultrapassa a alegoria, que deve ater-se, enquanto forma de representação da decadência moderna, às condições objetivamente materiais da realidade da qual emerge.

da recontextualização sígnica e simbólica da “intenção alegórica” deve emergir a destruição da noção de *progresso* enquanto crença de melhoria ancorada no futuro, pois assim se atingiria não a produção material em si, onde um germe de novas possibilidades se insinuava, mas sim o espírito que animava os habitantes a contribuírem com o curso de acontecimentos que terminava em sua própria reificação²⁴¹

Logo, pela própria peculiaridade da obra e também pelas particularidades da narrativa dita alegórica dos anos setenta, preferiu-se, aqui, considerar *Lavoura Arcaica* para além da alegoria do momento histórico específico. Essa dificuldade em se tratar da relação entre a obra e sociedade pode ser percebida por um dos maiores estudiosos sobre a narrativa do período, Renato Franco. Na introdução de seu livro sobre o romance político brasileiro do período²⁴², ele, primeiramente, enumera os objetivos de sua pesquisa:

Meu objetivo é apontar como o romance dessa época reagiu tanto à ditadura militar quanto à modernização conservadora. Para tanto, procurei esclarecer algumas questões [...] Como apareceu, no romance, a proposta do engajamento revolucionário? Qual o destino dessa proposta durante os anos 70? Como ele reagiu à censura e aos

²⁴¹ FLORES, Eiliko. Alegoria: do rito à modernidade. Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL). *Monografia*. UnB: Brasília, 2005.

²⁴² FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. (Prismas).

imperativos gerais da repressão? [...] Quais procedimentos literários foram utilizados?²⁴³

O crítico deixou o romance de Nassar de fora de seu estudo, com a justificativa de que “também deixei de analisar um ou outro – como o belo romance de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, [...] por julgá-lo distante da problemática do presente trabalho”²⁴⁴.

Tânia Pellegrini, em sua tese de doutorado²⁴⁵, na qual analisa a influência que há em algumas obras literárias dos anos setenta e oitenta dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, considera que

Publicados numa década marcada por situação política específica, culturalmente materializada na censura, ambos²⁴⁶ **causaram uma certa perplexidade** – seguida de discreta euforia, por parte dessa mesma crítica – por romperem com a predominância da narrativa de cunho político, claro ou implícito, do período, embora eles mesmos apontassem para a possibilidade desse tipo de leitura, pela densa abrangência de seu simbolismo.²⁴⁷

Essa leitura, que parece apontar a possibilidade de uma leitura mais “política” do romance, parte, entretanto, da “perplexidade” causada pela leitura da obra de Raduan Nassar. Essa impressão causada em grande parte do público e da crítica tem origem exatamente na construção estética do romance que, além de criar uma alegoria, teve como resultado a elaboração de novos significados para seu material de origem (a parábola bíblica e o conteúdo trágico). Leyla Perrone Moisés percebe, em artigo acima citado, que

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros autores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, **numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à ‘mensagem’**. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene²⁴⁸

²⁴³ Idem p. 18.

²⁴⁴ Idem. Ibidem.

²⁴⁵ PELLEGRINI, Tânia. Op.cit.

²⁴⁶ Pellegrini refere-se a *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*.

²⁴⁷ PELLEGRINI, Tânia. Op. cit. pp. 105-106.

²⁴⁸ PERRONE MOISÉS, Leyla. Op. cit. p. 69.

Ou seja, um engajamento que se origina da linguagem utilizada, extrapolando o tema e o enredo em si, o que faz o romance ser politicamente eficaz. Ele significa alguma coisa que diz respeito a todos, pela experiência comum do arbítrio experimentado existencialmente por André, e encarnado pelo verbo solar do patriarca. Mas não apenas representa: aponta um caminho no próprio fazer narrativo.

A suposta resignação de André no fim do romance, conforme mostrado no último capítulo desta dissertação, aparece de modo irônico, como se dissesse: “eis no que deu tanto verbo correto, tanto equilíbrio, tanta clareza!”. O poço a que o gado sempre vai não significa apenas que as coisas precisam ser desse ou daquele jeito, em um fatalismo irremediável, mas que os interesses ocultos por detrás da retidão paterna sempre se manifestarão. André, assim, demonstra, pelo o que ele mesmo não disse, a natureza da razão paterna.

