

**ANE COSTA DE OLIVEIRA**

***O GUARDIÃO ZELOSO DAS COISAS DA FAMÍLIA***  
***(A NARRAÇÃO ENTRE PARÊNTESES)***

**PORTO ALEGRE**

**2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA**  
**ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**  
**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

***O GUARDIÃO ZELOSO DAS COISAS DA FAMÍLIA***  
***(A NARRAÇÃO ENTRE PARÊNTESES)***

**ANE COSTA DE OLIVEIRA**

**ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO MARCOS SANSEVERINO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE**

**2009**

*Para o meu pai João Peri Soares de Oliveira,  
meu herói, e para a minha avó Maria Antonieta Llovet  
Costa, querida “Tonietinha”, que atravessaram a morte  
e hoje vivem na eternidade do meu amor.*

## AGRADECIMENTOS

Que os meus agradecimentos ecoem aos céus e cheguem até meu pai e minha avó, estrelas da minha vida. E que aqui toquem os corações de todos aqueles que em mim acreditaram e estenderam a mão para me ajudar a seguir adiante quando pensei que jamais suportaria. Foram dois longos anos de amadurecimento até a presente data. Entre perdas e vitórias, restaram essas palavras que hoje lhes apresento como forma da minha mais sincera gratidão. Se cheguei aqui, ao topo máximo do que almejei no início desta caminhada, foi porque pude contar com o amor e a dedicação de vocês. Cada olhar, colo e abraço, cada “siga em frente”, “não desista”, “eu me orgulho de você” estão gravados na memória destas linhas.

Muito obrigada, família: Jeannete, amada mãe, André e Letícia, estimados irmãos, e Max, companheiro para toda a vida.

Muito obrigada, amigos: em especial, Christian Simões e Janaína Baladão.

Muito obrigada, mestres: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Antonio Sanseverino, fiel orientador, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Zilberman e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisabete Peiruque – meus principais exemplos de conduta acadêmica.

Todos vocês fazem parte dessa história.

Agradeço também ao Instituto de Letras na figura de seus demais professores e funcionários e à UFRGS a quem devo toda a minha formação.

## RESUMO

A fim de compreender como um narrador que tem tendência para a perspectiva única e para o monólogo permite que outras vozes se manifestem a ponto de serem ouvidas pelo leitor, o presente trabalho busca uma articulação entre o romance moderno e o testemunho. Entretanto, antes desta análise, foi proposta uma breve revisão sobre a produção literária brasileira na década 70, destacando-se o isolamento da obra *Lavoura Arcaica* em relação ao contexto literário daquela época. Ainda nesta parte inicial há a recuperação da fortuna crítica a respeito da obra de Raduan Nassar. Tendo em vista a complexidade do romance nassariano, no segundo capítulo, foi contemplado o ponto de vista de alguns teóricos literários – Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002), Theodor Adorno, *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1983) e Anatol Rosenfeld, *Reflexões sobre o romance moderno* (1985) – que, de certo modo, dialogam a respeito do papel do romance moderno. Ressalta-se, então, do estudo bakhtiniano, a noção de dialogismo que permite autonomia às personagens porque a partir dela o homem pode ser visto em sua multiplicidade e imprevisibilidade; de Anatol Rosenfeld, a negação do realismo ou o desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum e de Theodor Adorno, a crise da objetividade. A noção de testemunho apresentada por Márcio Seligmann-Silva (2006) é vista como uma adaptação estética pertinente a um mundo já ciente da frágil condição humana. O último capítulo está dividido em três subcapítulos. No primeiro, observa-se como André foi capaz de inverter a lógica paterna, constituindo-se no elemento deflagrador que ocasionou o fim de uma forma fechada e orgânica de família patriarcal. No segundo, mostra-se como o André narrador, que surge com a morte do André personagem, acolhe e resgata, principalmente, a voz do pai e a dos irmãos. Enquanto sobrevivente, há o transbordamento do seu mundo interior e a sua evidente fragmentação. No terceiro, constata-se como a adoção de uma prosa poética pode ser vista como uma forma de conciliar a necessidade e a impossibilidade de se narrar algo que transcende a verossimilhança e que se instaura como um trauma. Foi também ressaltado que uma concepção artística que deixa vir à tona as contradições inerentes à modernidade é fundamental para se narrar em um mundo carente de sentido.

**Palavras-chave:** *Lavoura Arcaica* – Raduan Nassar – romance moderno – testemunho – sobrevivente

## ABSTRACT

In order to understand how a narrator which has a tendency to the single perspective and to the monologue allows other voices to show to the point of being heard by the reader, this paper seeks after an articulation between the modern novel and the testimony. However, before this analysis, it proposes a brief review of the Brazilian literature from the 1970s. The isolation of the work *Lavoura Arcaica* is pointed out in relation to the literary context of the period. In this initial section there is also a recovery of the criticism regarding Raduan Nassar's work. Taking the complexity of Nassar's novel into account, in the second chapter, this work comprises the point of view of some literary theorists – Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoievski* (2002), Theodor Adorno, *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1983), and Anatol Rosenfeld, *Reflexões sobre o romance moderno* (1985) – who, in a way, dialogue over the role of the modern novel. Afterwards, it is highlighted the conception of dialogism which empowers autonomy to the characters from Bakhtinian studies, because from this independence the man can be seen in his plurality and unpredictability; the negation of realism or the act of removing the mask from the epidermal world of the common sense is pointed out from Anatol Rosenfeld; and the objectivity crisis from Theodor Adorno. The conception of testimony presented by Márcio Seligmann-Silva (2006) is seen as an appropriate aesthetic adaptation to a world which is already aware of the fragile human condition. The last chapter is divided in three subchapters. In the first subchapter, it is observed how André has been able to invert the paternal logics, consisting of the turning point responsible for the end of the organic and closed pattern of the patriarchal family. In the second subchapter, it is shown how André the narrator, emerging from the death of André the character, receives and rescues mainly the voice of his father and his brothers. As long as a survivor, there is an overflow of his inner world and his evident fragmentation. In the third subchapter, it is testified how the adoption of a poetic prose can be seen as a way of conciliating the necessity and the impossibility of narrating something that transcends the verisimilitude and sets up as a trauma. It is also emphasized that an artistic conception which allows contradictions inherent to the modernity to come to the surface is essential to narrate a world which is destitute of sense.

**Keywords:** *Lavoura Arcaica* – Raduan Nassar – modern novel – testimony – survivor

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 SINGULARIDADE DE RADUAN NASSAR NOS ANOS 70</b> .....	13
<b>1.1 PRODUÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA DOS ANOS 70</b> .....	13
<b>1.2 LAVOURA ARCAICA E SUA FORTUNA CRÍTICA</b> .....	19
<b>2 ROMANCE MODERNO E TESTEMUNHO</b> .....	29
<b>2.1 ROMANCE MODERNO</b> .....	29
<b>2.2 TESTEMUNHO</b> .....	38
<b>3 LAVOURA ARCAICA : O MUNDO, A VOZ E A NARRAÇÃO</b> .....	43
<b>3.1 MUNDO EM RUÍNAS</b> .....	43
<b>3.2 VOZ DO SOBREVIVENTE</b> .....	56
<b>3.3 TENSÕES MODERNAS E A IMPOSSIBILIDADE DE NARRAR</b> .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	80

## INTRODUÇÃO

Quando li pela primeira vez *Lavoura Arcaica*, tive a sensação de haver percorrido um caminho sem volta. Estava ainda no início da graduação e até então não havia tido experiência semelhante provocada pela leitura de um romance. Recordo de ter ficado muito incomodada, mas só mais tarde tive o amadurecimento necessário para entender que não havia como retornar ilesa depois de imergir em um universo tão contundente como o de André. Nele, valores e convicções éticos, morais e religiosos aparentemente intocáveis são questionados em sua essência – em entrevista aos *Cadernos de Literatura*, Raduan Nassar já havia alertado:

Afinal, eu também pensava, quando esbarrei nos sofistas, 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 desde os tempos antigos, lhe é totalmente estranho. A razão não é seletiva, ela traça de tudo. Acho mesmo que a razão é uma belíssima putana, mas vem daí o seu grande charme, se bem que esse charme venha mais da sua humildade, passando longe da arrogância de certos racionalistas (1996, p.37-38).

Tal inquietação, que acabou me acompanhando até o final da faculdade, transformou-se na mola propulsora do meu trabalho de conclusão de curso. Naquela ocasião, meu foco de estudo era o aspecto trágico da obra de Raduan Nassar compreendido a partir da relação incestuosa entre o protagonista e a sua irmã. Ciente da singular riqueza discursiva de *Lavoura Arcaica* observei também como as condições familiares contribuíram na ocorrência do incesto e como o conflito natureza *versus* cultura é subjacente a essa problemática.

Durante o mestrado acadêmico tive a oportunidade de ampliar os meus horizontes de análise em disciplinas instigantes e desafiadoras como, por exemplo, *Poéticas em Conflito*, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Zilberman. Como uma das avaliações propostas, aceitei a tarefa de apresentar em conjunto com outros colegas o trabalho teórico-crítico *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002), de Mikhail Bakhtin, tendo como base o romance dostoiévskiano *Crime e Castigo*. As observações bakhtinianas a respeito do romance moderno

me levaram a refletir sobre a concepção artística de outros escritores, entre eles, Raduan Nassar. Em um primeiro momento, busquei aproximar o escritor brasileiro das considerações de Mikhail Bakhtin acerca do autor russo. No entanto, em seguida compreendi que era justamente no desajuste que o terreno era mais fértil.

Em *Lavoura Arcaica*, o narrador-personagem, André, retoma sua trajetória em primeira pessoa, mas cabe destacar desde já que há uma separação radical entre as condições do André enquanto narrador e enquanto personagem. Logo, o romance de Raduan Nassar não se encaixa perfeitamente nos moldes teóricos apresentados por Mikhail Bakhtin. Todavia, como essa não era a minha intenção, ao invés de me sentir desestimulada diante de tamanho problema de análise, não tive dúvidas: mergulhei novamente no mundo de André. Fiz da seguinte questão o meu norte: Como um narrador que tem tendência para a perspectiva única e para o monólogo permite que outras vozes se manifestem a ponto de serem ouvidas pelo leitor?

A fim de encontrar uma resposta plausível, precisei buscar uma articulação entre o romance moderno e o testemunho. Entretanto, antes de me aprofundar nesta análise, no primeiro capítulo, propus uma breve revisão sobre a produção literária brasileira na década 70 para que algumas pontes entre *Lavoura Arcaica* e os anos de ditadura militar no Brasil pudessem ser erguidas. Contudo, o isolamento dessa obra em relação ao contexto literário daquela época acaba tendo maior destaque – não é possível identificar no romance nassariano traços recorrentes ao trabalho de outros autores dessa geração. *Lavoura Arcaica* passa longe da discussão acerca do “Brasil moderno” ou da ditadura militar, por exemplo. Também não se apresenta como um romance-reportagem ou romance-denúncia.

Ainda nesta parte inicial, destaquei a recuperação da fortuna crítica a respeito da obra de Raduan Nassar. A linguagem muito bem elaborada que beira a poesia é a característica mais ressaltada pelos críticos. Ela é o que o singulariza – Milton Hatoum chega a denominá-lo de “narrador-poeta” (1996, p.20). Para Leyla Perrone-Moisés (1977, p.96), a força de *Lavoura Arcaica* está em sua linguagem que por muito represada jorra diante dos olhos do leitor em um fluxo discursivo denso, desmesurado em seu lirismo, inusitado em suas ressonâncias (bíblicas e islâmicas) e apaixonado. Aliás, conforme mostram Leyla Perrone-Moisés (1996) e André Luis Rodrigues (2006), a paixão, sentimento avassalador que chega a cegar, é o que move não só André, mas também o seu pai. Este último, por já não ter a mesma inteireza cultural dos seus antepassados, prega, paradoxalmente, a moderação e o comedimento através de um discurso recheado de excessos que acabam por semear a ambiguidade no seio familiar

e, conseqüentemente, a possibilidade de se vislumbrar outra ordem. Na passagem do arroteo do avô à palavra do pai, há uma alteração de referência cultural – trata-se da transição do valor da satisfação “corpo” expresso por um signo não verbal, meramente sonoro (arroteo), para a repressão da fome pela palavra como aparece na parábola do faminto.

Tendo em vista a complexidade do romance nassariano, no segundo capítulo contemplei o ponto de vista de alguns teóricos literários que, de certo modo, dialogam a respeito do papel do romance moderno. Então, para discutir a relação entre o homem, o universo de valores modernos e o romance, recorri a Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002), a Theodor Adorno, *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1983) e a Anatol Rosenfeld, *Reflexões sobre o romance moderno* (1985). Do estudo bakhtiniano, a noção de dialogismo que permite autonomia às personagens foi a que mais me interessou porque a partir dela o homem pode ser visto em sua multiplicidade e imprevisibilidade. Ela é essencial para a criação de um romance polifônico tal qual *Crime e Castigo* visto que a autoconsciência dá liberdade às personagens, ao contrário do tradicional romance monológico que as enclausura em uma moldura pré-determinada acessível apenas aos caprichos do narrador. Vale lembrar a afirmação de Mikhail Bakhtin: “Enquanto o homem vive, vive pelo fato de ainda não se ter rematado nem dito a sua última palavra” (2002, p.58).

A negação do realismo ou o desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum apresentado por Anatol Rosenfeld (1985, p.81) foi o ponto em que me pautei para compreender como o desvelamento de níveis humanos mais subjacentes possibilitou a relativização e a subjetivação de categorias (tempo e espaço) outrora absolutas. Sem acreditar mais em visões primordialmente teocêntricas ou antropocêntricas, o homem enxergou a sua condição frágil adquirida desde quando se deu o pecado da individuação. Semelhante constatação já havia sido realizada por Theodor Adorno (1983) quando recuperou o diagnóstico weberiano de desencantamento do mundo. Para esse pensador, o romance é uma das poucas formas artísticas qualificadas para captar o desfacelamento da máscara realista. Essa crise da objetividade está diretamente relacionada com a falta de coisas interessantes para se dizer: “Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade” (ADORNO, 1983, p.270).

Neste processo de desmascaramento e de desencantamento do mundo das aparências forjadas pelo senso comum, o homem é igualmente revelado enquanto um arranjo de

fragmentos convencionalmente agrupados que não se sustentam em um nível mais complexo e profundo como o do inconsciente: toda a precariedade humana emerge perante um mundo doente e caótico. As renovações no campo literário não passam de adaptações estéticas extremamente necessárias que buscam incorporar na própria estrutura da obra a fragilidade humana (ROSENFELD, 1985, p.86). Dentre essas adaptações estéticas, destaquei a noção de testemunho apresentada por Márcio Seligmann-Silva (2006, p.08). Enquanto relato de alguém que passou por uma situação-limite e atravessou a morte, o testemunho é muito interessante para o estudo de *Lavoura Arcaica*, pois traz à tona “o discurso de um ‘sobrevivente’ que precisa narrar a sua história para poder recompor os fragmentos de seu ‘eu’” (SELIGMANN-SILVA, 2006, orelha).

O último capítulo está dividido em três subcapítulos: No primeiro, *Mundo em Ruínas*, observei como os sermões paternos seguiam os moldes do relato bíblico, constituindo-se em torno de uma figura principal (o narrador). A “explicação do mundo” – perspectiva – era dada apenas por uma voz que, baseada em um sistema de exclusão, ditava a ordem a ser seguida. No entanto, ao ver André como um indivíduo moderno, pude compreender como ele foi capaz de inverter a lógica paterna, constituindo-se no elemento deflagrador que ocasionou o fim de uma forma fechada e orgânica de família patriarcal. O André personagem morre junto com a família para surgir o André narrador, que acolhe e resgata, principalmente, a voz do pai e a dos irmãos.

Em *Voz do sobrevivente*, destaquei primeiramente os diferentes níveis temporais (tempo de ação, tempo de rememoração e tempo de narração) presentes em *Lavoura Arcaica* para que ficasse mais clara a disjunção que há entre o André personagem e o André narrador. No plano da personagem, resaltei os diálogos recuperados por André. No plano da narração, o que se sobressaiu foi a relação entre o André narrador e o sobrevivente como resposta à questão central deste trabalho. Ora, apesar do transbordamento do seu mundo interior, enquanto sobrevivente, o André narrador é fragmentário. Desse modo, é possível verificar que o seu discurso é atravessado por outras vozes. Ainda, por ter consciência da dissolução da sua identidade e do desconcerto que isso gera, ele incorpora no seu relato a fragmentação inerente a um discurso que eleva à potência máxima a experiência moderna da dor angustiante de se saber expulso do paraíso original – pecado da individuação, unidade perdida.

Na última parte do terceiro capítulo, *Tensões modernas e a impossibilidade de narrar*, parti da afirmação de Theodor Adorno (1983, p.269) de que a posição do narrador no romance contemporâneo se caracteriza pelo paradoxo de não se poder mais narrar, ao passo que o

romance exige a narração, para verificar que tal constatação implica admitir que a linguagem já não pode mais ser enquadrada no âmbito da objetividade. Logo, entendi que a adoção de uma prosa poética pode ser vista como uma forma de conciliar a necessidade e a impossibilidade de se narrar algo que transcende a verossimilhança e que se instaura como um trauma – ferida incurável que precisa de uma reformulação para ser encarada novamente no momento do relato. Também ressaltai que uma concepção artística que deixa vir à tona as contradições inerentes à modernidade é fundamental para se narrar em um mundo carente de sentido.

## 1. SINGULARIDADE DE RADUAN NASSAR NOS ANOS 70

### 1.1 PRODUÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA DOS ANOS 70

Antes de destacar o que a crítica especializada já disse a respeito de *Lavoura Arcaica* e de apontar quais as bases teóricas que nortearão a análise desta obra, é necessário lembrar o contexto em que ela foi publicada (1975), a fim de se entender melhor o lugar de Raduan Nassar no cenário da literatura nacional. De acordo com Kosik, “toda obra de arte apresenta um duplo caráter, em unidade indissolúvel: é a expressão da realidade, mas ao mesmo tempo a criação de uma realidade que não existe fora da obra ou antes dela, mas precisamente dentro dela apenas” (apud PELLEGRINI, 1996, p.8). Assim, saltam aos olhos os longos e obscuros anos de ditadura (1964-1985), principalmente os que correspondem à vigência do AI-5 (1968 – 1979) – auge do autoritarismo. Boa parte dos brasileiros encontrava-se sem ação, pois, diante de tantas crueldades, era praticamente inevitável o estado de choque. O luto das muitas dores sofridas – censuras, prisões, desaparecimentos, exílios, torturas e mortes – quase não era feito e, por várias vezes, apenas se assistia ao espetáculo de atrocidades. Tentavam reduzir o homem comum a normas que pretendiam “carrega[r] o destino para lá”<sup>1</sup>.

Através da mediatização e da massificação das mentes<sup>2</sup>, os militares acabaram por fazer com que a maioria mergulhasse no mar de silêncio da censura, sendo raríssimas as vozes que conseguiam emergir e ecoar à nação. Na introdução do volume que trata da música popular brasileira dos anos 70, Adauto Novaes (1979, p.5) afirma que a lógica da censura consiste em retirar de circulação toda a matéria-prima (filmes, peças, músicas, exposições, livros, etc.) da crítica, esterilizando não apenas a produção artística como também todo o

---

<sup>1</sup> Referência à música *Roda viva* (1967), de Chico Buarque de Holanda.