O próprio Octávio Ianni, que havia considerado a obra uma alegoria (conforme visto anteriormente), parece ter mudado sua leitura vinte anos depois, quando foi lançado o número dedicado a Raduan Nassar dos *Cadernos de Literatura Brasileira*. Na entrevista da qual participou, ao lado de outros intelectuais, com o escritor de Pindorama²⁴⁹, Ianni, numa das perguntas que assina, coloca uma visão bem diferente daquela demonstrada nos anos setenta:

Lavoura Arcaica não é um romance sobre a família patriarcal ou a crise da família patriarcal. É um romance sobre a danação, a vida humana como uma danação sem fim. A busca da realização, emancipação ou redenção é muito mais o caminho da danação.²⁵⁰

Essa mudança de perspectiva, em relação ao exposto no artigo de 1976, tem a ver não com a mudança na capacidade alegórica da obra, *mas com as diferentes camadas de leitura que o romance permite*. A própria realidade mudou substancialmente, com o advento “naturalizado” do liberalismo que se seguiu ao fim da ditadura militar, como processo de “‘modernização’ e de trânsito entre o estado nacional moderno e o mercado transnacional pós-estatal”²⁵¹.

²⁴⁹ Cidade natal de Raduan Nassar, localizada no estado de São Paulo.

²⁵⁰ *Cadernos de Literatura Brasileira*. p. 29.

²⁵¹ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

A transição que houve do estado de exceção ditatorial à democracia representou “nada mais que legitimação jurídico-eleitoral da bem-sucedida transição levada a cabo pelos militares, isto é, a equação última entre liberdade política para o povo e liberdade econômica para o capital”²⁵². Nesse contexto, no qual a imagem da autoridade se desfaz e no seu lugar fica um vazio (a própria noção liberal de Estado, na qual é o mercado que regula a economia), perde sentido a alegoria, numa leitura feita no atual momento político.

À pergunta de Ianni, Raduan responde que

Se o *Lavoura* passa a idéia de que a vida humana é uma danação sem fim, nesse caso a narrativa não é de se jogar fora. Só que essa danação poderia ocorrer no âmbito de uma família patriarcal, em crise ou não [...] nenhum grupo, familiar ou social, se organiza sem valores; como de resto, não há valores que não gerem excluídos. Na brecha larga desse desajuste é que o capeta deita e rola.²⁵³

A obra constituiria, então, para o autor, uma alegoria do processo patriarcal como um todo, e não apenas do momento em que se publicou a obra. Esse afastamento de uma função empenhada politicamente, no entanto, não retira o valor de contestação explícito na obra. É justamente esse efeito alegórico que a primeira leitura do romance causa.

Porém, a justificativa da não-abordagem do conteúdo alegórico de *Lavoura Arcaica* tem como motivação o fato de que inicialmente essa era a opção de leitura preferencial nas primeiras abordagens da presente pesquisa. Porém, ao defrontar-se com alguns aspectos concretos da obra, e, com o avançar das leituras, o foco da pesquisa mudou da relação direta entre obra e quadro social e passou centrar-se na tentativa de entender primeiro:

- O contexto da narrativa do período, para perceber a posição da obra na literatura brasileira dos anos setenta;
- a recepção crítica do romance, principalmente aquela que tratou a obra de Raduan Nassar como um objeto não identificado nas letras do país;

²⁵² AVELAR, Idelber. op. cit. pp. 74-75.

²⁵³ Idem.

- a aproximação, tendo em conta a noção de sistema literário, do romance para com a tradição intimista literatura brasileira e o consequente diálogo em alguns pontos importantes.

Após essa leitura, que constitui o primeiro capítulo deste trabalho, surgiu a necessidade de analisar a forma do romance e sua capacidade de autoquestionamento. O modo como Raduan compôs *Lavoura Arcaica*, superpondo a estrutura da parábola com a discussão do sentido trágico, possibilitou que algumas características (excludentes) de ambos os gêneros pudessem conviver harmoniosamente na obra.

Além disso, ao se pensar o processo entre centro e periferia, no que diz respeito ao campo cultural, tomando por base a obra, vê-se que ao trabalhar com o trágico, o romance colocou em questão a discussão entre local e universal, no que diz respeito à apropriação de ferramentas estéticas da tradição ocidental pela literatura brasileira. Desse modo, percebeu-se que:

- *Lavoura Arcaica* problematiza a questão do regionalismo no sentido de estar mais próximo do pólo geral que do particular, pelo tema tratado (e por conta da extrema indefinição de “marcas” locais), mas, no entanto, em seu resultado estético, o que surge são formas de diálogo, como a apropriação da religiosidade popular, dos evangelhos apócrifos, que fazem do texto de Nassar uma interessante fusão de expressões;
- a forma como o processo entre culturas se dá, no romance, está no próprio modo como é colocada a questão do destino; as três noções (avô, pai e filho) se confundem em um texto cujo resultado é mesmo uma amálgama das diferentes gerações;
- o modo como o romance trabalha com a intimidade do narrador, ao mesmo tempo em que destaca a profundidade do tema discutido, utilizando-se de uma expressão trágica, é possível apenas no texto

bíblico, segundo Auerbach²⁵⁴, por conta da mistura de estilos, algo estranho à tragédia clássica;

- a soma de certas características da tragédia e da parábola (o próprio sentido em relação ao divino) faz com que, no romance, André, enquanto elemento desagregador para a família, na verdade possa fazer uso do arrependimento, em busca do perdão (que marcou a tragédia cristã), a fim de alcançar seus objetivos individuais.

A leitura desses aspectos estruturais da narrativa leva a uma compreensão de como a própria forma do romance conseguiu agregar substância ao conteúdo narrado, problematizando as questões presentes no texto. A partir da discussão proposta no terceiro capítulo sobre os dois narradores, cujos discursos foram concebidos para contraporem-se mutuamente, com a intenção (do autor) de desconstrução do discurso racional do pai, é viável afirmar o seguinte:

- Existe uma racionalidade oculta na construção do discurso colérico de André, assim como uma desordem (no fim demonstrada) na fala de Iohána;
- ao trabalhar com a ironia trágica, para dar a ver o não-dito no discurso da ordem, a violência que o mantém, o romance aponta para a relação dialética da percepção do trágico e o estado atual das coisas, ou seja, uma perspectiva de revolução, esteticamente operada;
- a citação de gêneros que ocorre em *Lavoura Arcaica*, apesar de se aproximar do que Jameson chamou de pastiche²⁵⁵, não padece da perda de historicidade, que caracteriza o pós-moderno como um todo, pela própria ação de desmascaramento efetuada, o que demonstra que a tragédia e a parábola foram utilizadas em suas

²⁵⁴ AUERBACH, Erich. op. cit.

²⁵⁵ JAMESON, Fredric. op. cit.

potencialidades expressivas para representar algo dado na realidade, e deste modo serem lançados a uma perspectiva histórica que a arte pós-moderna não tem como característica.

Este breve resumo do que foi tratado na dissertação tem como objetivo mostrar ao leitor o modo com qual a obra guarda, em suas diversas camadas, por meio de mecanismos narrativos refinados, uma resposta mais profunda às contingências do real. O panorama aqui colocado em muito se deve ao pluralismo do romance, que se abre a múltiplas interpretações, pelo hibridismo de suas formas, ou (se assim se preferir) o relacionamento dialético das partes antagônicas de sua estrutura.

As análises traçadas neste trabalho são, antes, tentativas de discutir certos aspectos da obra, sem, contudo, jamais pretender esgotá-los. As conclusões a que se chegou, apresentadas aqui de forma sucinta, representam um esforço de leitura compatível com a magnitude do romance. Se surgiram algumas respostas plausíveis, certamente restaram questões a serem respondidas.

No jogo de tensões que o texto representa, fica nítido o caráter dialético que o sustenta. Como dito no início desta conclusão, a presente pesquisa nasceu de dois pólos antagônicos, muito bem representados na obra de Raduan Nassar: a paixão e a razão, que juntas formam a própria completude de vida e de mundo.

A obra, contudo, é essencialmente política, pois a operação de questionamento da ordem, realizada em todos os níveis por André, da ironia ao sarcasmo, da memória à ficção, é, em sua soma estética, uma forma de assinalar um posicionamento.

O contexto social do país nos anos setenta é uma realidade colocada ao autor. Escrever um livro naquela década era assumir uma atitude política e, independentemente da consciência do fazer, tomar posição tornava-se uma exigência estética.

O caminho escolhido por Raduan para dar sua resposta foi dos mais audazes: virar as costas para o presente momento, buscar em fontes passadas sua forma de expressão, para poder justamente representar as contradições da

sociedade de sua época: o pós-moderno em sua base pré-moderna, a ditadura do esclarecimento em face da banalização (inclusive estética) da violência, o “fim” da história.

Compreender uma obra de arte é entender como ela se insere no (seu) tempo. *Lavoura Arcaica* é como um rio perene: nasce em uma época e lugar distantes e segue rumo ao amanhã que agora mesmo se constrói.

Referências

ABATI, Hugo M.F. Lavoura Arcaica na Imprensa. *Cadernos da escola de Comunicação*. 2006, n.4.