<sup>2</sup> Tendo como base Alfredo Bosi em *O Ser e o Tempo da Poesia*, 1977, compreende-se que a ditadura militar pode ser interpretada como um regime político que se valeu de uma ideologia totalizante, disfarçada por slogans como o “milagre econômico” ou “Brasil: ame-o ou deixe-o”, para manter a hierarquia e as divisões muito bem marcadas. O regime autoritário cerceava todas as atividades públicas, fossem elas diretamente políticas ou não, mas deixava a vida privada mais solta. Com isso, a parcela da população que não se enquadrava ou simpatizava com a luta de intelectuais, estudantes, jornalistas e professores, por exemplo, acabou se acomodando à “prosperidade econômica” e se posicionando ao lado da ordem militar.

campo da reflexão teórica. Autores como Chico Buarque, por exemplo, reconheceram que muitas vezes pararam na metade de um trabalho, porque não sabiam se iriam poder divulgá-lo – “Isso é uma autocensura e, é claro, um entrave sério. É inevitável que a gente crie uma autocensura. Eu já tenho a minha condicionada” (BUARQUE apud BOLLE, 1980, p.7). Entretanto, como explica Adélia Bolle (1980, p.7), o pior da censura não é tanto o fato de prejudicar um ou outro autor isoladamente, mas o de impedir o processo de formação do público, desinformando-o culturalmente.

Tomando os nebulosos anos 70 como tema de discussão, Tânia Pellegrini (1990, p.41) faz uma breve revisão da crítica literária produzida nesse período marcado pela imponente militarização do Estado e por todas as conseqüências advindas desse sistema ditatorial nos campos político, econômico, social e cultural. De acordo com a autora (1990, p.41), o uso de expressões como “vazio cultural” ou “gavetas vazias” tornou-se um lugar-comum da crítica de então. Tais definições eram apresentadas como uma espécie de diagnóstico da produção cultural daquela época que acabava sendo reduzida à “equação simplista: produção cultural + censura = zero” (PELLEGRINI, 1990, p.41). É inegável o peso adquirido pela censura, institucionalizada ou não, no resultado das produções culturais, valendo aqui relembrar uma citação do cineasta Gustavo Dahl:

No momento em que a censura decide o que é bom ou mau para a população, mais que policial, ela passou a ser antropológica. Não é possível deixar de constatar em suas intervenções, tomadas como um todo, uma proposta de comportamento humano, uma filosofia de vida [...]. Por inusitado que possa parecer, a censura produz cultura [...]. Na sociedade atual, a censura, sempre presente na criação ou na expressão, participa do processo de informação ou elaboração artística, conjuntamente com o produtor de cultura (apud PELLEGRINI, 1996, p.7).

A partir da consideração acima, pareceria correto pensar, segundo Tânia Pellegrini (1996, p.9), que a censura ceifou grande parte da produção artística ainda mais se a ela for somado o crescimento da indústria cultural fruto do “milagre” econômico brasileiro – é interessante recordar que essa indústria se caracteriza pela produção em massa, ou seja, pela homogeneização do gosto e da opinião. Contudo, contrariando aqueles que acreditaram cegamente no poder castrador do regime autoritário e dos seus diferentes aparatos, depois da atenuação e até desaparecimento da censura autorizada, quando as gavetas foram reorganizadas, pôde-se verificar que havia muito material diversificado guardado ou escondido nelas: as vozes outrora caladas podiam agora ser ouvidas.

Desse modo, a crítica (PELLEGRINI, 1990, p.41-42) ressalta que a década de 70

também se caracterizou pelo surpreendente crescimento editorial e pelo aparecimento de muitos autores novos, além de ser dessa época o florescimento do conto e da poesia marginal. Debates, seminários e encontros de escritores e intelectuais que tentavam através de seus trabalhos interpretar o período que atravessavam foram frequentes. Em vista dessa riqueza cultural, a preocupação com a ausência, categoria interpretativa oriunda da censura, perdeu força diante da presença de novos aspectos formais que instauraram uma nova modalidade de linguagem na qual se detecta a alegoria, o testemunho, as memórias e os romances-reportagem.

Em 1979, a fim de caracterizar a *nova narrativa*, Antonio Candido (2006, p.243-244) iniciou o seu estudo da literatura brasileira a partir das raízes das tendências então atuais. Desse modo, foi indispensável fazer uma revisão do movimento indianista e do regionalista. Conferindo o selo de genuinidade brasileira ao elemento indígena por ser esse anterior, mítico e até contrário ao colonizador, o Indianismo buscou uma identificação e uma comunhão nacional. Nota-se que se trata do começo do período de independência e também dos anos dourados do Romantismo. Pouco depois, segundo Antonio Candido (2006, p.244-245), despontou o regionalismo que atribuiu às peculiaridades locais o status de serem diferentes maneiras do “ser brasileiro”.

No entanto, é de extrema relevância destacar que desde 1840 os grandes centros urbanos, sobretudo o Rio de Janeiro, já serviam como matéria-prima para a ficção brasileira, conforme Antonio Candido (2006, p.245). Essa outra vertente literária que tem como expoente o escritor Machado de Assis acabou por sobrepor à diversidade do regionalismo uma linguagem mais unificada, pois adotou a norma culta comum a todos e a todos dirigida – a atenção estava voltada para o homem existente no substrato dos homens<sup>3</sup> (CANDIDO, 2006, p.245). Assim, Antonio Candido (2006, p.246) ressalta que as qualidades que dizem respeito ao regional, ao pitoresco campestre e ao peculiar que destacam e isolam nunca foram centrais e decisivas para a ficção brasileira, pois essa preferiu as formas urbanas às rurais, ou as universais às particulares.

Mesmo que incorporadas de modo desprezioso por muitos escritores que estavam mais preocupados com a temática e com a escrita enquanto veículo, as conquistas da vanguarda artística e literária da década de 20 abriram espaço para que o romance se firmasse como gênero central a partir de 1930. Os anos que se seguiram, para Antonio Candido (2006,

---

<sup>3</sup> Conforme Antonio Candido (2006, p.246), essa posição machadiana sem preconceitos provincianos é encontrada “no famoso e nunca assaz mencionado artigo *Instinto de Nacionalidade*, de 1873.”

p.247-248), apresentaram renovação dos assuntos e busca da naturalidade o que fez com que autores como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Dionélio Machado e Érico Veríssimo procurassem soluções antiacadêmicas e acolhessem os modos populares, afastando-se do velho regionalismo e aperfeiçoando o romance urbano.

Já nos anos 50, houve a estreia ou o amadurecimento de escritores (Dalton Trevisan, Osman Lins, Fernando Sabino, Oto Lara Rezende, Lígia Fagundes Telles, entre outros) que circularam no universo dos valores urbanos e que compuseram “a boa linha média que caracteriza a ficção brasileira dos anos 50 e 60” (CANDIDO, 2006, p.246). Contudo, é importante destacar que se toda a regra tem exceção, tão logo Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião constituem uma excepcionalidade. Para o crítico (CANDIDO, 2006, p.249), tais autores foram grandes inovadores da literatura brasileira, criadores de mundos (discurso literário), que transpassaram a barreira da particularidade, apresentando valores de todos.

A última fase da ficção brasileira apontada por Antonio Candido (2006, p.252) corresponde ao final dos anos 60 e década de 70, um período bastante conturbado devido ao regime militar autoritário instaurado no país desde o golpe de 1964. Se o populismo semeado no governo do ex-presidente João Goulart havia inspirado os diferentes meios artísticos a se aproximarem mais da cultura popular, a ditadura tratou logo de tentar sufocar tal interesse. Como resposta à opressão e à repressão, houve manifestações nos diferentes campos artísticos. Na literatura, conforme Antonio Candido (2006, p.253), no final da década de 60, teve-se algumas manifestações de inconformismo, de oposição e de resistência, das quais os nomes de Antonio Callado, *Quarup* (1967), e de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares* (1971), podem ser destacados. Uma “geração da repressão”, posterior ao golpe, com escritores jovens amadurecidos também é mencionada pelo crítico (CANDIDO, 2006, p.253) – um exemplo mencionado é Renato Tapajós, autor do romance *Em câmara lenta* (1977). Entretanto, “o timbre dos anos de 1960 e sobretudo 1970 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 2006, p.253).

Segundo Márcio Seligman-Silva (2006, p.65), sabe-se que mesmo em situações-limite o pensamento encontra os (des)caminhos/desvios que permitem melhor desdobrar as ideias. Assim, compreende-se a indefinível diversidade oriunda do desdobramento do romance e do conto, visto que esses gêneros já não cabiam mais em moldes estanques como outrora – Antonio Candido (2006, p.247) também observara como característica da produção literária

dos anos 50 algumas orientações disjuntivas concebidas pelos autores e consagradas pela crítica.

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografia com tonalidades e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde os fins dos anos de 1950, sobretudo o Concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente (CANDIDO, 2006, p.253).

Ao tentar assinalar alguns pontos de referência na análise da ficção brasileira entre os anos 70 e 90, Alfredo Bosi (1994, p.434) também chamou a atenção para a pluralidade das formas adotadas pelos escritores que impressiona à primeira vista. Com o foco direcionado para a década de 70, pode ser destacado, de acordo com o crítico (1994, p.435), que a literatura, em alguns casos, assim como o teatro e o cinema, acabou sendo uma espécie de contraponto simbólico do momento histórico que o país enfrentava. A literatura-reportagem, a denúncia e o depoimento passaram a ser as armas utilizadas por escritores e demais artistas militantes. No entanto, Alfredo Bosi (1994, p.435) ainda observa que certas obras (*Zero*, de Loyola Brandão; *A Festa*, de Ivan Ângelo; *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu; *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, por exemplo) eram, em verdade, mais críticas às informações públicas e recusa aos esteriótipos partidários do que podiam supor os que as classificavam apenas como documentos imediatos da ditadura. Elas podiam ser manifestos da contraideologia, mas também eram fomentadoras de inquietações que deslocaram do seu centro capitalista a burguesia emergente, colocando-a de frente aos seus próprios limites e à realidade da diferença.

Vale lembrar, de acordo com a visão de Tânia Pellegrini (1996, p.14), que não se deve submeter a produção romanesca do período em análise apenas à situação política e social brasileira, pois contingências mais amplas que dizem respeito ao capitalismo como um todo precisam ser consideradas. É interessante destacar que o Brasil encontrava-se alinhado ao mercado mundial. Em verdade, toda a problemática da formação cultural e literária do país sempre esteve atrelada ao desenvolvimento do capitalismo – triste desenlace, pois de tanto olhar para o exterior, artistas e intelectuais acabaram com um *torcicolo cultural* ocasionado

pela inadequação das idéias aqui implantadas, segundo mostra Roberto Schwarz (1977). Logo, o romance brasileiro de 70 estava inserido em um contexto muito maior e, por isso, apresentava traços de transformação, de renovação, de inovação, que se referiam à sua especificidade brasileira e à sua generalidade universal (PELLEGRINI, 1996, p.14).

Como foi visto a partir da revisão dos trabalhos de Tânia Pelegrini (1990/1996), os anos de ditadura não resultaram em “gavetas vazias” ou em isolamento cultural, pelo contrário, em sintonia com o cenário internacional foi promovida uma abertura cultural antes mesmo da abertura política. Por isso, segundo Alfredo Bosi, enquanto alguns escritores se dedicavam à prosa documental, já se começavam a sentir “os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação” (2002, p.435). Assim, se o universo regional guiou o trabalho de alguns escritores que quase em tom épico reviveram a saga de sertanejos, nordestinos, migrantes e imigrantes, por exemplo, outros preferiram a introspecção:

A potencialidade da ficção brasileira está na sua abertura às nossas diferenças. Não a esgotam nem os *bas-fonds* cariocas nem os rebentos paulistas em crise de identidade, nem os velhos moradores dos bairros de classe média gaúcha, nem as histórias espinhentas do sertão nordestino. Há lugar também para outros espaços e tempos e, portanto, para diversos registros narrativos como os que derivam de sondagens no fluxo da consciência (BOSI, 2002, p.437).

Ao comentar a obra *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, que “lembra a tradição do nosso melhor romance introspectivo” (2002, p.437), Alfredo Bosi tece um único, mas incisivo comentário sobre Raduan Nassar:

A escrita apurada de um estreante como Milton Hatoum parece indicar (como o fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* e Carlos & Carlos Sussekind com *Armadilha para Lamartine*) que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível. Esse padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade da sua mensagem. A idéia de arte como trabalho baqueou mas ainda não morreu (BOSI, 2002, p. 437).

Em meio “aos cacos do mosaico pós-moderno” detectados por Alfredo Bosi, ainda é possível apontar o que Antonio Candido (2006, p.255) denominou de “realismo feroz” como uma das tendências salientes da década de 70 muito bem exemplificado pelos trabalhos talvez propulsores de João Antonio e, em especial, do mestre do conto Rubem Fonseca. O “realismo

feroz” agride o leitor, pois apresenta de modo violento conteúdo e forma – diante das condições do momento histórico e do efeito das vanguardas artísticas,urgia uma penetração veemente na realidade. Negação e superação. Valendo-se da narrativa em primeira pessoa na qual a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade da personagem, o escritor desce do seu pedestal naturalista e realista (no sentido tradicional) de “superioridade” numa tentativa de diminuir a distância social entre narrador e narrado, despindo-se do paternalismo (CANDIDO, 2006, p.255-257). Desse modo, não há a interrupção, nem a intervenção crítica de um terceiro.

O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras) (CANDIDO, 2006, p.257-258).

Feitas algumas considerações acerca das referências literárias brasileira da década de 70 cabe ainda chamar a atenção para o fato de Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (2002), ter dado pouco destaque a Raduan Nassar. Assim, também é curioso que Antonio Candido não tenha considerado o escritor de Pindorama no painel de *A nova narrativa* (2006). A partir destas observações, evidencia-se, então, o isolamento daquele que, em meio a um cenário literário bastante politizado, voltou-se para o interior, para o universo rural e para a família patriarcal. Desse modo, compreender a dimensão moderna do romance nassariano não é uma tarefa fácil – os críticos que se dispuseram a enfrentar tal empreitada que a digam.

## **1.2 LAVOURA ARCAICA E SUA FORTUNA CRÍTICA**

A singularidade da obra de Raduan Nassar é o ponto comum da crítica literária a seu respeito. Tal observação se deve ao fato de que diversos estudiosos reconhecem no trabalho do autor de Pindorama<sup>4</sup> um refinamento da linguagem que proporciona uma força inigualável a mesma. Conforme foi destacado anteriormente, Alfredo Bosi (2002, p.437) salientou que, nos anos 70, Raduan Nassar foi um dos artistas que se preocupou em manter o seu ideal

---

<sup>4</sup> Raduan Nassar é natural de Pindorama, interior do Estado de São Paulo.

estético de arte como um trabalho bem elaborado que não renuncia à mediação da sintaxe apurada e do léxico preciso.

Interessante é que o próprio escritor, em entrevista aos *Cadernos de Literatura*, reafirma essa posição, deixando claro que sempre buscara seguir o caminho da autonomia:

As idéias estão no ar. Se assimilei uma e outra no meu trabalho, [...] foi cheirando involuntariamente a atmosfera. Por decisão mesmo, sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou programática, sobretudo por uma questão de assepsia, quero dizer, para preservar alguma individualidade da minha voz. Não via arrogância nisso. Se tivesse de me pautar pela leitura de manifestos literários, eu jamais teria escrito uma linha (CADERNOS, 1996, p.33).

Essa postura mais livre permite que ele ouse e não se atenha apenas à realidade imediata de então. Considerando as suas respostas aos *Cadernos de Literatura*, deve-se concordar com Leyla Perrone-Moisés (1996, p.69) quando ela afirma que a originalidade de Raduan Nassar está no seu engajamento político mais amplo que faz referência à liberdade individual. O comentário de Milton Hatoum elucida bem essa opção: “*Lavoura Arcaica* fugia do factual, do circunstancial, e aderiu a algo que penso ser importante numa obra literária: a linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa” (HATOUM, 1996, p.20). Para o autor amazonense, que teve, em parte, os espaços que Raduan Nassar expande e dilata em suas obras (o quarto, a casa ou a fazenda) como modelos para pensar o romance que começaria em 1982, trata-se de um exemplar que poderia ser incluído na linhagem cada vez mais rara dos narradores-poetas (HATOUM, 1996, p.20).

Seja com a denominação de narrador-poeta ou com a de escritor de prosa-poética – para Raduan Nassar a boa prosa tem sido sempre poética (CADERNOS, 1996, p.25) – o certo é que o alto grau de elaboração da linguagem fez com que a crítica qualificasse o romance de Raduan Nassar como uma obra ímpar dentre as demais da Literatura Brasileira. Segundo Luis Augusto Fischer (1991, p.15), o tecido narrativo de *Lavoura Arcaica* tanto o afasta da tranquilidade realista quanto o distancia dos esquemas de causalidade psicológica ou social a que se afeiçoa o romance brasileiro. No entanto, já acentuara Leyla Perrone-Moisés:

A força de *Lavoura Arcaica* está em sua linguagem. Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, Raduan Nassar solta um verbo que, por represado, estoura e jorra com um vigor a que não estamos habituados. Em seu tom profético, em suas inesgotáveis

metáforas, essa linguagem nos impressiona e, em certos momentos, provoca em nós certo mal-estar. O mal-estar vem do que esse discurso tem de arcaico (de esquecido, de rejeitado) para os leitores modernos, acostumados à depuração intelectual do novo romance ou à linguagem direta e enxuta do romance-reportagem. Aqui, somos jogados num mundo verbal opulento, paroxístico, parabólico, que tem algo de sacro e de trágico (1977, p.96).

A partir dessa observação, compreende-se o porquê do isolamento do referido texto: não são todos os que se arriscam a mergulhar nesse discurso que, segundo a crítica (PERRONE-MOISÉS, 1977, p.96), é denso, é desmesurado em seu lirismo e é inusitado em suas ressonâncias bíblicas e islâmicas. Outrossim, até mesmo a sua fortuna crítica não é muito extensa, visto que “um comentário a ele apostado corre logo o risco de leviandade e de insignificância” (PERRONE-MOISÉS, 1977, p.96).

Uma das análises mais significativas acerca da obra nassariana foi feita por Leyla Perrone-Moisés no seu ensaio publicado no já citado *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996). Por proporcionar diferentes chaves de leitura dos seus textos, este trabalho é uma consagrada referência para todos aqueles que se aventuram pelas linhas nassarianas. Nele, a autora (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.61) resgata o significado grego da palavra cólera a fim de marcar, de certa forma, tal sentimento como ponto de partida para a produção literária do artista. Tendo clara a definição de que “A cólera é uma loucura breve” (HORACIO apud PERRONE-MOSÉS, 1996, p.61), que breves são os textos de Raduan Nassar e coléricas as suas personagens, Leyla Perrone-Moisés (1996, p.61) já no início ressalta a força impressa pela cólera às obras *Lavoura Arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978), pois ela é a paixão dos impacientes. Segundo a estudiosa (PERRONE-MOSÉS, 1996, p.61), há aí um interessante paradoxo visto que a palavra paixão tem a mesma origem etimológica que a palavra paciência (*passio*) e as duas remetem à ideia de sofrimento. Assim, cólera, paixão, paciência e sofrimento cruzam-se nas linhas e entrelinhas dos textos de Raduan Nassar.

Segundo a crítica (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.62), *Lavoura Arcaica* tem em sua estrutura a simplicidade e a circularidade<sup>5</sup> de uma parábola de base – o título da primeira parte (“A partida”) e o da segunda (“O retorno”) anunciam a completude do ciclo. Entretanto, o caráter de paródia do romance destacado no ensaio (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.66) permite ver essa obra como uma versão moderna da parábola do filho pródigo, mas sem o

---

<sup>5</sup> Como bem marcam os críticos (PERRONE-MOISÉS, 1996; SELDMAYER, 1997; RODRIGUES, 2006), no final, o romance repete, quase que palavra por palavra, a cena da festa e sua preparação já relatada no início – a diferença maior ocorre no uso do tempo no imperfeito, primeiro, e no do uso do pretérito perfeito por último. Ou seja, as ações que antes se repetiam como num movimento habitual e cíclico têm o seu final decretado.

final feliz. A ovelha desgarrada que volta para o seio do rebanho já não se ajusta mais a esse, pois coroara a subversão e a inversão dos valores do pai como a sua nova ordem antes mesmo de experimentar outros pães e de se insinuar para além das divisas da fazenda.

Dentre as causas da partida, conhecidas através dos delírios e das lembranças de André e da conversa dele com o seu irmão mais velho, Pedro, Leyla Perrone-Moisés (1996, p.62) destaca a impaciência chegada ao seu grau máximo. Sufocado em um ambiente familiar que tem de um lado a rigidez paterna e de outro os excessos amorosos da mãe, André se deixa levar pelos apelos do corpo e se une à irmã, Ana, numa tentativa de sentir-se mais integrado à vida familiar – “Recalcado e reprimido, o corpo reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis, no incesto” (PERRONE-MOISÉS 1996, p.62). No entanto, a irmã não corresponde a todos os seus anseios e ele não vê alternativa a não ser deixar a fazenda.

Cedendo ao pedido da família, incorporado pelo porta-voz Pedro, o “filho tresmalhado” aceita voltar. O seu retorno inaugura a segunda parte do romance e também evidencia a curiosa relação que pode ser apontada entre ele e seu pai – pelo diálogo que eles têm ao se reencontrarem, verifica-se que as ações e reflexões de André se situam no mesmo campo temático que as de seu pai, conforme sugerem Leyla Perrone-Moisés (1996, p.62) e demais críticos que serão abordados a seguir. Contudo, enquanto esse visa à ordem, ou melhor, à manutenção da sua ordem, aquele busca a contestação e a subversão das suas propostas conforme já mencionado.

Para a estudiosa (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.63), a experiência individual de André, a sua “religião” invertida e a sua afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede se contrapõem aos valores pregados pelo pai em seus pesados sermões. “Na modorra das tardes vadias da fazenda” (NASSAR, 2002, p.13), a impaciência emerge como uma tentativa de se marcar a diferença, de promover mudança. Antonio Sanseverino, buscando compreender melhor a posição de André, destaca em sua análise uma fala do próprio autor acerca da necessidade de se ter uma camaradagem com o Anjo do Mal e complementa:

De fato, trata-se da força da negatividade e da negação, elemento fundamental para o indivíduo se constituir como alguém livre. Para ser autônomo e independente, André precisava deixar de ser uma parte da família ou dependente dela para ser alguém. *Lavoura Arcaica* mostra, no entanto, a dificuldade do indivíduo para ser livre ou a dor trágica de se sentir um membro arrancado do corpo familiar e de ver uma ordem ruir (2005, p.189-190).

Outro aspecto interessante apontado no ensaio de Leyla Perrone-Moisés (1996, p.64) é a fissura fatal causada pelo aculturamento da família do protagonista<sup>6</sup>. De origem árabe, esses imigrantes perderam a sua principal referência com a morte do avô, um homem imponente e de poucas palavras – um arrote toco seu “valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai” (NASSAR, 2002, p.91). O pai com toda a sua prolixidade demonstrava já não ter a inteireza cultural do avô o que permitia que suas longas falas fossem interpretadas de forma dúbia. Ora, a ambiguidade sempre proporciona um terreno fértil para discussão e, pautando-se nisso, a crítica (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.64) sustenta que é a partir dessa constatação que “a paixão se infiltra nas frestas da razão” (RODRIGUES, 2006, p.39), ou melhor, que André vê a chance de fazer valer os direitos da *libido*.

A paixão como força de ação das personagens é também abordada por André Luis Rodrigues (2006) e já vem expressa no título do seu trabalho de crítica: *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. Para ele, tanto no discurso de André quanto no discurso de seu pai há paixão. O pai, que aparentemente prega o comedimento e a moderação, acaba por lançar sementes contrárias aos seus sermões quando os profere através de falas descomedidas e imoderadas nas quais há muitos excessos – metáforas, metonímias, alegorias, hipérboles, personificações, adágios e aforismos de caráter grandiloquente (RODRIGUES, 2006, p.39-41). É interessante citar alguns dos exemplos destacados por André Luis Rodrigues (2006, p.41): “o tempo é o maior tesouro”, “o tempo é o nosso melhor alimento”, “nem intumesça de pestilência a cabeça, cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas”, “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas”, “nenhum entre nós há de cair jamais na fervura dessa caldeira insana”, “em terras ociosas é que viceja a erva daninha”, “é na memória do avô que dormem nossas raízes”, etc.

Como foi dito anteriormente, a presença do pai não era suficiente para preservar os valores e as tradições seculares, assim como fora a do avô – o patriarca precisava da palavra persuasiva para tentar manter a sua posição. Desse modo, o discurso paterno encontra-se deslocado numa família em que os membros já estão cindidos (RODRIGUES, 2006, p.40). O crítico ainda observa o quanto paradoxais são as palavras do pai que “busca ou parece buscar a inclusão por meio do estabelecimento de rígidas proibições, isto é, da exclusão de todo e qualquer valor diferente dos seus” (RODRIGUES, 2006, p.42). Todo esse desequilíbrio acaba

---

<sup>6</sup> Tanto para Leyla Perrone-Moisés (1996, p.69) quanto para Luis Augusto Fischer (1991, p.24), *Lavoura Arcaica* é o primeiro grande romance sobre a imigração libanesa no Brasil, ficando longe da limitação de qualquer esteriótipo – “o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.69).

criando rachaduras no chão da razão e permite que o passional se infiltre.

Ao condenar as paixões, o pai não vê (ou não quer ver) que o seu é um discurso *apaixonado*. Ao estabelecer tão *claramente* as diferenças entre luz e trevas, ao recusar terminantemente as últimas, ele também parece não se dar conta de que o excesso de luz em muitos casos pode ser cegueira, assim como as trevas podem muitas vezes ser caminho para a iluminação (RODRIGUES, 2006, p.45-46).

Um sentimento de terror e piedade próximo da catarse aristotélica é também verificado por Leyla Perrone-Moisés (1996, p.65). A crítica (1996, p.65) acentua que a obra em questão tem muito de tragédia grega tanto pelo tema quanto pela constante evocação da cultura mediterrânea. Luis Augusto Fischer, quando diz haver uma questão de *hybris* em *Lavoura Arcaica*, propõe uma aproximação semelhante:

De fato, não há questão sobre aretê, sobre virtude, na trajetória de André, o narrador e personagem central de Nassar, mas sim sobre *hybris*, sobre transgressão, insulto, insolência. Há um mundo ordenado, nucleado, urdido em torno de uma ética explícita, e há um movimento de destruição dessa ordem, protagonizado pelo filho que conta a sua história (1991, p.15).

Também para Antonio Sanseverino (2005, p.190-191), a fatalidade trágica faz parte do destino do protagonista e pode ser compreendida à medida que o autor vai desenhando o seu caráter. André é integrante do galho esquerdo – “já o [galho] da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto” (NASSAR, 2002, p.156-157) – e tem a desmedida como expressão. Contudo, de acordo com esse crítico (SANSEVERINO, 2005, p.191) e com André Luis Rodrigues (2006, p.39-42), é possível identificar no pai a mesma semente da destruição que há no filho. A tragicidade se reafirma ao final com o gesto assassino do pai, o que aterroriza o leitor, e com a dor e o lamento milenar da mãe que provocam piedade (SANSEVERINO, 2005, p.191). Qualquer ação seria inútil em meio aos escombros que restaram. A dor arenosa do deserto calou a todos:

Iohána! Iohána! Iohána! e foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto (NASSAR, 2002, p.194).

Todavia, é possível ainda observar na rebelião apaixonada de André e na fala de seu pai ecos dos livros bíblicos (Novo e Velho Testamento)<sup>7</sup> e dos livros sapienciais – Provérbios e o Eclesiástico – como ressaltam os críticos (FISCHER, 1991; SELDMAYER, 1997; RODRIGUES, 2006)<sup>8</sup>. Fontes muito férteis nas quais Raduan Nassar buscou inspiração para trabalhar a forma e o conteúdo do seu texto. Entretanto, o escritor de Pindorama não bebeu apenas águas milenares. Palimpsesto, classificou Sabrina Seldmayer – “Encontramos nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras” (1997, p.20). Segundo a crítica (SELDMAYER, 1997, p.20), é possível reconhecer ainda a influência de autores nacionais como Graciliano Ramos, Jorge de Lima e Murilo Mendes na obra nassariana.

Apesar de sofrer de “reminiscências”<sup>9</sup>, é uma linguagem própria que se encontra no entanto. Sabrina Seldmayer (1997, p.21) recorre a uma interessante metáfora para ilustrar a sua concepção do romance de Raduan Nassar: um *iceberg*. Ou seja, para ela, *Lavoura Arcaica* é um bloco errante a vagar solitário pelo mar da literatura. Desprendido de uma massa maior, ele pode se aproximar de outros pedaços de texto. Na referência ao trabalho de Lacan, essa mesma imagem é usada pela crítica (SELDMAYER, 1997, p.21) com a finalidade de relacionar a psicanálise e a literatura, pois permite a analogia entre a literatura e o litoral. Ao enxergar, metaforicamente, do alto de um avião, a planície siberiana, Lacan vislumbra uma modalidade de textos que só se deixam entrever pelo próprio escoar do vento – *lituraterra*. Através dessa imagem, segundo Sabrina Seldmayer (1997, p.21), o psicanalista pretende destacar que a psicanálise territorializa-se com a literatura e que os limites entre elas são constantemente desfeitos, pois a onda que bate na areia desmancha as fronteiras, amalgamando as partes.

O entendimento do signo primevo, que pode ser inferido na obra em questão, norteia o trabalho de Sabrina Seldmayer (1997). Tal estudiosa, que se propõe a rastrear os caminhos percorridos pelo sujeito – narrador do testemunho –, demonstra-se ciente de que isso só é

---

<sup>7</sup> No início deste capítulo, já fora mencionado que se pode constatar neste romance a estrutura simples e circular de uma parábola de base, conforme indica Leyla Perrone-Moisés (1996, p.62).

<sup>8</sup> Além da parábola do filho pródigo e a do faminto, traços da parábola do Semeador e da Ovelha Perdida, por exemplo, podem ser encontrados.

<sup>9</sup> Conforme a interpretação que Sabrina Seldmayer faz de Michel Schneider (1990), o texto sofre de reminiscências porque não existe um grau zero para a escrita – “A literatura é sempre de segundo grau, não em relação à vida ou à realidade social de que ela seria *Mimesis* (Auerbach), mas em relação a ela mesma, e o plágio não é senão um caso particular dessa escritura sempre derivada de uma outra” (SCHNEIDER apud SELDMAYER, 1997, p.20).

possível através da observação da linguagem empregada no texto. Dessa forma, ela inicia a sua análise a partir da seguinte indagação feita, primeiramente, por Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu* de 1952: “Que culpa temos nós dessa planta da infância/de sua sedução, seu viço e constância?” (NASSAR apud SELDMAYER, 1997, p.29).

Nesses versos de Jorge de Lima, citados por Raduan Nassar no início e mais na parte final da sua narrativa, há dois significantes chaves, infância e culpa (SELDMAYER, 1997 p.29), que podem abrir as portas da memória e do inconsciente e assim permitir que o leitor experimente, em comunhão com o protagonista, a angústia de transgredir o interdito – cena primitiva, incesto e parricídio. No entanto, antes de protagonizar tal conflito, André acreditava que com a aceitação da irmã seria possível reviver a sua época de ouro, a infância. Para André Luis Rodrigues (2006, p.87-88), a relação incestuosa dos irmãos pode ser vista como uma atualização do mito do paraíso perdido, ou melhor, como uma tentativa de poder gozar novamente a paz, a integridade, a união com a família e com a natureza, sem conflitos.

Seguindo as observações adornianas acerca da lírica e da sociedade, o crítico (RODRIGUES, 2006, p.89-90) destaca a busca de André pela unidade perdida<sup>10</sup>. Com o advento da sociedade, o homem se afastou da natureza, pois precisou “dominá-la” empregando para tanto a força do trabalho, da coisificação, da razão. Assim, o “desajuste” sentido por André pode ser relacionado à sua recusa por toda e qualquer ordem social que venha aumentar a distância entre ele e a sua Ordem verdadeira.

A opção pela “desordem” tem seu fundamento no desejo de uma Ordem verdadeira, aquela de que se tem a ilusão na infância familiar e que se mostra impossível na sociedade. A desordem do mundo contamina a linguagem, submetida tanto à desordem das paixões quanto à ordem “social”, guardiã e álibi de uma desordem ética (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.74).

A tentativa de fundar uma Ordem verdadeira que diga respeito a um universo mítico uno-primordial, atemporal e circular é, então, uma das interpretações possíveis para o esforço narrativo de André, visto que é ele quem experimenta a “doce amargura” de “dizer as coisas” (NASSAR, 2002, p.52):

*Lavoura Arcaica* é uma narrativa centrada nos principais acontecimentos da história,

---

<sup>10</sup> Neste ponto, é interessante recordar a curiosa observação proposta por Leyla Perrone-Moisés (1996, p.65) sobre o nome Ana: “A identidade é sublinhada pelo fato de o nome da irmã – Ana – corresponder ao pronome *eu* em árabe.”

representada em uma linguagem obscura, poética, com ritmo de oralidade, repleta de repetições, às vezes, circular. Parece ser uma tentativa de passar o testemunho do acontecimento para a linguagem do mito, como um destino que isenta a vontade individual e que isenta o indivíduo da responsabilidade (SANSEVERINO, 2005, p.192).

Por esse viés, compreende-se também a afirmação de Leyla Perrone-Moisés: “As questões éticas se colocam antes de tudo como questões de linguagem” (1996, p.73). O pai, em um dos seus sermões, já anuncia: “entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda a prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo” (NASSAR, 2002, p.162). No *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (2004, p.299) retoma as várias concepções sobre mito desde a Antiguidade Clássica até a Modernidade. Encarado como um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica e à Arte, é comum entre os antropólogos, os filósofos e os teólogos o reconhecimento de que o mito, enquanto pedra fundamental do ser, pressupõe uma “unidade originária da consciência e do mundo, prévia ao divórcio da re-flexão, que é desdobramento antes de ser enriquecimento” (GUSDORF apud MOISÉS, 2004, p.300).

Contudo, com o advento da linguagem, esse estado de completa harmonia se rarefaz e o mito passa a fazer parte da literatura, ou ainda, passa até ser a própria literatura:

[...] a palavra mito significa ‘história’: um mito é um conto, uma narrativa, um poema; mito é literatura e deve ser considerada uma criação estética da imaginação humana [...] os mitos podem ser divisados, de um lado, como o exercício estético que preserva e reafirma a fusão mágica; os mitos impedem que o mundo do mágico e o mundo do poeta se dissociem. Por outro lado, os mitos são dramatizações poéticas de conflitos e interações de poderes que agem no interior das qualidades e objetos com os quais os poderes parecem identificados (CHASE apud MOISÉS, 2004, p.303).

Assim, aproveitando a metáfora de Renata Pimentel Teixeira (2002, p.17-25) para o romance nassariano, “universo-rio de palavras”, a discussão de *Lavoura Arcaica* pode ser localizada nas águas ora paradas e contemplativas, ora turvas e turbulentas desse mesmo rio. Se há uma “guerra das linguagens”, conforme a consideração de Leyla Perrone-Moisés (1996, p.74) e a de Renata Teixeira Pimentel – “É sempre a “ordem” hipócrita e autoritária sendo enfrentada por uma “desordem” anarquista exigida pelo corpo e pela paixão. E o terreno em que se trava a disputa é o da linguagem” (2002, p.24) – é justamente para revelar a descrença em todo o tipo de comunicação ou de vínculo social (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.75) que

emerge de tempos em tempos – “E que tente em vão a dita razão dos homens pôr ordem diversa nesse embate de correntes vitais...” (PIMENTEL, 2002, p.17).

A revisão da fortuna crítica a respeito de *Lavoura Arcaica* permite destacar traços recorrentes – linguagem poética, mítica e densa, estrutura circular, aspecto trágico (*hybris*), relações intertextuais – que podem ser vistos como importantes pistas para se entender a questão central deste estudo. Posto isso, visando contribuir com a crítica especializada, o presente trabalho procura desvendar o André narrador de Raduan Nassar, ou melhor, as condições e o lugar do qual ele fala. O que ele estaria buscando com o relato? Seria a unidade perdida? Uma reconciliação?

## 2. ROMANCE MODERNO E TESTEMUNHO

Antes de buscar uma articulação entre o romance moderno e o testemunho, é preciso destacar dois pontos: em *Lavoura Arcaica*, o protagonista é o próprio narrador e este narrador-personagem não é somente a vítima, mas também uma espécie de algoz de um fato ficcional. Logo, o texto em questão não se encaixa perfeitamente nos moldes teóricos que serão recuperados. Todavia, como essa não é a intenção deste trabalho, tais problemas de análise, ao invés de desestimular, proporcionam muito mais subsídios para continuar. Assim, é importante esclarecer que ao se abordar as ideias de alguns autores, em especial, as de Mikhail Bakhtin (2002) e as de Márcio Seligmann-Silva (2006), não é com a finalidade de procurar traços do romance polifônico que estejam presentes em *Lavoura Arcaica*, nem propor uma discussão que caracterize o texto nassariano como sendo ou não de natureza polifônica. Tampouco se pretende dirimir a peculiaridade do testemunho do narrador-personagem. O que interessa é se valer de alguns dos conceitos que serão em seguida apresentados para poder compreender como se dá a configuração do narrador-personagem e a concepção artística de Raduan Nassar na obra em questão.

### 2.1 ROMANCE MODERNO

Tendo em vista a complexidade da obra *Lavoura Arcaica*, faz-se necessária uma revisão teórica que contemple o ponto de vista de autores que se demonstraram preocupados em compreender a relação entre o homem, o universo dos valores modernos e o romance. Logo, destacar o trabalho de Mikhail Bakhtin (2002), *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Theodor Adorno (1983), *Posição do narrador no romance contemporâneo* e de Anatol Rosenfeld (1985), *Reflexões sobre o romance moderno* é fundamental para o desenvolvimento deste estudo. Contudo, é importante esclarecer que não há a intenção de esgotar a discussão sobre o romance moderno, pois o interesse está posto na articulação de alguns fios que sejam úteis à leitura de *Lavoura Arcaica*.

De certa forma, tais autores dialogam a respeito do papel do romance no mundo moderno recuperando o fato de que depois da ocorrência de alguns acontecimentos históricos como a consolidação do sistema capitalista, as guerras ou a indústria cultural, a linguagem dos romances que os sucederiam já não poderia mais comportar-se dentro do âmbito da objetividade. A vida real mostrara sua faceta monstruosa e até mesmo impiedosa – pode-se sempre ser pior, ou talvez, seguindo o ceticismo machadiano, pode-se sempre ser mais humano do que se parece ser.

Convencido de que Dostoiévski criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, Mikhail Bakhtin (2002, p.01) anuncia já na introdução do seu trabalho a grande inovação do escritor russo: o romance polifônico. Tal novidade, que abalou as estruturas basilares da velha forma artística, não podia continuar na penumbra de críticas incapazes de dar conta de tamanho brilhantismo. Assim, Mikhail Bakhtin (2002, p.01-03) justifica a necessidade e a importância do seu estudo tendo em vista o fato de que até então o que mais se ressaltava era a problemática ideológica da obra de Dostoiévski – a preocupação maior era averiguar quais as correntes filosóficas compunham os personagens dostoiévskianos.

Dividindo a sua análise em três pontos essenciais (personagem, ideia e discurso), Mikhail Bakhtin observa como se constitui a originalidade artística daquele que foi para ele um dos maiores escritores, pois, ao contribuir com novas formas de visão estética, Dostoiévski também lançou um novo olhar sobre o homem e a sociedade. Segundo o crítico (2002, p.273), suas obras significaram um avanço na evolução da prosa ficcional europeia que pôde dar passos mais firmes em direção ao dialogismo – enquanto “homens-personagens”, somos criadores de discursos que só se revelam pelo diálogo eu-tu (BAKHTIN, 2002, p.VIII). A alteridade pode ser compreendida como um espelho capaz de refletir, ao mesmo tempo, o mundo a nós e nós ao mundo.