ADORNO, Theodor, W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Josélia da Silva. Política e Tragédia. *Tese*. Brasília: UnB. 2006.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

ARRIGUCCI JR. Davi. Realismo, alegoria e jornal. In *Achados e Perdidos – Ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2004. 5.ed.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BACON, Francis. *Novum Organum*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

BASTOS, Hermenegildo José. “Usinas escuras X lócus amoenus: a estética da mercadoria n’O Açucar’ de Ferreira Gullar”. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 13. maio/junho de 2001. pp.19-29.

_____. Formação e Representação. *Cerrados*, 21, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v.1).

BIBLIA Sagrada, Novo Testamento. Livro de Lucas, 15,11.

BOSI, Alfredo “Os Estudos literários na Era dos Extremos”. In AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo/Humanitas, 1999. pp.108-115.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. 3.ed. pp 11-63.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39 ed. São Paulo, Cultrix, 1994.

BUENO, Luis. *Uma História do romance de 30*. S. Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

_____. Nação, Nações: Os modernistas e a geração de 30. *Via atlântica*, n.7, out.2004.

Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo. IMS, 1996. (v. 2 – Raduan Nassar).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 6.ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1980.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo, Ática, 1989.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. s.d;s.l.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997. v.1.

_____. et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARDOSO Andrade, Emíle. Representação do trágico na literatura latino-americana pós 1945. *Dissertação*. Brasília: UnB, 2006.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência. Questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.p.3.

CHALUB, Samira. *Semiótica dos afetos: roteiro de leitura de Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar. São Paulo, Hacker Editores, Cespuc, 1997.

CHIAPINNI LEITE, Lígia. Do Beco ao Belo – Dez teses sobre o regionalismo na literatura In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995, p.153-159.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Na “estrada do acaba mundo”. Fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. *Tese*. UnB, Brasília, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Modernismo. (dir.) Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970. v.6

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 47).

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FLORES, Eiliko. L.P. Ironia e Negatividade em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins. *Dissertação*. Brasília: UnB, 2008.

_____. Alegoria: do rito à modernidade. *Monografia*. Brasília: UnB, 2005.

FISCHER, Luis Augusto. Lavoura Arcaica foi ontem. *Organom*, Instituto de Letras da UFRGS, v.17, 1991.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. (Prismas).

_____. O Romance de resistência nos anos 70. XXI LASA CONGRESS 1998, Chicago, EUA. *Anais*.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva: São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v.1).

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo; FAPESP/Perspectiva: Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. (Coleção estudos: 142).

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HEGEL, *Estética*. São Paulo: Nova Cultural. 1999. (Os Pensadores).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 17.ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1984.

IANNI, Octávio. Lavoura Arcaica In *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 72).

LE MOS, Maria José Cardoso. Raduan Nassar: entre a tradição e (pós) modernidade In *Estudos Sociedade e Agricultura*. Abr/2008, n.20. Revista da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. (tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8.ed. Trad. de Álvaro Cabral. S.l. Guanabara-Koogan, s.d.

MOISÉS, Massaud. *A Criação literária*: S. Paulo, Melhoramentos/Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. 11.ed. S. Paulo: Cultrix, 2002.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*, 3.ed; S. Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. *Um Copo de Cólera*. 5.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NETO, Benedito Costa. *Pedra Viva – Trinta notas sobre Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. In: *Relendo Lavoura Arcaica*. (organização de Brunilda T. Reichmann. Curitiba: 2007.

NUNES, Benedito. *A Visão Romântica*. In ROSENFELD, Anatol, GUISBURG. J. (org.) *O Romantismo*; S. Paulo, Perspectiva, 1985.

PELLEGRINI, Tânia A Mídia. In *A Imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*; Campinas – SP, Mercado das Letras/Fapesp, 1999.

_____. *Gavetas Vazias*. Ficção e Política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. História da Literatura Brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Da cólera ao silêncio*. In *Cadernos de Literatura Brasileira*. Raduan Nassar. S. Paulo, n.2, pp.61-77: IMS, set. de 1996.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo – Colônia*. 23.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RAMA, Angel. *Literatura e Cultura e Regiões, Culturas e Literaturas* In *Angel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo, Edusp, 2001. Flávio Aguiar&Sandra Guardini T.Vasconcelos (orgs.).

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTIAGO, Silvano. Prosa Literária atual no Brasil. In *Nas malhas da letra*: S. Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*: Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

_____. A Aula inaugural de Clarice. In: *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. V. 1, p. 13-30.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In *Ao Vencedor as batatas – Forma Literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

SEDLMAYER, Sabrina *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.

STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo).

VAUCHEZ, André. *A Espiritualidade de Idade Média Ocidental*. Séculos VIII a XIII. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Batina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.