Através da análise da relativa liberdade e independência das personagens, da colocação das ideias nas mesmas e dos novos princípios de conexão que formam o discurso dos romances de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin (2002, p.03) conclui que a inovação do escritor russo foi um imenso avanço não apenas para prosa ficcional (e para todos os gêneros que se constituem na órbita do romance), como também para o próprio pensamento artístico. O romance polifônico se diferencia dos demais tipos de ficção em prosa à medida que é multifacético e imprevisível. Para Otto Kaus, a multiplicidade é uma característica do próprio Dostoiévski e seu mundo é a expressão mais pura e mais autêntica do espírito capitalista.

Os mundos, os planos – sociais, culturais e ideológicos – que se chocam na sua obra tinham antes significado auto-suficiente, eram organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientizados no seu isolamento. Não havia uma superfície plana material, real para um contato real e uma interpenetração entre eles. O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a auto-suficiência ideológica interna desses campos sociais. Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação. Esses mundos ainda não haviam perdido o seu aspecto individual, elaborado ao longo dos séculos, mas já não podiam ser auto-suficientes. Terminaram a coexistência cega entre eles e o mútuo desconhecimento ideológico tranqüilo e seguro, revelando-se com toda a clareza a contradição e, ao mesmo tempo, o nexo de reciprocidade entre eles. Em cada átomo da vida vibra essa unidade contraditória do mundo capitalista e da consciência capitalista sem permitir que nada se aquiete em seu isolamento, mas simultaneamente, sem nada resolver. Foi esse espírito em formação que encontrou a mais completa expressão na obra de Dostoiévski (KAUS apud BAKHTIN, 2002, p.18-19).

O romance polifônico encontrou um terreno fértil justamente na Rússia, “onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo” (BAKHTIN, 2002, p.18).

[...] a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico (BAKHTIN, 2002, p.19).

Logo, entende-se que uma visão artística que contempla a polifonia liberta e descoisifica o homem sobrevivente ao capitalismo, visto que lhe dá voz e espaço para que essa se manifeste no grande diálogo da humanidade. Conforme destaca Mikhail Bakhtin (2002, p.88-89), Dostoiévski criava imagens vivas de ideias auscultadas ou adivinhadas na própria realidade, captando dela não as vozes isoladas, mas as relações dialógicas entre elas. Diferentemente do tradicional romance monológico que encerra o homem em um determinado quadro ideológico que não pode ser ultrapassado porque lhe é inacessível, o texto de caráter polifônico apresenta a inconclusibilidade como uma das suas principais características: não há mais molduras que limitem o ser humano.

O monologismo pode ser interpretado como uma tentativa de se exaltar a existência de uma verdade única: pelo comando da mão do autor (narrador), ou se nega, ou se afirma uma ideia. A personagem é vista como uma imagem acabada da realidade que não consegue ultrapassar as fronteiras do seu caráter, de sua tipicidade, pois a sua autoconsciência é antes a

consciência do autor. De certo modo, através da monologia, cultua-se a razão absoluta renascentista que, por querer a tudo explicar, não permite imprevistos. No entanto, no homem sempre há algo que só ele mesmo pode descobrir e por isso ele vive – “Enquanto o homem está vivo, vive pelo fato de ainda não se ter rematado nem dito a sua última palavra” (BAKHTIN, 2002, p.58).

Para Mikhail Bakhtin (2002, p.46), a personagem importa para o escritor russo enquanto “*ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” – suas personagens são “homens de idéias”. Para tanto, é necessário um procedimento peculiar que permita à personagem o desenvolvimento da sua consciência e autoconsciência haja vista que para ela todos os elementos da realidade podem ser transformados em matéria de reflexão. Assim, é através do diálogo que se abre um leque de infinitas possibilidades que passam a ser testadas pela personagem à medida que melhor lhe convém. É interessante ainda salientar que o herói de Dostoiévski sempre tem uma ideia básica e grandiosa que é por ele seguida. Toda a sua existência se concentra nessa função que é, em verdade, o que o leva a tomar consciência de tudo.

Pelo enfoque polifônico, no qual outras vozes isônomas e plenivalentes<sup>11</sup> também ganham vida no diálogo, atinge-se a mais pura expressão da personagem porque diante dele ela é livre para se revelar. Conforme Mikhail Bakhtin (2002, p.64), o herói é produtor de um discurso genuíno e não uma marionete do autor (narrador) – esse fala *com* aquele e não *sobre* aquele. Provocações e questionamentos são importantíssimos para o desenvolvimento desse viés que tem como base o dialogismo. Até mesmo as torturas morais a que algumas personagens são submetidas são valorosas para exprimir a sua palavra. Tendo, dessa forma, como dominante artístico o processo de maturação da autoconsciência das personagens, especialmente o do protagonista, Dostoiévski chega na “verdade” sobre o homem, na verossimilhança de seu discurso já apontada em seu caderno de notas - “Com um realismo pleno, *descobrir o homem no homem...* Chamam-me de *psicólogo: não é verdade*, sou apenas um realista *no mais alto sentido*, ou seja, retrato todas as *profundezas da alma humana*” (DOSTOIÉVSKI apud BAKHTIN, 2002, p.60).

Assim, ao focalizar as observações feitas em *Problemas da poética de Dostoiévski*, compreende-se que as personagens de um romance moderno podem se configurar como

---

<sup>11</sup> Segundo nota do tradutor, vozes plenivalentes são vozes plenas de valor, que mantém uma relação de absoluta igualdade com as demais vozes do discurso (BAKHTIN, 2002, p.4).

reflexo da sua própria autoconsciência sendo manifestações autênticas do pensamento humano. Entendendo que não se pode transformar um homem em algo inanimado à revelia de um conhecimento conclusivo exterior, Dostoiévski sopra vida no interior das suas personagens conferindo a elas ideias que lhes são próprias e que serão sempre por elas defendidas. As batalhas dialógicas travadas em romances como *Crime e Castigo* (1866) e *Os Irmãos Karamázov* (1880) exemplificam que um herói dostoiévskiano jamais sucumbe aos apelos alheios, pelo contrário, ele os usa para analisar a sua imperfeição interna primeiramente para depois tentar superá-la. É a busca pelo “homem no homem”, o homem palavra, o homem ação.

À polifonia bakhtiniana, é possível aproximar, sem prejuízo ao seu valor teórico, as considerações apresentadas por Theodor Adorno (1983) e por Anatol Rosenfeld (1985) tendo em vista que os três críticos tratam a problemática do romance moderno por ângulos próximos senão complementares. À medida que a inovação polifônica constatada por Mikhail Bakhtin (2002) nas obras de Dostoiévski se configura como uma atitude estética que abre um espaço antes rigidamente determinado pelos moldes monológicos tradicionais, tem-se, de certo modo, o fim do império do romance perspectivico detectado por Anatol Rosenfeld e a crise da objetividade adorniana.

Seguindo as três hipóteses iniciais propostas por Anatol Rosenfeld (1985) acerca da pintura moderna, aponta-se primeiramente o quanto a perspectiva, preceito tipicamente realista, ou a falta dela influenciam no entendimento de uma obra. Resgatando-se, então, o seu primeiro pressuposto (ROSENFELD, 1985, p.75-80), o destaque é o *Zeitgeist*. Tal termo traduz um estado de espírito unificador comum a todas as manifestações culturais em cada fase histórica, mas que respeita, obviamente, as variações nacionais dessas. Sua segunda hipótese é sobre o fenômeno da *desrealização* que na pintura, considerando-se os exemplos cubistas, expressionistas ou surrealistas, é muito mais evidente do que na literatura. *Desrealizar* é não mimetizar, é não se preocupar em reproduzir fielmente a realidade empírica em seus mínimos detalhes assim como uma fotografia faria, em seu sentido mais tradicional.

Para melhor entender essa negação do realismo pregada pelo modernismo, é interessante recordar as diferentes visões de mundo que o homem veio apresentando: na Antiguidade Clássica, os sofistas buscavam a constituição do mundo a partir da consciência humana que posteriormente, num período pós-renascimento, com Descartes, foi elevada à condição única de conhecimento: *cogito ergo sum*. A consciência fundou o eu existente e foi a inquestionável certeza que se ergueu para reafirmar o que a dúvida barroca havia abalado. Na

Idade Média, os preceitos divinos apostólicos romanos pretendiam comandar todas as ações terrestres, logo, aqueles que ousavam enxergar além dos portões eclesiásticos eram condenados a torturas, à fogueira ou à forca. De acordo com a visão antropocêntrica renascentista, que é a mais próxima dos sofistas, parte-se de uma esfera individual para se tentar abarcar o geral, no entanto, por esse caminho, corre-se o risco de postular uma verdade relativa como absoluta, ou seja, uma ilusão disfarçada de realidade, conforme Anatol Rosenfeld (1985, p.75) acentua.

Até meados do século XX, a pretensa verdade do Renascimento que havia fundado a perspectiva central e ilusionista foi tomada como princípio norteador das expressões artísticas. Somente após as reviravoltas vanguardistas é que a perspectiva realista sofreu xeque-mate. Anatol Rosenfeld (1985, p.79) salienta que a arte cênica teve fundamental importância nessa mudança de projeção, pois o palco italiano burguês que servia de modelo para as produções teatrais da época foi substituído por um espaço empírico que fundia atores e espectadores, sem mais se ter uma moldura mediadora: “A cena moderna, ‘espacial’, sem caixa de palco, cena que faz parte da sala de espetáculos, sem separar-se dela pela moldura que a ‘enquadra’ e constitui um mundo distinto, é nitidamente aperspectívica” (ROSENFELD, 1985, p.79).

A terceira ideia lançada por Anatol Rosenfeld (1985, p.79-80) é a de que essas observações a respeito da pintura e do teatro podem ser analogicamente verificadas no romance moderno. Como o autor supõe: “À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (1985, p.80). Passado e futuro fundidos num eterno presente que se reatualiza e se ressignifica a cada leitura.

Segundo as observações que Sabrina Seldmayer faz acerca das análises de Freud e dos posteriores estudos de Lévi-Strauss e de Lacan que se valeram do primeiro para aprofundar os seus trabalhos (1997, p.79), é a partir de avanços nos estudos psicanalíticos, lingüísticos e antropológicos do século XX que se nota como se desconstruiu para novamente se construir ou reconstruir o homem – protagonista da modernidade. Em detrimento ao *cogito ergo sum* de Descartes que sustentava a consciência como o meio possível de se chegar à verdade, edificou-se com mais imponência a noção de que o sujeito é constituído não só pela consciência, mas também pela pré-consciência e pela inconsciência, sendo essas duas últimas instâncias constituídas pelas leis da linguagem.

O desvelamento de níveis humanos mais subjacentes possibilitou que o mito, o místico, o irreal e o onírico se manifestassem com maior intensidade. Assim, as paredes da

razão estremececeram e esse tremor denunciou que em seus conceitos positivistas também penetravam as sombras e a escuridão: as luzes iluministas não tinham todo o alcance anunciado. Dessa forma, categorias que sempre foram apresentadas como absolutas porque exteriores aos seres humanos como o tempo e o espaço foram relativizados e subjetivados num processo que Anatol Rosenfeld (1985, p.81) chamou de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Semelhante constatação já havia sido realizada por Theodor Adorno (1983, p.270) quando esse crítico diagnosticou o desencantamento do mundo. Para o pensador de Frankfurt, o romance é uma das poucas formas artísticas qualificadas para captar o desfocamento da máscara realista.

É certo que essa crise da objetividade está diretamente relacionada com a falta de coisas interessantes a se dizer – “Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade” (ADORNO, 1983, p.270). Como Theodor Adorno aponta (1983, p.269), desintegrou-se a identidade da experiência<sup>12</sup> e toda a possibilidade de uma “vida articulada e contínua em si mesma”. Qualquer romancista que pretendesse retratar uma aventura realista fiel ao realismo imanente aos primórdios do gênero romance, precisaria ultrapassar o espelho da sociedade para poder enxergar além da imagem ideológica “perfeita” por ele refletida: a indústria cultural<sup>13</sup>, formada a partir do desenvolvimento das técnicas de reprodução, em meados do século XX, tratou logo de suprir as lacunas sociais, oferecendo todo o conforto que o dinheiro podia comprar. À medida que todas as necessidades humanas adquiriam um valor monetário, essa indústria desumanizava o homem – processo de coisificação ou reificação – e o envolvia em um mundo de aparências compráveis e muito rentáveis para ela.

Torna-se válido lembrar aqui mais uma vez as palavras de Theodor Adorno: “Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar” (1983, p.270). Caso contrário, o escritor “ficaria

---

<sup>12</sup> Neste ponto, acredita-se que o sentido da palavra experiência seja aquele mesmo empregado por Walter Benjamin em seu trabalho *O narrador* (1983) que diz respeito à impossibilidade de se transmitir qualquer conhecimento, de geração para geração, depois que a guerra e todas as atrocidades a ela relacionadas calaram e ensurdeceram as pessoas. Sem conseguir dar um sentido plausível a todo aquele horror, as pessoas tornaram-se “não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável (1983, p.57). Não há o que narrar quando não se aprende nada e, desse modo, a fonte acaba secando.

<sup>13</sup> De acordo com o texto de abertura da 2ª edição (1983) *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno – Os pensadores*, o conceito de *indústria cultural*, apresentado pela primeira vez em 1947, em *Dialética do Iluminismo*, refere-se ao cinema e ao rádio que, assim como a fotografia e a reportagem, muito subtraíram das formas de arte tradicionais. Enquanto negócios com fins comerciais, eles não devem ser considerados como arte, mas como manipuladores da massa destituídos da *aura* constatada por Benjamin em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (1983).

culpado pela mentira de se entregar ao mundo com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido, e acabaria no *kitsch* intragável da arte localista” (ADORNO, 1983, p.269).

Além de decretar o fim da perspectiva, a grande mudança implantada pelo romance moderno foi a absorção para a sua própria estrutura da irrupção dos níveis temporais que passam a se confundir na narrativa obrigando o leitor a transitar circularmente entre eles juntamente com a personagem e dividindo com ela as emoções.

O processo dessa atualização [do passado] [...], não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidades maiores do que as percepções ‘reais’ (ROSENFELD, 1985, p.83).

Para Anatol Rosenfeld (1985, p.84), a adoção desse modelo de narrativa que enfatiza a experiência psíquica da personagem apaga a figura do narrador clássico, o intermediário que organiza a ordem lógica da oração e dos acontecimentos narrados. Há apenas espaço para o “Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” e que se manifesta na sua “atualidade *imediata*” (1985, p.84). Também a relação de causa e efeito, característica de um enredo realista tradicional, é abalada pela incorporação do fluxo de consciência na estrutura narrativa. Assim, segundo o crítico (1985, p.84), esgarça-se, além das categorias de tempo e espaço, a causalidade do senso comum e da realidade empírica.

Neste processo de desmascaramento e de desencantamento do mundo das aparências forjadas pelo senso comum, o homem é igualmente revelado enquanto um arranjo de fragmentos convencionalmente agrupados que não se sustentam em um nível mais complexo e profundo como o do inconsciente: toda a precariedade humana imerge perante um mundo doente e caótico. As renovações no campo literário não passam de adaptações estéticas extremamente necessárias que buscam incorporar na própria estrutura da obra a fragilidade humana (ROSENFELD, 1985, p.86).

Logo, o romance moderno, ao quebrar a fôrma do tradicional (narrador monológico), impõe novos contornos que buscam delinear o ser humano, o puramente humano ou o “homem no homem”. Para tanto, a perspectiva mediadora, limitadora, configuradora já não é a técnica mais adequada, pois é preciso se encurtar a distância entre indivíduo e mundo. Anatol Rosenfeld explica:

O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a *distância* entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva se torna expressão decisiva no momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e “ilusionista” (1985, p.88).

Concluindo as suas reflexões sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld (1985, p.97) afirma que não há dúvida de que a arte moderna como um todo busca exprimir uma nova visão do homem e da realidade. Essa mudança de concepção permite ao autor incorporar na estrutura da própria obra, e não apenas na sua temática, a precariedade do indivíduo em meio ao turbilhão da modernidade – os princípios renascentistas já não mais escondem o pecado da individuação ou a fragilidade humana.

Assim, compreende-se que muito da dificuldade encontrada por boa parte do público em adaptar-se diante de um romance como *Lavoura Arcaica* que assume a problemática moderna não só no seu conteúdo, mas também na sua forma, advém da relutância do homem em querer aceitar que não é completo: o realismo tradicional e o senso comum forjaram este mundo empírico de aparências que muitas vezes compra-se ingenuamente. A negação ou *desrealização* pregada pela arte moderna incomoda, atormenta, ou ainda, propicia questionamentos que liquidam com a tranquilidade contemplativa do leitor.

Quando falou sobre o procedimento de Kafka de encurtar completamente a distância estética, Theodor Adorno já mencionara o fim desse comportamento do leitor de ser apenas um mero espectador:

Por meio de choques ele [Kafka] rebenta a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida. Seus romances – se é que eles de fato ainda cabem nesse conceito – são a resposta antecipadora a uma condição do mundo em que a atitude contemplativa virou escárnio total, porque a ameaça permanente de catástrofe não permite a mais ninguém a observação desinteressada, nem mesmo sua reprodução estética (1983, p.272).

Mais adiante, ele (ADORNO, 1983, p.272) ainda diz que o encurtamento da distância é um mandamento da própria forma, sendo um dos meios mais eficazes para se expressar a negatividade do positivo que está por trás do contexto superficial. Aproximando os conceitos abordados neste capítulo encontra-se uma interessante chave de leitura para o texto nassariano que vai além do seu já conhecido aspecto trágico – incesto. Desvendar um pouco mais do

*iceberg* só eleva mais ainda a apurada visão artística de Raduan Nassar e isso é o mais instigante.

## 2.2 TESTEMUNHO

Após o final da Segunda Guerra Mundial, Theodor Adorno afirmou: “Escrever poesia após Auchwitz é um ato de barbárie” (ADORNO apud FRANCO, 2006, p.351). Respalado pelo sentido conotativo que a linguagem pode assumir, o célebre filósofo alemão sintetizou o desconforto em que se encontrou qualquer artista que não tivesse sucumbido ao mero entretenimento. Afinal, a arte, enquanto uma forma de manifestação humana, portanto, social, não pode permanecer imune ao horror e ao sofrimento criado por homens para os homens. Como um alerta, as palavras de Theodor Adorno exigem da arte que ela não se cale, ou seja, que ela relembre o ocorrido, resistindo ao seu esquecimento – com a memória viva, há a esperança que aqueles dias jamais se repetirão.

Desse modo, logo na abertura do livro *História, Memória, Literatura – O testemunho na era das catástrofes* (2006), mais precisamente, na orelha, encontra-se um conhecido aforismo de Walter Benjamin – “Narração e cura” – evocado pelo organizador do volume, Márcio Seligmann-Silva, a fim de ilustrar a temática principal do referido trabalho – a narração da dor. Através da citação desse crítico<sup>14</sup>, já se pode verificar que os ensaios que seguirão não irão tratar de qualquer dor, mas daquela oriunda de situações históricas determinadas como, por exemplo, o Holocausto e as ditaduras militares latino-americanas.

Recheados de extrema violência e crueldade, esses tristes episódios da História Mundial tornaram-se profundas cicatrizes no corpo e na mente daqueles que passaram por eles ou que tiveram conhecimento dos mesmos por meio de relatos. Diante de tamanha monstruosidade, essas pessoas se viram na incumbência de serem porta-vozes desses fatos que exigiram uma narração para que jamais fossem esquecidos ou repetidos. Assim, a partir da necessidade crucial de contar ao restante do mundo todo o sofrimento dessas experiências, acabou-se por ter uma literatura de testemunho, ou melhor, como o próprio organizador aponta, o “estabelecimento de uma nova abordagem da produção literária e artística” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.7) que tem o testemunho como peça fundamental.

---

<sup>14</sup> “[...] assim como a dor é uma barragem, que resiste ao fluxo da narrativa, do mesmo modo é claro que ela é rompida onde a correnteza se torna forte o suficiente para levar consigo tudo o que encontra para o mar do esquecimento feliz” (BENJAMIN apud SELIGMANN-SILVA, 2006).

Entretanto, é importante destacar que a literatura de cunho testemunhal só ganhou um novo impulso teórico e maior visibilidade a partir de 1980, quando o Ocidente, numa espécie de *mea culpa*, promoveu um movimento de solidariedade internacional reconhecendo as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial e na América Latina<sup>15</sup>. Antes, esse tipo de produção literária já vinha sendo aplicada nos países latino-americanos com um sentido jurídico e histórico, o que lhe conferia um caráter de denúncia e de reportagem. Desse modo, apresentava “um peso muito mais de ‘política partidária’ do que ‘cultural’ [...]. Dentro de uma perspectiva de luta de classes, assume-se esse gênero como o mais apto para ‘representar os esforços revolucionários’ dos oprimidos” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.32). Já que pretendia ter valor de documento, não problematizava a possibilidade e os limites da representação (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.8).

A fim de diferenciar esse primeiro uso que fora muito empregado na América Latina de 1960 até 1980 e que não abria espaço para a literatura no seu sentido de ficção, adotou-se o nome *testimonio*:

[...] não se deve confundir o testemunho, enquanto atividade que pode ser encontrada em vários gêneros, e a literatura de *testimonio* propriamente dita. Esta, no entanto, existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça. A *verdade* e a *utilidade* são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* [...] (CONCHA apud SELIGMANN-SILVA, 2006, p.34).

As pesquisas sobre o Holocausto proporcionaram uma perspectiva nova para o testemunho: enquanto uma manifestação específica da linguagem, ele passou a poder ser compreendido tanto no sentido jurídico e histórico (*testimonio*) quanto no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por uma situação-limite e “atravessado a morte” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.8). Essa segunda concepção é a mais interessante para a abordagem que será apresentada acerca de *Lavoura Arcaica*, pois traz à tona “o discurso de um ‘sobrevivente’ que precisa narrar a sua história para poder recompor os fragmentos de seu ‘eu’” (SELIGMANN-SILVA, 2006, orelha).

<sup>15</sup> João Camillo Penna (2006, p.297-298) inicia o seu ensaio abordando o fato de o Prêmio Nobel da Paz ter sido dado à ativista política indígena quiché guatemalteca, Rigoberta Menchú, em 1992, como um exemplo dessa tentativa de *restituição* ou de “desculpas” do Ocidente perante os povos das Américas por ele massacrados e oprimidos: “Ele [o Prêmio Nobel de 1992] dava continuidade, assim, na esteira da rubrica “crimes contra a humanidade”, à discussão em escala mundial sobre a viabilidade de uma “compensação”, inclusive material, com os problemas que um programa desta natureza coloca (responsabilidade por crimes, localização das vítimas, quantificação das perdas e mortes, especulação sobre o que poderia ter sido...) a povos que sofreram injustiças nas mãos das grandes potências em nome do progresso da humanidade, discussão que retornaria com força, a respeito da escravidão africana, na Conferência sobre o Racismo na África do Sul, em 2001.”

Mas antes de prosseguir com essa análise, é conveniente explorar mais ainda a reflexão sobre o testemunho. Pelo relato testemunhal, aqueles outrora silenciados e subjugados podem falar e escrever por si próprios:

Há dois anos, durante os primeiros dias que sucederam ao nosso retorno, estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. Diziam-nos que a nossa aparência física era suficientemente eloqüente por ela mesma. Mas nós justamente voltávamos, nós trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente viva e nós sentíamos um desejo frenético de a contar tal qual. E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que nós descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como nós havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável (ANTELME apud SELIGMANN-SILVA, 2006, p.45-46).

Essa desproporção entre a experiência que nós havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais do que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que nós poderíamos tentar dizer algo delas (ANTELME apud SELIGMANN-SILVA, 2006, p.46).

Márcio Seligmann-Silva usa as palavras de Robert Antelme acima citadas para exemplificar o campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula: se, por um lado, há a necessidade de narrar as experiências vividas, por outro, há a consciência de que a linguagem não é capaz de dar conta daqueles fatos tamanha a crueldade “inenarrável” dos mesmos. Assim, há as duas faces do testemunho: necessidade e impossibilidade. Há tanto excesso de realidade no vivido que esse beira o inimaginável e faz com que o verbal quase não consiga recobri-lo – apenas com a imaginação artística é que o “real” pode ser encarado (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.47).

Logo, a relação entre a literatura e a “realidade”, sempre muito discutida, acaba sendo posta em xeque novamente. Se há mesmo limites que as definam, onde começa uma e termina a outra<sup>16</sup>? Para Márcio Seligmann-Silva (2006, p.48), o conceito de testemunho faz o homem repensar a sua própria visão da História. Oriunda de uma experiência traumática<sup>17</sup> e excepcional que retira a testemunha da sua normalidade e lhe impõe a difícil tarefa de traduzir

<sup>16</sup> Não cabe aqui explorar de forma mais detalhada o debate acerca da imparcialidade da História ou da pretensão central positivista e historicista de completa tradução do passado, assim como não é interessante, neste momento, discutir sobre as possíveis relações entre a História e a memória.

<sup>17</sup> Segundo a concepção freudiana apresentada por Márcio Seligmann-Silva (2006, p.48) e adotada por esse para compreender o “real”, trauma é aquilo que não pode ser completamente assimilado enquanto ocorre e para o qual o homem se esforça em dar uma forma compreensível através da linguagem.

em palavras o que nem os olhos acreditaram ver, a literatura de testemunho evidencia o fato de que há um espaço entre a linguagem e o real. A escrita é sempre uma tentativa, nunca perfeita, de substituição, pois “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou” (PEREC apud SELIGMANN-SILVA, 2006, p.48).

Dessa forma, a questão recai na capacidade humana de perceber o real e de simbolizá-lo – temas e situações-limites marcam e “deformam” a percepção e expressão dos mesmos (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.40-50). Lembrando que para Lacan o real se constitui na medida em que se situa fora da simbolização sendo tudo aquilo que resiste ao simbólico, Márcio Seligmann-Silva (2006, p.50-51) defende que a dificuldade de se traduzir em palavras o inimaginável advém dessa negação. Impõe-se um drama (impossibilidade e necessidade) ao *sobrevivente* que o encara com culpa – “Este [sobrevivente] vive a culpa devido à cisão entre a imagem (da cena traumática) e a sua ação, entre a percepção e o conhecimento, à disjunção entre significante e significado” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.51).

É interessante notar ainda, segundo Márcio Seligmann-Silva (2006, p.52), que aquele que testemunha *sobreviveu* ao indizível por excelência – a morte – sendo quem reencena a criação da língua. Isso também faz com que o simbólico e o real sejam recriados na sua relação mútua de fertilização e exclusão. A memória e o esquecimento, fatores determinantes na construção do testemunho, apresentam uma prerrogativa semelhante visto que a narração de um *sobrevivente*, ao selecionar afetivamente momentos passados, combina os dois – “um complementa o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.53). Assim, o registro da memória ocorre em um duplo sentido – “*lembrar de esquecer, esquecer de lembrar*” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.62).

Para Ronei Cytrynowicz (2006, p.129), o *sobrevivente* sente como se tivesse sido deportado para outro planeta, tamanha a sensação de isolamento e a falta de compreensão. É como estar morto em vida – solidão. Estranhamento. Deslocamento. Conflito. A História oficial tenta emudecer, ensurdecer e cegar as pessoas – os que não são desconfiados o suficiente, aceitam passivamente os fatos contados pelas fontes credenciadas. Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi (1990, p.1) lembra que os nazistas tinham consciência de que as pessoas não acreditariam nas notícias das crueldades praticadas nos campos de concentração. Essa previsão de incredulidade, que alimentou os genocídios, confirmou-se na reação do público diante dos primeiros trabalhos sobre o assunto. Bastante realistas, eles acabaram não tendo a confiança dos espectadores. Como pode o *sobrevivente* retomar a vida, ressignificá-la?

No seu relato autobiográfico, Aharon Appelfeld coloca que o desejo de manter o silêncio e o desejo de falar tornaram-se tão profundos que apenas a expressão artística posterior é que foi capaz de tentar ligar esses apelos tão estridentes (APPELFELD apud WALDMAN, 2006, p.173). A solução encontrada pelas diferentes formas de arte foi recorrer a uma leitura estética do passado que aproveitou a riqueza das figuras de linguagem para recriá-lo e expor os fragmentos e as cicatrizes desse no presente (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.57). Seguindo um raciocínio benjaminiano, vale mencionar a afirmação de Márcio Seligman-Silva (2006, p.65): “é nos fenômenos-limite que o pensamento encontra os (des)caminhos/desvios que permitem melhor desdobrar as idéias”.

Aquilo que transcende a verossimilhança e que se instaura como um *trauma* – ferida incurável – precisa de uma reformulação para ser encarado novamente no momento do relato e para ser transmitido. Assim, conforme a visão de Márcio Seligmann-Silva (2006, p.382), há na literatura de testemunho uma espécie de “manifestação” do “real” (*trauma*) que resiste à simbolização e não uma imitação ou uma transposição imediata da experiência vivida para a literatura: “A verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.375).

### **3. LAVOURA ARCAICA: O MUNDO, A VOZ E A NARRAÇÃO**

#### **3.1 MUNDO EM RUÍNAS**

Partindo das reflexões propostas por Anatol Rosenfeld (1985) é possível identificar em *Lavoura Arcaica* traços apontados por esse crítico como característicos do romance moderno. Assim, a subjetivação e a relativização do tempo encontradas no texto nassariano aproximam o referido discurso daquilo que Anatol Rosenfeld (1985, p.81) nomeou de “desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum”: categorias sempre vistas como absolutas perdem o status de certeza. Mergulha-se no inconsciente e dele se vê emergir o mito, a mística, o irreal.

Conforme as considerações de Anatol Rosenfeld (1985, p.82), o homem não vive *no* tempo, mas ele *é* tempo, tempo não-cronológico. Logo, a consciência humana não funciona como o ponteiro de um relógio, não sendo uma sucessão de momentos neutros. Pelo contrário, para o homem, cada momento contém todos os momentos anteriores que por sua vez impõem expectativas para os posteriores. Desse modo, a consciência “é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas” (ROSENFELD, 1985, p.82). Essa “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (WOOLF apud ROSENFELD, 1985, p.82) pode ser observada em muitos dos mais famosos romances modernos que não só a assimilaram em sua temática como também em sua estrutura, propiciando o chamado monólogo interior que ganha fluidez através da tentativa de se reproduzir o fluxo de consciência da personagem. Passado, presente e futuro já não têm mais marcações certas e o leitor se vê em meio às experiências da própria personagem.

Em *Lavoura Arcaica*, por exemplo, as lembranças de um passado mais remoto misturam-se as de um tempo mais próximo do momento em que ocorre a narrativa e, assim como Anatol Rosenfeld afirma (1985, p.83) que para se fazer ressurgir o passado “em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado”, Raduan Nassar tece

associações numa linguagem carregada de simbologia que transcende as páginas do livro para fazer desfilar diante dos olhos do leitor o complexo mundo interior do narrador-personagem.

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia para cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pião, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada em sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda a manivela na memória; e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo o saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, chocando dia e noite sobre a chapa; e poderia tirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, e um cabide de chapéu feito de curvas, e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família) (NASSAR, 2002, p.64-65).

Através das imagens que lhe aparecem em um “sono já dormido”, André evoca um passado remoto, provavelmente a sua infância, que tem um “torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda a manivela na memória”. Ao citar esses objetos, ele não só resgata os mesmos do esquecimento, da fugaz trivialidade e atribui a eles a condição de serem elos entre passado e presente, mas também marca uma espécie de “terceira dimensão temporal” ou de “tempo de rememoração”, antecipando a análise de André Luis Rodrigues (2006, p.60) apresentada no subcapítulo seguinte. Quando o mundo interior da personagem ganha mais força que o exterior, ou melhor, quando os elementos exteriores só são significantes na narrativa porque absorvidos pela personagem que os molda de acordo com a sua vontade, há o monólogo interior.

Segundo Anatol Rosenfeld (1985, p.83), a tentativa de reprodução do fluxo de consciência com a fusão dos níveis temporais leva à radicalização extrema do monólogo interior. Ressalta-se, então, o caráter *imediato* da experiência psicológica da personagem o que ocasiona a omissão ou até mesmo o desaparecimento do narrador – intermediário que mantinha o distanciamento entre personagem e leitor. O “Eu ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1985, p.84) com um encadeamento que lhe é próprio, diferente da ordenação lógica baseada na relação de causa e efeito imposta pelo narrador clássico.

Assim, é possível compreender, principalmente na primeira parte de *Lavoura Arcaica*, o movimento discursivo de André que ora avança, ora retroage no tempo, em capítulos

geralmente formados por um só parágrafo ou por um período longo, muitas vezes confundindo o leitor. A exceção mais significativa em *A partida* ocorre justamente no capítulo treze, no qual há a reprodução de um dos sermões paternos: com pausas bem definidas pelo rico emprego de sinais de pontuação, o discurso traduz a ordem retórica característica do pai que, semelhante a um narrador tradicional, busca a totalidade e o convencimento. Observando-se os trechos a seguir, visualiza-se melhor o contraste entre ambos:

Era uma vez um faminto. Passando u dia diante de uma morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio. “A um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” responderam. O faminto foi então até os guardiães postados no pórtico de entrada e pediu uma esmola em nome de Deus. “Donde vens tu?” perguntaram os guardiães, “então não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor ara teres tudo quanto desejas?” Animado pela resposta, o faminto, embora um tanto ressabiado, transpôs o pórtico, atravessou o pátio espaçoso que se seguia à entrada, assim como o jardim sombreado de vigorosas árvores, e logo alcançou o interior do palácio, passando de aposento e aposento, todos grandes de paredes muito altas, mas despojados de qualquer mobília; [...] (NASSAR, 2002, p.79-80).

(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? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? Terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões; o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor.”) (NASSAR, 2002, p.86-87).

Neste processo de desmascaramento, o homem também fora envolvido (ROSENFELD, 1985, p.85). Eliminando a *distância*, através da focalização de certos traços psicológicos, os contornos firmes e claros – típicos de personagens de romances tradicionais – são desfeitos, perdendo-se a noção de apreensão da personalidade como ocorre em um texto cronológico que obedece à relação de causa e efeito: “Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade” (ROSENFELD, 1985, p.85). Logo, a desmontagem da pessoa humana foi posta em cena e a imagem de indivíduos íntegros se apagou.

Desse modo, ao contrário da fala paterna (p.79-80), as palavras de André (p.86-87) deixam transparecer com maior facilidade a sua fragmentação<sup>18</sup>. Nota-se, primeiramente, o uso dos parênteses que marcam uma digressão de André, ou seja, o narrador-personagem não segue um modelo pré-estabelecido: para ele, terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto porque esse já não aceitava mais o papel de paciente imposto por aquele – sua reação fora um murro violento contra as barbas brancas e formosas. Assim, no plano temporal, por exemplo, também não há como saber ao certo se André está falando com o seu irmão no velho quarto de pensão ou se é o “tempo da narração” de fato (o tempo presente) apontado pela fortuna crítica (RODRIGUES, 2006, p.60). E quem seria o Senhor? E o faminto? Não seria o último uma representação do próprio narrador-personagem? Pode-se acrescentar também que André reescreve (reconta) a história do pai. Ao recriá-la, deixa transparecer outra função do narrador. Ele não traduz uma história da tradição, mas cria uma nova possibilidade existencial em que a autoridade do passado senhoril é posta abaixo por um murro.

Aprofundando o seu estudo sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld verifica que a crise da perspectiva<sup>19</sup> deve muito à mudança de percepção do homem para com o mundo:

O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a *distância* entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva se torna a expressão decisiva no momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e “ilusionista” (1985, p.88).

Diferente de crenças anteriores primordialmente teocêntricas ou antropocêntricas, o homem moderno tem a “consciência infeliz” da fragmentação da sua unidade paradisíaca original. Ele reconhece a sua imperfeição e se vê limitado diante dela. No entanto, o intelectual ou o artista mantiveram ainda uma esperança: procurando desintegrar mais ainda o indivíduo para chegar “à substância anônima do ente humano”, eles queriam vislumbrar a integração no mundo elementar do mito, livre do pecado da individuação e da visão

---

<sup>18</sup> Na citação referente às páginas 64 e 65, também é possível verificar o uso dos parênteses como marca de uma digressão que funde passado e presente. Nesse caso, isso é mais claro, pois o próprio narrador-personagem diz que poderia puxar muitos outros *fragmentos* do *fosso*: “e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família”. Ao se dar vazão ao fluxo de consciência, tenta-se manter a verossimilhança no concernente ao funcionamento da memória que, como se sabe, tem caráter subjetivo e fragmentário.

<sup>19</sup> De acordo com a revisão teórica proposta no capítulo anterior, a perspectiva é um traço recorrente no romance dito tradicional que fica no nível das aparências, ou seja, que satisfaz o senso comum.

perspectívica (ROSENFELD, 1985, p.88). No processo de “desrealização”, “abstração” e “desindividualização” (ou, valendo-se do nome da segunda parte do romance de Raduan Nassar, por que não falar também em processo de “retorno”) apresentado por Anatol Rosenfeld (1985, p.91), as estruturas arquetípicas é que se sobressaem e junto com elas a intemporalidade e a circularidade inerentes ao tempo mítico.

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim em diante. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios (ROSENFELD, 1985, p.89).

Como já foi destacado na fortuna crítica de *Lavoura Arcaica* (PERRONE-MOISÉS, 1996; SELDMAYER, 1997; SANSEVERINO, 2002; RODRIGUES, 2006), é possível encontrar as estruturas arquetípicas acima citadas no texto nassariano, sendo que fora a busca de André pelo signo primevo, pela unidade perdida ou pela ordem verdadeira que as desencadeara. Movido pelo desejo de satisfazer a sua “fome”, André se insurgira contra o seu pai, concretizando, através do incesto, a sua revolta e a sua necessidade de não ser mais uma ovelha “desgarrada”.

foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; 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 a nossa história; [...] as coisas vão mudar daqui pra frente, vou madruguar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura, vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, contemplar os cachos que amadurecerem, estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa os frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil (NASSAR, 2002, p.120-121).

Pelas promessas de André, verifica-se que ele acreditava que sua união com Ana era a única forma de reconstruir a infância perdida – “mas tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo” (NASSAR, 2002, p.130) – e reviver as tenras lembranças embebidas pelos afagos maternos desmedidos daquela época. Todavia, o incesto se configura como um sublime instante. De volta à realidade, André tem apenas o silêncio eloquente de Ana como resposta às suas súplicas. O mundo perde então

novamente o encanto: desolação. Ciente da necessidade e da impossibilidade do desejo que o move, André tem de partir.

Neste ponto, antes de dar continuidade ao presente estudo que pretende ver *Lavoura Arcaica* como um discurso que pode ser articulado ao romance moderno, é interessante lembrar, a partir do olhar de um crítico literário, como o gênero romance se configurou. Segundo Jeanne Gagnebin (2006, p.49-51), em *Experiência e Pobreza* (1933) e em *O narrador* (1928-1935), Walter Benjamin já propunha semelhante discussão ao destacar o fim da narração tradicional<sup>20</sup>. Tendo por base fatores históricos que o levaram a refletir sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica e a sua convergência sobre a memória traumática – experiência do choque – incidente nas narrativas que são, simultaneamente, impossíveis e necessárias, o crítico analisou uma das questões que sempre se colocara com força em toda a literatura moderna.

Embora os ensaios em questão pareçam chegar a conclusões opostas, para Jeanne Gagnebin (2006, p.49-50), os dois textos têm como ponto de partida a perda ou o declínio da experiência, da tradição que requer o coletivo para que se mantenha viva de geração para geração. Walter Benjamin ressalta a importância dessa tradição, da sua transmissão e transmissibilidade através da lenda muito antiga do velho vinhateiro que deixa como herança aos seus filhos uma preciosa experiência (GAGNEBIN, 2006, p.50). Aproximando essa visão benjaminiana acerca da narrativa tradicional ao apontamento feito por Otto Kaus a respeito da obra de Dostoiévski, citado no capítulo anterior, é possível averiguar uma correspondência entre ambas à medida que verificam, nas circunstâncias que foram favoráveis à consolidação do mundo capitalista, o isolamento do indivíduo ou o fechamento deste em si.

Para Walter Benjamin (1983, p.59), no início da Era Moderna, com o advento do romance, teve-se o início de um processo que há muito já vinha se consolidando nos seus diferentes graus de institucionalização (a passagem da oralidade para a escrita) e que acabara por determinar, pelo menos em parte, o fim da narrativa – forma oral primária qualificadora de uma sociedade primordialmente artesanal. Apoiando-se nas figuras emblemáticas do lavrador sedentário (aquele que fica em sua terra e conhece as histórias e tradições locais) e do marinheiro mercante (aquele que viaja e traz na bagagem contos e casos de outros povos), o crítico (BENJAMIN, 1983, p.58) ressalta o término dessa prática que era comum e, talvez,

---

<sup>20</sup>A expressão “narração tradicional” nos textos de Walter Benjamin tem seu sentido essencialmente relacionado ao ato de contar, transmitir ou trocar oralmente histórias, costumes ou experiências como será abordado em seguida.

vital para o círculo de trabalho da sociedade primeva ou mais primitiva. Sendo ela própria uma “forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1983, p.63), a narrativa foi aos poucos perdendo a sua força diante do desenvolvimento da burguesia e das suas novas formas de comunicação como o romance, a imprensa e a informação, por exemplo.

Desse modo, é certo que as considerações benjaminianas tiveram em vista a arte de narrar que se encontrava relacionada ao gênero épico:

A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando. Mas este é um processo que vem de longe. Nada seria mais tolo do que querer vislumbrar nele um “fenômeno da decadência” – muito menos “moderno”. Ele é antes uma manifestação secundária de forças produtivas históricas seculares que aos poucos afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo, ao mesmo tempo que tornava palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia (BENJAMIN, 1983, p.59).

Assim, a principal diferença do romance, gênero literário burguês por excelência, para as demais formas de criação literária, de acordo com Walter Benjamin (1983, p.60), era justamente o fato de ele não provir da tradição oral. Por conseguinte, o romance não se constitui dentro de uma coletividade, mas dentro do indivíduo:

O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar (BENJAMIN, 1983, p.60).

O indivíduo que acolhe o romance e que lhe dá condições de prosperar está desorientado. Depois de se descobrir como parte da engrenagem capitalista e de ter consciência do poder destruidor que isso podia representar, ele, que almejava conquistar tanta riqueza, não se vê mais rico como pressupôs, mas mais pobre:

Com a Guerra Mundial começou a manifestar-se um processo que desde então não se deteve. Não se notou, no fim da guerra, que as pessoas chegavam mudas do campo de batalha – não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável? O que dez anos mais tarde desaguou na maré de livros de guerra era tudo, menos experiência que anda de boca em boca. E isso não era de estranhar. Pois nunca as experiências foram desmentidas mais radicalmente do que as estratégicas pela guerra de posições, as econômicas pela inflação, as físicas pela batalha de material bélico, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado a cavalos, ficou sob céu aberto numa paisagem onde nada permanecera

inalterado a não ser as nuvens e, debaixo delas, num campo magnético de correntes e explosões destruidoras, o minúsculo, frágil corpo humano (BENJAMIN, 1983, p.57).

Assim, se já na Primeira Guerra apenas as nuvens e a precariedade humana permaneceram inalteradas, o que sobraria com os acontecimentos posteriores? O homem moderno, adequado ao mecanismo social que surge e que lhe impõe a urgência das novidades que se consomem instantaneamente, não tem mais aquele relaxamento psíquico propiciado por atividades naturais como o fiar e o tecer e, por isso, perde o contato com a matéria vivida.

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrar lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. Hoje em dia ela se desfaz em todas as extremidades, depois de ter sido atada há milênios no âmbito das mais antigas formas de trabalho artesanal (BENJAMIN, 1983, p.62).

Desse modo, estando ciente dessa constatação benjaminiana, é interessante pensar que essa “rede em que se assenta o dom de narrar” pode ser a mesma que constituiu os mundos e planos auto-suficientes, organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientizados no seu isolamento presentes na obra de Dostoiévski, segundo Otto Kaus (apud BAKHTIN, 2002, p.18-19). Em choque devido à tendência capitalista de a tudo nivelar (exceto, é claro, a separação entre proletariado e burguesia), esses mundos e planos perderam a força e a razão de ser e foram entrelaçados na unidade contraditória em formação do capitalismo (KAUS apud BAKHTIN, 2002, p.18-19).

Trazendo essas observações para a análise de *Lavoura Arcaica*, percebe-se como essa crise que marca o fim ou o declínio da narrativa tradicional benjaminiana e o início da consolidação do romance como uma prática pertinente ao homem moderno pode, de certo modo, ser encontrada no plano discursivo de Raduan Nassar. Torna-se, então, compreensível como uma ordem que corresponde a uma forma fechada e orgânica de família patriarcal relacionada à tradição oral se desfaz num movimento que obedece a uma força centrífuga. Aparentemente sustentada por raízes bem fixas e fortes, tal estrutura familiar não percebe em seu seio a semente que gera os frutos que irão destruir seus preceitos.

Por meio do olhar daquele que se desgarrou, entende-se como as palavras do patriarca puderam ser tão nefastas. De acordo com o que já foi destacado na fortuna crítica de *Lavoura*

*Arcaica* (PERRONE-MOISÉS, 1996; RODRIGUES, 2006), é o próprio pai quem semeia a ambiguidade. Através de seus sermões que pregam a moderação e o comedimento por meio de uma linguagem repleta de excessos e até mesmo paixão que, ironicamente, sempre fora por ele condenada – “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (NASSAR, 2002, p56) –, criaram-se condições para que outros valores fossem almejados.

Traçando uma analogia entre o velho vinhateiro apresentado por Walter Benjamin (GAGNEBIN, 2006, p.50) e o patriarca nassariano, encontra-se em ambos, além da oralidade, algo de sagrado: naquele no que concerne ao seu leito de morte que lhe confere autoridade e veracidade; neste no que diz respeito a “sua” mesa de sermões da qual, à cabeceira, proclamava os seus ensinamentos:

e o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica da postura: o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; e aproximando depois o bico de luz que deitava um lastro de cobre mais intenso em sua testa, e abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade (NASSAR, 2002, p.62-63).

No entanto, o pai não tinha a mesma inteireza cultural dos seus antepassados (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.64) e isso fez com que ele recorresse à prolixidade e à repetição. Assim, não se está mais diante de um mundo fechado e orgânico que tinha em si a força e a razão de ser como outrora parece ter sido o mundo do qual André era um dos integrantes: na mesma época em que a família se mudou para a casa nova, o avô morreu. O que se tem agora é a desintegração desse universo e uma tentativa desesperada por parte do patriarca em mantê-lo de pé. Dessa maneira, o pai tem a ilusão de que seu discurso é uma verdade absoluta, não sendo então de forma desprezível que Raduan Nassar usa os termos *santuário*, *catedral*, *igreja* ou *templo* para se referir, mais de uma vez, à casa, à fazenda, à família ou ao lar.

No trecho abaixo, retirado da mesa dos sermões, nota-se como o pai sobrepõe à esfera individual um sistema já fadado à decadência:

a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é

preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também (NASSAR, 2002, p. 147-148).

Já no início do romance, o narrador-personagem, despido, consagra o quarto como um mundo inviolável – “quarto individual”, “quarto catedral” – onde se dá liberdade aos objetos do corpo (NASSAR, 2002, p.9). Ora, o protagonista queria o direito à sua individualidade, queria pôr grito em todo aquele rito – “vamos pôr grito neste rito” (NASSAR, 2002, p.68). Ele queria fundar a sua própria igreja e declarar, contrariamente à “virtuosa” paciência paterna, o tempo da impaciência.

tenho dezessete anos e a minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos! (NASSAR, 2002, p.89-90)

É interessante relembrar que mesmo na fazenda gritos estridentes do protagonista já irrompiam em meio ao regime paterno: era num sítio no bosque que escapava dos olhos apreensivos da família, buscando refúgio na natureza – “amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” (NASSAR, 2002, p.13). Ele também mantinha relações com a sua cabra Sudanesa – “me nomeei seu pastor lírico” (NASSAR, 2002, p. 21) –, passava a maior parte dos dias vagando pelas terras da fazenda ao invés de ir para a lida com o seu pai e com os seus irmãos e afundava as suas mãos no cesto de roupas para “conhecer o corpo da família inteira” (NASSAR, 2002, p.45).

O “filho tresmalhado”, a “ovelha desgarrada” ousou saciar a sua fome – “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (NASSAR, 2002, p.109) – entre os seus; contudo, o incesto, embora fugaz, foi o que decretou o fim daquela ordem que já vinha há muito tempo em processo de decadência. Quando André e a Ana “caíram”, toda a família “caiu” claramente junto com eles:

não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (não importava de que natureza), era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o

quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás; e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé (NASSAR, 2002, p. 23).

naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, [...] não importava onde estivessem, elas já não seriam as mesmas nesse dia, enchendo como sempre a casa de alegria, elas haveriam de estar no abandono e no desconforto que sentiam; era preciso que você estivesse lá, André, era preciso isso; e era preciso ver o pai trancado no seu silêncio [...] só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família (NASSAR, 2002, p. 25-26).

Retomando a fortuna crítica de *Lavoura Arcaica* no ponto em que aborda as ressonâncias bíblicas e islâmicas (PERRONE-MOISÉS, 1977; FISCHER, 1991; SELDMAYER, 1997; RODRIGUES, 2006) dessa obra, faz-se pertinente observar com mais cuidado a colocação de Leyla Perrone-Moisés sobre a possibilidade de se ler o romance de Raduan Nassar como uma versão moderna da parábola do filho pródigo. Entretanto, não se trata aqui de focar esse determinado episódio bíblico, mas de aproximar também a forma orgânica e fechada de família patriarcal presente no texto nassariano da concepção judaico-cristã de representação da realidade. Para tanto, é necessário trazer para o centro da discussão as observações de Erich Auerbach (2007) no que concernem à comparação que ele faz entre dois estilos que representam, na sua oposição, tipos básicos.

Posto isso, em termos resumidos, tem-se em uma face da moeda a épica de Homero e na outra o Velho Testamento.

por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2007, p.19-20).

Como se nota a partir da leitura de *Mimesis*, as pretensões de Erich Auerbach levaram-no a investigar a interpretação da realidade através da representação literária ou “imitação” ocorrida num largo período histórico que vai desde a Antiguidade Clássica até o século XIX com o realismo moderno. Todavia, o que interessa neste momento é tomar a caracterização da lógica bíblica como um modelo básico (que não se limitou a sua origem judaico-cristã)

encontrado às avessas em *Lavoura Arcaica*, ou, seguindo o pensamento de Leyla Perrone-Moisés (1977, p.96) como uma “versão moderna”.

Segundo Erich Auerbach (2007, p.11), no relato bíblico, o narrador tinha de acreditar na verdade objetiva da história contada, pois a persistência das ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. Tinha de haver paixão nas palavras do narrador justamente para que ele não passasse por um mentiroso consciente das suas metas, que visava à autoridade absoluta. Assim, deveria ser fiel a sua fé, narrando o que ela lhe exigia de acordo com a verdade da tradição. Por isso, encontrava-se limitado em transmitir a tradição devota.

O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, à “realidade” – quando a atingia, isto era ainda um meio, nunca um fim –, mas à verdade. Ai de quem não acreditasse nela! Podem-se abrigar muito facilmente objeções histórico-críticas quanto à guerra de Tróia e quanto aos erros de Ulisses, e ainda assim sentir, na leitura de Homero, o efeito que ele procurava; mas, quem não crê na oferenda de Abraão não pode fazer do relato bíblico o uso para o qual foi destinado. É necessário ir mais longe ainda. A pretensão de verdade da Bíblia é não só muito mais urgente que a de Homero, mas chega a ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente dele, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integrarão e se subordinarão aos seus quadros (AUERBACH, 2007, p.11-12).

Haja vista que a citação acima de Erich Auerbach faz referência à doutrina religiosa, não é demasiado exagero dizer que há no relato bíblico um sentido sempre oculto, uma segunda intenção que é a de dominação – aqueles que não se subordinam a ela são vistos como rebeldes. Segundo o crítico (AUERBACH, 2007, p.12), ele quer suplantar a realidade e para tanto exige que o homem se insira na sua estrutura histórico-universal. Porém, como não se pode impedir as constantes mudanças da sociedade humana que alteram não só o meio ambiente, mas principalmente a consciência crítica do indivíduo, esse modelo bíblico foi se desgastando – “Isto se torna cada vez mais difícil, à medida que o nosso mundo vital se afasta do mundo das Escrituras, e se este mundo, apesar de tudo, mantém em pé a sua pretensão à autoridade, é imperioso que ele próprio se adapte, através de uma transformação interpretativa” (AUERBACH, 2007, p.12-13).

O patriarca de *Lavoura Arcaica* encarna a figura do narrador bíblico, tentando manter a sua ordem através de seus sermões. Para ele, só existe uma verdade que é expressa apenas em seu verbo – tal constatação justifica a paixão encontrada em suas palavras pelos críticos

Leyla Perrone-Moisés (1996) e André Luis Rodrigues (2006). Entretanto, quando André assume a sua própria palavra, além de ele definir a sua individualidade, ele de certo modo inverte e conserva a lógica paterna. Considerando as observações propostas, tal objeção pode ser interpretada como sintoma de um processo motivado por forças produtivas históricas seculares que além de ocasionarem o declínio do narrador benjaminiano, também abalaram a concepção judaico-cristã dominante no mundo ocidental até o século XX. A partir da crítica de Anatol Rosenfeld (1985), percebe-se como o narrador de um romance tradicional que projeta um mundo de ilusão, também sofrera abalos, pois uma categoria que lhe era fundamental (tempo cronológico, linear e progressivo – tempo judaico-cristão) fora desmascarada<sup>21</sup>.

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos, que desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem [...] Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (1985, p.86).

As adaptações estéticas apontadas por Anatol Rosenfeld são as bases da arte moderna que, por ter a consciência de que não há mais espaço para a ingenuidade, deixou de lado uma postura mais passiva ou mais contemplativa – Theodor Adorno já havia advertido que escrever poesia após Auschwitz era um ato de barbárie (apud FRANCO, 2006, p.351). Diante de demonstrações de extraordinária crueldade humana, qualquer “explicação do mundo” que não considere a “essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos” (MARC apud ROSENFELD, 1985, p.91), é ilusória.

Seguindo as observações até então apontadas, pode-se considerar que o discurso do patriarca se mostrou falho à medida que a sua ambiguidade permitiu que outra vontade se manifestasse. Consequentemente, o abismo pregado por ele entre o que era “certo” (o amor, a união e o trabalho de todos junto ao pai, ou a paciência, por exemplo) e o que era “errado” (o mundo das paixões) pôde ser transposto. Opondo-se ao pai, André subverteu a ordem que imperava: o indivíduo tomou consciência de si, da sua eterna dor e fez dela um cartaz que

---

<sup>21</sup> André Luis Rodrigues (2006, p.138-141) trabalha com mais cuidado essa questão do tempo histórico ou cronológico (linear, aberto, histórico) e do tempo mítico (circular, fechado, mítico) em *Lavoura Arcaica*. Para o crítico, há o confronto desses dois tempos no texto nassariano, sendo que a figura do avô e a do pai se assemelham mais ao primeiro e o relato de André ao segundo.

anunciou o fim de uma estrutura que já não se sustentava com os seus alicerces falaciosos. Ao ir além dos ensinamentos paternos, interpretando-os a seu bel-prazer, o narrador-personagem se viu apto a construir a sua própria trajetória. Se ele foi ou não feliz, não interessa – a felicidade também é uma categoria subjetiva e, por isso, relativa –, pois o que importa é o seu testemunho repleto de matéria viva.

### 3.2 VOZ DO SOBREVIVENTE

A crítica a respeito da obra de Raduan Nassar (RODRIGUES, 2006, p.60) já bem ponderou que em *Lavoura Arcaica* há diversos níveis temporais em que a voz de André pode ser ouvida. Contudo, devido à constante alternância entre eles, cadenciada pelo próprio pêndulo do relógio de parede que ficava às costas do pai quando esse se sentava à cabeceira da “mesa dos sermões”<sup>22</sup>, muitas vezes torna-se difícil distinguir em qual se está, pois as “linhas divisórias [...] estão quase sempre envoltas em sombras, na verdade [...] se misturam” (RODRIGUES, 2006, p.60), sendo em mais de uma ocasião difícil saber se trata-se de uma reminiscência, se ela passa para o tempo de ação ou se ela teria surgido no momento da narração (RODRIGUES, 2006, p.60-61).

A voz que narra, a voz de André, faz-se ouvir em diversos níveis. O primeiro destes é o da narrativa propriamente dita, isto é, André nos conta a sua história. E mesmo esse nível fundamental não é unívoco, misturam-se nele: a narração de acontecimentos transcorridos num determinado tempo, que poderia ser chamado “tempo de ação”, correspondente à chegada do irmão naquela pensão, ao “diálogo” que eles entretiveram em seguida e ao retorno à casa paterna, bem como aos acontecimentos que se seguiram a ele; e reminiscências de fatos passados antes da chegada de Pedro, anteriores ou simultâneos à própria fuga, que podem ser enquadrados no que se denominaria “tempo de rememoração”; sem contar o “tempo da narração” de fato (o tempo presente), pois André narra acontecimentos passados de que detém já todo o conhecimento. Os outros níveis em que ouvimos essa voz são aqueles em que André se dirige, em discurso direto, aos demais personagens: o discurso ao irmão mais velho, o diálogo com o pai e o diálogo com o irmão mais novo, Lula, de um lado; e o discurso à irmã, de outro. Aqueles se ligam diretamente ao que chamei “tempo de ação”; este último, ao da “rememoração” (RODRIGUES, 2006, p.60).

---

<sup>22</sup> Conforme já foi destacado no capítulo sobre a fortuna crítica de *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar recorre a variadas figuras de linguagem que enriquecem o seu texto. De modo semelhante, o emprego de recursos poéticos como a aliteração, por exemplo, imprimem maior expressividade à obra – no sermão sobre o tempo, cada palavra do pai é ponderada pelo pêndulo do relógio: “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 [...]” (NASSAR, 2002, p.53-54).

Para o crítico André Luis Rodrigues (2006, p.61), essa mistura temporal é fruto do jorro discursivo irregular e inesgotável que compõe a narrativa e também consequência “[do] escavamento da memória, com seu caráter fragmentário, e [do] discurso poético, que faz que presente e passado se tornem permeáveis”. No entanto, como neste momento não é de interesse para o presente trabalho discutir mais detalhadamente a caracterização desse discurso<sup>23</sup> que jorra como uma força incontida, a observação acerca dos diferentes tempos – tempo de ação, tempo de rememoração e tempo da narração – é que chama a atenção. A partir dessa divisão, pode-se propor outra que diz respeito a uma ruptura, ou melhor, a uma disjunção que permite considerar a ocorrência de um André personagem e de um André narrador.

Levando-se em consideração os níveis temporais propostos por André Luis Rodrigues (2006, p.60), é possível relacionar o tempo de ação e o tempo de rememoração com o André personagem<sup>24</sup> e o tempo de narração com o momento presente de André. Assim, talvez seja mais fácil compreender como um narrador em primeira pessoa, com tendência para a perspectiva única e para o monólogo incorpora ou cede espaço para que outras vozes se manifestem. Do mesmo modo, a empatia que os leitores podem ter pelo narrador-personagem é melhor explicada se o narrador for encarado como um sobrevivente, como alguém que atravessou a morte e que restou como o “guardião zeloso das coisas da família” (NASSAR, 2002, p.65).

Conforme fora analisado anteriormente, os sermões paternos seguiam os moldes do relato bíblico que se constituía em torno de uma figura principal (o narrador). A “explicação do mundo” era apresentada apenas por uma voz que, baseada em um sistema de exclusão, ditava a ordem a ser seguida. No entanto, em *Lavoura Arcaica*, há a inversão dessa lógica. Ao ser o elemento deflagrador que ocasionou o fim de uma forma fechada e orgânica de família patriarcal, André, em verdade, abriu espaço para que outras vozes se manifestassem. Neste

---

<sup>23</sup> “E por que tem início esse jorro? Por que se torna incontrolável?”. Como respostas, André Luis Rodrigues (2006, p.62-63) propõe três chaves de leitura que se complementam e que se sustentam pelo uso recorrente de imagens de líquidos fluindo incontrolavelmente e de imagens que remetem a uma espécie de expurgação (epilepsia, convulsão, saliva, sangue, choro e sujas secreções): primeiro, o crítico alega que tudo o que foi durante anos represado pelo regime paterno vai ganhando cada vez mais força até conseguir romper o obstáculo que o impedia de correr livremente; depois, ele destaca a necessidade que André tem de confessar tudo de uma só vez, como se “vomitasse”; por fim, esse jorro discursivo é também apontado como resultado do cultivo do excesso – excesso de André e do próprio pai que pregava a moderação e o comedimento por meio de uma fala prolixa.

<sup>24</sup> O tempo de ação e o tempo de rememoração podem ser relacionados com o André personagem à medida que o primeiro corresponde a um passado perfeito no qual há a cena do quarto da pensão, o diálogo entre André e Pedro, o retorno à fazenda e os acontecimentos seguintes a isso; já o segundo se refere a um passado mais-que-perfeito que remete o leitor a fatos como a fuga de André e a sua relação com Ana, por exemplo, passados antes de Pedro ir buscar o filho “perdido”.

ponto, faz-se pertinente a retomada de algumas das observações desenvolvidas por Mikhail Bakhtin (2002). É certo que não se pretende aqui buscar classificações para a obra em questão como, por exemplo, a de romance polifônico, mas analisá-la sob um olhar que se pretende livre de estereótipos. No texto nassariano, o jogo discursivo, que emprega tanto a forma direta quanto a indireta livre (sobretudo nas partes em que se verifica o monólogo interior), permite que outros personagens, além do narrador-personagem, sejam ouvidos.

Segundo Celso Cunha e Lindley Cintra (2001, p.635), o narrador dispõe de três modelos linguísticos (discurso direto, indireto e indireto livre) para fazer com que o leitor tome conhecimento dos pensamentos das personagens. No discurso direto, foco da atenção deste trabalho por agora, a personagem se expressa por si mesma. Formalmente, o enunciado pode ser marcado pela presença de verbos elocutórios (dizer, afirmar, ponderar, sugerir, perguntar, indagar, responder ou sinônimos, por exemplo), ou, na falta desses, pelo próprio contexto, ou ainda por sinais de pontuação – dois pontos, aspas, travessões (CUNHA & CINTRA, 2001, p.636-637).

Em *Lavoura Arcaica*, nota-se como Raduan Nassar se vale do uso do verbo *dizer* e dos sinais de pontuação, especialmente o ponto e vírgula e as aspas, na primeira parte do romance, para assinalar a fala das personagens. No primeiro capítulo, por exemplo, quando ocorre o encontro dos irmãos, embora inicialmente André seja apresentado ao leitor totalmente submerso em seu “mundo” que, naquele instante, limitava-se ao quarto da pensão, “inviolável”, “individual”, “catedral”, quando se tem a penetração de Pedro neste ambiente, quebra-se o isolamento. Em meio aos pensamentos do narrador-personagem, emergem as palavras do outro que marcam, como será visto adiante, os contornos da exclusão:

voltamos a nos olhar e eu **disse** “não te esperava” foi o que eu **disse** confuso com o desajeito do que **dizia** e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, mesmo assim eu **repeti** “não te esperava” foi isso o que eu **disse** mais uma vez 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 **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” (NASSAR, 2002, p.11-12).

Já para caracterizar o campo da expressão criado pelo estilo direto, vale destacar a explicação dos gramáticos:

a força da narração em discurso direto provém essencialmente de sua capacidade de atualizar o episódio, fazendo emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador das falas. Estas, na reprodução direta, ganham naturalidade e vivacidade, enriquecidas por elementos linguísticos tais como exclamações, interrogações, interjeições, vocativos e imperativos, que costumam impregnar de emotividade a expressão oral (CUNHA & CINTRA, 2001, p.637).

Tornar a personagem viva para o ouvinte também pode ser um meio de lhe dar competência ideológica e independência, desfazendo qualquer moldura *monológica* que tentem lhe impor. Mikhail Bakhtin (2002, p.05) já havia anunciado que a orientação da narração, independentemente de quem a conduza, deveria seguir os termos novos que surgiam “face a esse mundo novo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos”. Desse modo, a personagem importa enquanto posição racional e valorativa que expressa a sua opinião sobre si mesma e sobre a realidade circundante. Sendo então reflexiva, o que se observa é o processo pelo qual a personagem vai tomando consciência de si e, conseqüentemente, do mundo exterior em que vive – trata-se do que o crítico nomeou de *autoconsciência* (BAKHTIN, 2002, p.46-49).

Nos capítulos iniciais de *Lavoura Arcaica*, as palavras do irmão mais velho fazem André recordar os tempos de criança, os dias de festa e os ensinamentos paternos. Tais recordações desencadeiam um processo discursivo pelo qual a *autoconsciência* do narrador-personagem vai ganhando força expressiva. Entretanto, nem todas as lembranças são agradáveis – os passos que levaram André para longe do seio de sua família vão sendo revelados por ele num discurso que cresce impetuosamente até se ter a confissão:

“não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético”, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão a casa por fora encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas as janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços para cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não dêem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele

tenha o nosso sangue' grite, grite sempre 'uma peste maldita tomou conta dele' e grite ainda 'que desgraça se abateu sobre a nossa casa' e pergunte em furor mas como quem puxa um terço 'o que faz dele um diferente?' e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará 'traz o demônio no corpo' e vá em frente e vá dizendo 'ele tem os olhos tenebrosos' e você há de ouvir 'traz o demônio no corpo' e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor 'que crime hediondo ele cometeu!' 'traz o demônio no corpo' e diga ainda 'ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame' e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco 'traz o demônio no corpo' e em clamor, e como quem blasfema, levantem os braços, ergam numa só voz aos céus 'Ele nos abandonou, Ele nos abandonou' (NASSAR, 2002, p.40-43).

Apesar de longa, a citação revela que André, que fora aos poucos tomando conhecimento da “trama canhota” em que estava enredado desde os tempos em que a fé lhe crescia virulenta na infância (NASSAR, 2002, p.26), precisou berrar, perder o controle de si para assumir a sua identidade: “eu sou um epilético”. Ao tomar essa atitude, ele também redefiniu o seu posicionamento na família e como essa deveria se comportar diante da descoberta de ter um filho que “traz o demônio no corpo”. Tendo em vista a análise de Mikhail Bakhtin (2002, p.75) a respeito de um dos heróis dostoiévskianos, Raskólnikov, na qual o crítico identifica, em pleno começo do romance, um monólogo interior dialogado do protagonista – “é um magnífico protótipo de *microdiálogo*” –, é então evidente que o mais importante no trecho destacado é a visão que André tem de si mesmo e do mundo: suas projeções de respostas configuram vozes em discussão. Para complementar essa comparação proposta, é pertinente a seguinte citação:

Assim, no início do romance já começam a soar as vozes principais do grande diálogo. Essas vozes não se fecham nem são surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente (especialmente nos microdiálogos). Fora desse diálogo de “verdades em luta” não se concretiza nenhum ato de importância, nenhuma ideia importante das personagens centrais. No desdobramento do romance, nada que lhe faz parte do conteúdo pessoas, ideias, coisas – permanece exterior à consciência de Raskólnikov; tudo está em oposição a essa consciência e nela refletido em forma de diálogo. Todas as possíveis apreciações e pontos de vista sobre sua personalidade, o seu caráter, as suas ideias e atitudes são levadas à sua consciência e a ela dirigidas nos diálogos com Porfiry, Sônia, Svidrigáilov, Dúnia e outros. Todas as visões de mundo dos outros se cruzam com a sua visão (BAKHTIN, 2002, p.75-76).

Considerando a *autoconsciência* um *dominante artístico* de construção da personagem que personifica e absorve todo o mundo material, entende-se porque ao lado dela só pode coexistir outra consciência, ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão, ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo, segundo a afirmação de Mikhail Bakhtin (2002, p.49). Da mesma forma, compreende-se que é através de um enfoque

*dialógico* que a personagem se revela, pois é a partir dele que pode se exprimir o tom confessional e se chegar a sua verossimilhança sem que definições exteriores a encerrem em um quadro previamente concluso.

Assim, no plano da personagem, os momentos em que André se dirige ao seu irmão mais velho, Pedro, ao seu pai e ao caçula da família, Lula, por meio de um discurso direto<sup>25</sup> podem ser analisados a partir dos apontamentos de Mikhail Bakhtin (2002). Tal recurso discursivo proporciona uma abertura para que o outro se manifeste, configurando-se dessa forma um diálogo que apresenta ao leitor um conflito de alteridades que não possibilita uma “tradução” ou uma interpretação da personagem feita pelo narrador: ela é o que fala. Logo na parte inicial do romance, quando Pedro encontra André no quarto de uma velha pensão interiorana, já dá para se ter uma noção da voz plenivalente de cada personagem nassariana.

Pela fala solene do primogênito, tem-se um desenho daquele que era a extensão direta do tronco paterno e, por isso mesmo, daquele que carregava nos próprios braços “o peso dos braços encharcados da família inteira” (NASSAR, 2002, p.11): “abotoe a camisa, André” (NASSAR, 2002, p.12); “por que as venezianas estão fechadas?” (NASSAR, 2002, p.16); “você não sabe o que todos nós temos passado esse tempo da tua ausência, te causaria espanto o rosto acabado da família; é duro eu te dizer, irmão, mas a mãe já não consegue esconder de ninguém os seus gemidos” (NASSAR, 2002, p.24-25); “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um só golpe” (NASSAR, 2002, p.25); “eu não bebo mais [...] e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” (NASSAR, 2002, p.40).

Ou ainda:

ela não contou pra ninguém da tua partida; naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro; e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, [...] não importava onde estivessem, elas já não seriam as mesmas nesse dia, enchendo como sempre a casa de alegria, elas haveriam de estar no abandono e no desconforto que sentiam; era preciso que você estivesse lá, André, era preciso isso; e era preciso ver o pai trancado no seu silêncio [...] só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família (NASSAR, 2002, p. 25-26).

---

<sup>25</sup> Ele também se dirige por meio do discurso direto a Ana, mas tem como resposta o seu silêncio.

Como em um jogo de luz e sombra marcado pelo uso de expressões que conferem de forma concomitante ao texto ideias de clareza, limpeza e pureza e de escuridão, embriaguez e confusão, Pedro, com “seus olhos plenos de luz” (NASSAR, 2002, p.17), ou de um modo mais enfático, com seus “olhos lavados, cheios de luz” que tinham a ternura mais limpa do mundo (NASSAR, 2002, p.38), mostra-se como oposição a André. Ele quer ordenar, iluminar não só o “poço de penumbra” que havia no quarto, mas também iluminar com os ensinamentos paternos a escuridão do irmão perdido – “eu estava era escuro por dentro” (NASSAR, 2002, p.16). A princípio, conforme nos conta o narrador, o protagonista até chega a ceder:

e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado: arrumei as coisas e cima da mesa, passei um pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha da cabeceira [...] “as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela (NASSAR, 2002, p.15-16)

Contudo, logo depois de uma ligeira crise que lhe percorrera, ele para. O seu espírito aturdido, “epilético”, “convulso” e “possesso” tem, então, na “doce embriaguez” causada pelo vinho um meio de se libertar e voltar às suas lembranças mais tenras:

caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás, e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito “não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo” e surpreso, e assustado, senti que a qualquer momento eu poderia também explodir em choro, me ocorrendo que seria bom aproveitar um resto de embriaguez que não se deixara espantar com sua chegada para confessar, quem sabe piedosamente, “é o meu delírio, Pedro é o meu delírio, se você quer saber” (NASSAR, 2002, p.18)

Seguindo no plano da personagem, destacam-se, na segunda parte do texto de Raduan Nassar, a conversa de André com o seu pai logo quando se dá o retorno daquele para a fazenda e o diálogo com o seu irmão mais novo, Lula. Em ambos os casos, a pontuação empregada e a própria formatação dos parágrafos diferem da parte inicial visto que agora há bastante uso de travessões, tornando mais explícita a voz de cada personagem. Talvez seja possível interpretar que esta mudança formal tenha ocorrido para marcar que André não está mais no seu quarto inviolável, individual, no seu mundo, quarto catedral (NASSAR, 2002, p.09), mas sob o teto paterno, sob a subordinação paterna que não lhe permite dar vazão ao

seus pensamentos, ou ainda, para acompanhar o tempo de ação da narração que já se encontra mais próxima do momento presente do narrador-personagem, tornando as lembranças mais vivas.

Se no diálogo com Pedro já fica bem marcada a oposição entre André e os valores paternos seguidos cegamente pelo primogênito, no confronto direto com o patriarca, verificado no capítulo vinte e cinco, há as primeiras centelhas do que virá a se configurar como a explosão daquele mundo orgânico e fechado ocasionado pelas palavras de quem tem anarquia e arrogância em seus pensamentos: “– Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra!” (NASSAR, 2002, p.168).

É certo que o processo de decadência daquele sistema familiar que se constituía em torno da figura emblemática do pai já havia começado há muito tempo como pode ser compreendido pelas palavras de André no capítulo cinco – “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” (NASSAR, 2002, p.26). Todavia, é só a partir do momento em que o pai começa a ter conhecimento das razões do filho que o texto adquire uma dimensão que remete ao trágico. Dessa forma, cabe lembrar a afirmação de Albin Lesky – “Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (1971, p.27) – e a de Emil Staiger – “Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo ou de uma classe” (1974, p.147).

As primeiras palavras do patriarca apresentadas ao leitor já ditam que quem ousa abandonar a casa faz a escolha por uma vida pródiga, isto é, quem não se subordina à ordem estabelecida como a “certa”, cai em desventura – o pai fala sobre as marcas do rosto do filho e atribui a elas o peso de um castigo por ele ter se afastado. Em seguida, aos argumentos expostos por André, havia sempre uma resposta repressiva do pai que o condenava ora dizendo que era muito estranho tudo o que ele falava, ora acusando-o de estar confuso, perturbado e enfermo. O lugar na mesa da família reclamado por André – “Queria o meu lugar na mesa da família” (NASSAR, 2002, p.160) – só era daqueles que seguiam devotamente o pai.

Como já foi destacado pela fortuna crítica (RODRIGUES, 2006, p.40) e na primeira parte deste capítulo, o discurso do pai era demasiado ambíguo. Desse modo, compreende-se

como mesmo ele tendo dito que conversar é muito importante e que toda palavra é uma semente, ele não consiga enxergar o outro. Isso acontece porque o pai baseia-se em um sistema de exclusão, isto é, para ele não há regra que admita exceção – “pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira” (NASSAR, 2002, p.169). Cegueira que pode ser interpretada como uma resposta violenta da própria exclusão que não cede o menor espaço para a diversidade. O crítico André Luis Rodrigues já havia analisado a violência que um discurso retórico adquire quando observara a fala de Pedro:

Essa linguagem metafórica e essa eloquência parecem ter o mesmo objetivo de todo discurso retórico: o convencimento do outro. E esse discurso, em busca desse convencimento, não só distancia os interlocutores como é violento por natureza. A violência (muitas vezes amena na aparência) dá-se pelo fato de não admitir réplica; na verdade, a rigor, não temos interlocutores, mas um que fala e o outro que ouve (RODRIGUES, 2006, p.30-31).

No entanto, André reconhece a obscuridade da palavra paterna – “foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos” (NASSAR, 2002, p.167) – e do amor pregado em casa – “O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço” (NASSAR, 2002, p.167). Ciente da sua fragilidade enquanto indivíduo, pois tem consciência da cisão e da fragmentação humana, ele ainda revela a contradição que havia nos ensinamentos do pai: “Por ora não me interessa pela saúde de que o senhor fala, existe nela uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde” (NASSAR, 2002, p.162). Ou:

– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro (NASSAR, 2002, p.160).

André sabe que “a realidade não é a mesma para todos” (NASSAR, 2002, p.166), sendo hostil todo o meio que negue a outra forma de realidade o direito à vida. Assim como ele via na roupa suja da família as marcas dos desejos reprimidos, André mostra ao pai o que se escondia atrás da ordem. O personagem que decretara que “a impaciência também tem os seus direitos” (NASSAR, 2002, p.90) queria viver. Por isso ele afrontou o seu pai que não via

vazios em seus sermões, nem vislumbrava outra ordem humana: uma forma imperativa não aceita outro ponto de vista – “Refreie tua costumeira impulsividade, não responda desta forma para não ferir o teu pai. Não é um ponto de vista! Todos nós sabemos como se comporta cada um em casa: eu e tua mãe vivemos sempre para vocês, o irmão para o irmão” (NASSAR, 2002, p.167), tampouco provocações.

– Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de ma vez com esta confusão! (NASSAR, 2002, p.168).

Confirmando o que o narrador já havia dito a respeito da disposição dos lugares que ocupavam à mesa, pela conversa de André com o seu irmão mais novo, entendem-se as ideias de Lula. Integrante do galho da esquerda ao lado da mãe, de André e de Ana, Lula era muito parecido com o “filho tresmalhado” visto que ele também alimentava o desejo de viver a sua própria ordem, longe dos olhos vigilantes do pai e de Pedro.

– Vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa, mas isso eu só estou contando pra você. [...] – Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci para viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 2002, p.179-180).

Para Lula, a fazenda era imunda. Imundície e limpeza. Escuridão e clareza. Ordem e desordem. É interessante observar como essas dicotomias, galhos opostos que ganham forma a partir das palavras das próprias personagens, têm um tronco comum: a árvore descrita por André torna-se uma imagem bastante expressiva da situação daquela família que trazia consigo “o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto talvez funesto, pela carga de afeto” (NASSAR, 2002, p.156-157)<sup>26</sup>. Ora, *estigma* já é uma palavra que corresponde a um

<sup>26</sup> Na monografia *Lavoura Trágica: uma releitura do romance de Raduan Nassar*, a questão do amor exacerbado da mãe que marcara André de modo irreversível já foi abordada – “e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que eu deixo a casa, por isso é que eu parto” (NASSAR, 2002, p. 66-67). Em tal ocasião, além de assinalar que os carinhos maternos contribuíram para que o narrador-personagem ousasse levantar os olhos para o pai, a relação entre os membros

sinal ou a uma cicatriz o que torna a fala do narrador-personagem bastante enfática, e *enxerto*, por sua vez, é uma palavra que faz referência à parte viva de um vegetal que, para sobreviver e para se desenvolver, gerando flores e frutos, precisa estar preso a um tronco para dele poder extrair todas as substâncias de que necessita. No entanto, em uma das extremidades da mesa, havia a cadeira do avô que se encontrava vazia desde a sua morte. Logo, concretiza-se a abertura do rígido sistema paterno, ficando então mais claro como André chegou a concluir que toda ordem traz uma semente de desordem.

A abertura de espaço para outras vozes é verificada até mesmo nos momentos em que André mergulhado no seu mundo interior relembra as cenas da infância guardadas em sua memória. Destaca-se o uso de recursos discursivos como as aspas que acentuam o espaço cedido pelo narrador para outras vozes. A fim de exemplificar tais situações, podem ser destacadas as falas da mãe “acorda, coração”, “não acorda teus irmãos, coração” e “vem, coração, vem brincar com teus irmãos” (NASSAR, 2002, p.27-33) e o seguinte trecho:

caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás, e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito “não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo” e surpreso, e assustado, senti que a qualquer momento eu também poderia explodir em choro (NASSAR, 2002, p.17).

A partir dos diálogos apresentados em *Lavoura Arcaica*, observou-se que é possível aproximar o trabalho de Raduan Nassar da concepção artística do escritor russo, Dostoiévski, apresentada por Mikhail Bakhtin (2002) visto que ambos reconhecem a multiplicidade de posições ideológicas e a heterogeneidade da matéria humana. Assim, é interessante destacar que ao adotarem em suas obras um perfil mais dialógico, não só o protagonista toma consciência de si, mas outras personagens também podem ter a sua própria voz. Como foi observado em *Lavoura Arcaica*, além de André, Pedro, o pai e Lula também foram ouvidos – “As personagens centrais dos romances e seus mundos não são fechados nem surdos uns aos outros mas se cruzam e se entrelaçam multifacetivamente. As personagens se conhecem, intercambiam suas “verdades”, estão de acordo ou em desacordo, dialogam entre si” (BAKHTIN, 2002, p.72).

No entanto, no plano da narração, ao se propor o cotejo entre as ideias de Mikhail Bakhtin (2002) e *Lavoura Arcaica*, destaca-se uma importante característica do romance nassariano que o singulariza em relação aos apontamentos feitos pelo crítico: como se sabe, em *Lavoura Arcaica*, quem narra a história é o protagonista que sobreviveu à derrocada de sua família e não um narrador em terceira pessoa que se omite para que as personagens se apresentem de acordo com as suas próprias leis de criação, como sustenta a análise bakhtiniana. Situado no tempo presente, tempo de narração, o André narrador retoma o tempo de rememoração e o tempo de ação, dando o seu relato do ocorrido. Assim, o leitor se vê diante de um impasse: como um narrador em primeira pessoa permite a ocorrência de outras vozes?

Conforme foi estudado anteriormente, o personagem apresentava-se como contraposição à figura paterna e, conseqüentemente, aos valores que ele representava. Dessa forma, acabou sendo frustrada a pregação do patriarca que exaltava a família como verdade absoluta já que no cerne desta havia uma semente que se diferenciava das demais. Tentando manter uma ordem que não acompanhava o movimento de forças históricas seculares, pois vivia numa tradição cega, o pai não foi capaz de compreender a força do verbo que ele mesmo consagrara:

– Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo (NASSAR, 2002, p.162)

Desse modo, a subordinação ao pai se desfez e tudo o que ela velava pôde ser plenamente visualizado, inclusive a condição de indivíduo do patriarca<sup>27</sup>. Logo, a problemática destacada encontra respaldo na estrutura do próprio narrador que já não está mais sob o jugo paterno. De acordo com o sentido de “sobreviver”, adquirido pelo testemunho depois que este também passou a ser visto como uma manifestação específica da linguagem (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.08), se o André que conta a história for tomado como aquele que passou por uma situação-limite, entende-se ainda melhor por que o seu relato não se configura apenas como um monólogo ou por que não se encontra encerrado em uma

<sup>27</sup> A cena final pode ser interpretada como emblema da destruição da figura paterna tendo em vista que é apenas nela em que o pai deixa de aparecer na sua função de mantenedor de uma ordem e adquire a sua individualidade quando a mãe grita o nome do seu marido “perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito Iohána! Iohána!” (NASSAR, 2002, p.194).

perspectiva única. Pelo contrário, já que um sobrevivente precisa narrar a sua história para poder recompor os fragmentos de seu ‘eu’” (SELIGMANN-SILVA, 2006, orelha), é então na dissolução de qualquer unidade como a voz narrativa, por exemplo, que se buscam os cacos<sup>28</sup> que sobraram, ou no caso do André narrador, as vozes que atravessam a sua identidade dilacerada.

Na revisão teórica (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.47), foram mencionadas as duas faces do testemunho – necessidade e impossibilidade. O sobrevivente tem a necessidade de narrar o ocorrido para tentar entendê-lo e não deixar que ele se perca ou se repita e ele sente ainda a impossibilidade de dar conta de tamanho excesso de realidade por meio do verbal haja vista que o ocorrido está próximo do irreal. Dessa forma, somente com a imaginação artística que o indizível pode ser encarado, sendo então quem testemunha aquele que reencena a criação da língua. Para tanto, o sobrevivente recorre à combinação da memória com o esquecimento para construir o seu relato.

É certo que o interessante para a análise de *Lavoura Arcaica* é o entendimento do sobrevivente como aquele que atravessou a morte e restou como “guardião zeloso das coisas da família” (NASSAR, 2002, p.65). O André narrador, por ter consciência da dissolução da sua identidade e do desconcerto que isso gera, incorporou no seu relato a fragmentação inerente a um discurso que eleva à potência máxima a experiência moderna da dor angustiante de se saber abolido do paraíso original – pecado da individuação, unidade perdida. Do tempo presente, marcado em algumas partes pelo uso conveniente de parênteses, o André narrador reconhece que suas palavras, transformadas em um relato multivocal, não têm uma única origem, pois na sua memória de sobrevivente há também “vozes difusas”:

(...e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo; e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso cotidiano de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho; e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traindo no rubor das faces, e a angústia ácida de um pito vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada, e também na escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça) (NASSAR, 2002, p.77-78).

---

<sup>28</sup> Referência ao livro *Walter Benjamin – Cacos da História*, de Jeanne Gagnebin.

Mergulhando no fosso da memória e resgatando dele principalmente cenas, diálogos, objetos, sentimentos, sensações e impressões que, apesar de à primeira vista parecerem elementos desconexos, configuram-se como peças de um mesmo quebra-cabeça quando iluminados pelas palavras do narrador, o “filho tresmalhado” trouxe à tona os conflitos do seu mundo interior. Contudo, se tais questões são tomadas como pontos de partida para a análise de paradoxos presentes na obra, é possível observar que o narrador-personagem foi além, imergindo também no “porão da memória” do homem moderno.

### 3.3 TENSÕES MODERNAS E A IMPOSSIBILIDADE DE NARRAR

Tomando como base a afirmação feita por Theodor Adorno (1983, p.269) de que a posição do narrador no romance contemporâneo se caracteriza pelo paradoxo de não se poder mais narrar, ao passo que o romance exige a narração, o presente trabalho propõe que tal problemática se resolve na obra de Raduan Nassar pelo fato de o André narrador ser um sobrevivente. No entanto, tal constatação implica admitir que a linguagem já não pode mais ser enquadrada no âmbito da objetividade. Portanto, uma concepção artística que contemple a abolição de amarras teóricas e que deixa vir à tona as contradições inerentes à modernidade é fundamental para poder se narrar em um mundo carente de sentido.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – desintegrou-se conforme já se destacou na abordagem teórica (ADORNO, 1983, p.269). A impossibilidade de se narrar como antes se contavam aventuras quase silenciou a tudo e a todos. Entretanto, “com justiça, a impaciência e o ceticismo vão ao encontro da narração que surge como se o narrador dominasse tal experiência” (1983, p.269). Também, devido a isso, a necessidade pôde “falar mais alto”. Assim, segundo Theodor Adorno (1983, p.269), o realismo que era imanente ao romance até o século XIX e que pressupunha um sentido para o mundo, passou a perder a sua força à medida que o subjetivismo surgia como um meio possível de se tentar dar conta daquilo que o relato não conseguia. Desse modo, é interessante destacar que a impaciência e o ceticismo são características presentes no discurso do André personagem de *Lavoura Arcaica* e que ficam bem claras quando ele ousa pensar em outro desfecho para o sermão do faminto, proclamando

que “a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 2002, p.90), ou ainda quando, desencantado, revela a seu pai que está convencido de que ninguém vive só de semear:

– Isso já não me encanta, sei hoje do que é capaz esta corrente; 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 a frente? Se já tenho as mãos atadas, não vou por minha iniciativa atar meus pés também; por isso, pouco me importa o rumo que os ventos tomem, eu já não vejo diferença, tanto faz que as coisas andem para frente ou que elas andem para trás (NASSAR, 2002, p.163).

Enquanto “guardião zeloso das coisas da família” (NASSAR, 2002, p.65), que tem a difícil tarefa de narrar uma tragédia ou a quem foi incumbida a doce amargura de dizer as coisas (NASSAR, 2002, p.52), André deixa transbordar a sua veia subjetiva, evidenciando que aquilo que ele sobreviveu excedeu a sua capacidade de compreensão – Como prosseguir depois do incesto<sup>29</sup>, que, considerando a estrutura familiar de *Lavoura Arcaica*, também pode ser interpretado como um simbólico parricídio? Convém recordar, de acordo com o aporte teórico apresentado no segundo capítulo, que tudo o que transcende a verossimilhança e que se instaura como um *trauma* – ferida incurável – precisa de uma reformulação para ser encarado novamente no momento do relato. Logo, o enfrentamento do sofrimento experimentado por André lhe impõe o uso de uma linguagem que se vale de imagens poéticas. Apenas pela prosa poética que a necessidade e a impossibilidade de se abarcar o indizível pelo meio verbal puderam ser paradoxalmente conciliadas em *Lavoura Arcaica*. O aspecto lírico do romance, rico em recursos poéticos tais como analogias, repetições, assonâncias e aliterações, por exemplo, é então compreendido como manifestação direta de um eu traumatizado para o qual resta apenas a capacidade da linguagem.

Assim, antes de “[expelir] num só jato violento [seu] carneão maduro e pestilento” – “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” (NASSAR, 2002, p.109) – o André narrador prepara o leitor, recuperando através de uma linguagem poética momentos anteriores à sua relação com a irmã. Primeiramente, na abertura do capítulo dezesseis (NASSAR, 2002, p.92), ele faz com que o leitor viaje para um tempo e um espaço desconhecidos para acompanhar os movimentos de centenas de feiticeiros. Uma atmosfera mítica se instaura e a

---

<sup>29</sup> Mesmo que o narrador-personagem não diga se houve ou não a consumação da relação sexual, há dois fatos narrados – o encontro de André e Ana na casa velha e o desabafo dele com Pedro (“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome”) – que colocam o incesto no núcleo da explosão assassina do pai.

transgressão que ocorre posteriormente encontra respaldo na mistura dos polens e dos sebos dos homens:

Pondo folhas vermelhas em desassossego, centenas de feiticeiros desceram em caravana do alto dos galhos, viajando com o vento, chocalhando amuletos nas suas crinas, urdindo planos escusos com urtigas auditivas, ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a natureza tida por maligna; povoaram a atmosfera de resinas e de unguentos, carregando nossos cheiros primitivos, esfregando nossos narizes obscenos com o pó dos nossos polens e o odor dos nossos sebos clandestinos, cavando nossos corpos de um apetite mórbido e funesto (NASSAR, 2002, p.92-93).

Em seguida, “devolvendo às origens as raízes dos [seus] pés” (NASSAR, 2002, p.93), ele adentra na casa velha e explora “o silêncio dos corredores”, percorre a “madeira que gemia” e infla as narinas para absorver “a atmosfera mais remota da família”, revivendo “os suspiros esqualidos” que pendiam dos caibros, “a história tranqüila debruçada nos parapeitos” e “uma história mais forte nas suas vigas”. A aparente serenidade era quebrada pelo “tormento sacro e profano” que André incidia em cada canto da antiga casa: “e enquanto me subiam os gemidos subterrâneos através das tábuas, eu fui dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esses tijolos, essa argamassa, logo fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos” (NASSAR, 2002, p.93-94). Incendiar a casa e fazer do quarto maior dela celeiro para os seus testículos – a tensão imposta deixa o leitor suspenso.

No capítulo seguinte, a imagem do coração que surge feito um pássaro ferido gritando aos saltos nas mãos de André é o elo entre o alvoroço do menino que armava armadilhas para caçar as pombas do seu quintal e que corria gritando “é minha é minha” (NASSAR, 2002, p.98) ao pegar uma delas e a ânsia do homem que espreitando através da fresta aguardava a hora de atacar – “qual o momento, o momento preciso da transposição? Que instante, que instante terrível é esse que marca o salto?” (NASSAR, 2002, p.99). Para André, a irmã se assemelhava às pombas da sua infância. Desse modo, quando, no capítulo dezoito, Ana transpõe a soleira da porta, o leitor pode imaginar o que vai acontecer: “fechei a porta, tinha puxado a linha sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte” (NASSAR, 2002, p.102-103).

ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustada no recuo depois de um ousado avanço olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da

veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho (NASSAR, 2002, p.96-97).

Ao se abandonar a visão perspectivica para questionar e até inverter uma lógica aparentemente bem encadeada, como ocorre em *Lavoura Arcaica*, criam-se condições para que o testemunho possa se realizar. Segundo Shoshana Felman (2000, p.18), já foi sugerido que o testemunho é o modo literário por excelência dos tempos modernos – era do testemunho: “Se os gregos inventaram a tragédia, os romanos a epístola e a Renascença o soneto, nossa geração inventou uma nova literatura, aquela do testemunho” (WIESEL apud FELMAN, 2000, p.18). Na contramão da modernidade, a literatura de cunho testemunhal surge como marca de um século “pós-traumático” (FELMAN, 2000, p.13) que denuncia não só a experiência de uma vida privada, mas “um ponto de fusão entre texto e vida, um testemunho textual que pode nos penetrar como uma verdadeira vida” (FELMAN, 2000, p.14).

O testemunho, que joga o leitor para dentro do universo do sobrevivente, faz com que aquele sinta a angústia ou a experiência da fragmentação deste, viva as suas memórias e ouça as vozes que lhe perturbam. Encurta-se, desse modo, a distância estética: “Pelo fato do testemunho ser dirigido a outros, a testemunha, de dentro da solidão de sua própria posição, é o veículo de uma ocorrência, de uma realidade, de uma posição ou de uma dimensão *para além dele mesmo*” (FELMAN, 2000, p.16). Dentro do âmbito da crise da objetividade, Theodor Adorno (1983, p.273) já observou que os romances que se assemelham a epopéias negativas são testemunhas de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido.

Estas epopéias partilham com toda a arte presente a ambigüidade de que não compete a elas decidir se a tendência histórica que registram é recaída na barbárie ou, pelo contrário, visa à realização da humanidade – e algumas sentem-se demasiado à vontade no barbarismo. Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontre também sua satisfação na dissonância e no desligamento. Mas na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, e remetem toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, que é apenas indiciada pela produção média, porque ela não mostra aquilo que aconteceu de mau ao indivíduo da era liberal. Seus produtos estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte-pela-arte, acima da alternativa entre a sensoria da arte tendenciosa e a sensoria da arte do desfrute (ADORNO, 1983, p.273).

Assim como é destacado na citação acima, *Lavoura Arcaica* encontrou sua satisfação na dissonância (fragmentação do indivíduo) e no desligamento (narrador como sobrevivente), sendo também capaz de denunciar através do testemunho o que aconteceu de mau na era liberal. Posto isso, nota-se que em um “mundo administrado, pela standardização e pela mesmidade” (ADORNO, 1983, p.270) paternas, André luta pelo seu lugar apesar das palavras sufocantes do pai. Nelas se verifica a alienante coisificação de todas as relações entre os indivíduos. Ao enunciar as bases que mantinham a fazenda erguida – “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular” (NASSAR, 2002, p.22) –, o patriarca subtrai matéria humana dos integrantes da família. A individualidade tinha de ser apagada – “humilde o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira a sua grandeza;” (NASSAR, 2002, p.148) – para que os filhos ou a esposa, submissos, jamais se transformassem em um entrave ao ciclo terra – trigo – pão – mesa – família – terra.

A coisificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma as suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais reclamam ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas artísticas. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom Jones* de Fielding, ele teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. A própria alienação se torna para ele, nesse lance, um meio estético. Pois quanto mais os homens – indivíduos e coletividades – ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas, e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que, justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha. O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 1983, p.270).

Considerando a citação acima, destaca-se em *Lavoura Arcaica* a tentativa do artista de captar essa essência assustadora e de assim proporcionar um encontro catártico com a dor através de uma linguagem restituidora<sup>30</sup>. Para tanto, Raduan Nassar mostra a desconstrução do próprio indivíduo, além da desconstrução de elementos fundamentais de uma sociedade tradicional (o imperativo do trabalho, o patriarcalismo e o incesto) – o que sobra dessa

---

<sup>30</sup> Cabe aqui lembrar a constatação de João Barrento de que a sociedade moderna encontra-se anestesiada devido à sua incapacidade de um encontro catártico com a dor – “dor da/na linguagem (a do inefável) que também se perdeu, nesta nossa civilização narcísica do culto superficial da imagem, a capacidade de reconhecer o corpo vivo, e a sangrar, das palavras” (2001, p.70-71). A linguagem se enfraquece quando já não há palavras que sejam ditas para que se diga o indizível (BARRENTO, 2001, p.71).

experiência (sobrevivente) testemunha a fragilidade do homem. Retirou-se o véu imposto por força da tradição da qual o pai acreditava ser mentor para que a face humana, nua e crua, fosse vista através dos olhos, “dois caroços repulsivos” (NASSAR, 2002, p.15), daquele que “traz o demônio no corpo” (NASSAR, 2002, p.42).

Não é só o fato de informação e ciência terem confiscado tudo o que é positivo, apreensível – incluindo a facticidade do mundo – que força o romance a romper com isso e a entregar-se à representação de essência e distorção, mas também a circunstância de que, quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser (ADORNO, 1983, p.270).

É certo que Theodor Adorno (1983) trata da sociedade industrial, oriunda de grandes centros urbanos ao passo que o universo retratado em *Lavoura Arcaica* é essencialmente rural, pequeno, orgânico. Contudo, como já foi mencionado anteriormente, buscam-se fios úteis à compreensão do romance nassariano. Portanto, é possível propor que o discurso do André personagem incorpora a paradoxal trajetória do homem moderno quando esse comete o pecado da individuação – enquanto indivíduo moderno, à medida que se liberta, ele sofre as consequências de não contar mais com a família. De acordo com a fortuna crítica (RODRIGUES, 2006), é possível dizer que o André personagem acredita que pode reencontrar a sua unidade original através da sua relação com a irmã. Para tanto, ele reencena o Paraíso original, livre de pecados.

Conforme a citação de Anatol Rosenfeld (1985, p.89), sabe-se que, em essência, o homem repete as mesmas estruturas arquetípicas, o que configura uma espécie de “eterno retorno” do indivíduo racional. No romance moderno, a fragmentação do homem, compreendida no âmbito das suas personagens ou no do narrador, a exemplo da obra em questão, é um importante passo para a sua reconciliação com um mundo pleno de sentido no qual “as esferas divina e humana ainda se interpenetram numa unidade sem fenda” (ROSENFELD, 1985 p.90). Portanto, a procura saudosa do André personagem por um estágio primeiro é a procura de todo ser humano.

Embora essa atitude provoque uma “catástrofe esquizóide” (ROSENFELD, 1985, p.88), almeja-se, ao final, a paz, que é rara, supremo bem – na abertura do capítulo vinte, no qual há a revelação do incesto, o André narrador declara: “Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz;” (NASSAR, 2002, p.113).

[...] a perspectiva, de início recurso artístico para se dominar o mundo terreno, torna-se agora símbolo do abismo entre o homem e o mundo, símbolo dessa cisão e distância que o poeta G. Benn chamou a “catástrofe esquizóide”, a fragmentação da unidade paradisíaca original. O sentimento dessa “consciência infeliz” suscita uma verdadeira angústia. Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance, cujos autores tentam retificar as enfoques tradicionais; e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individuação” e da projeção perspectivica. Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas (1985, p.88).

A partir do entendimento de que o narrador do romance de Raduan Nassar é um sobrevivente e que por isso o seu relato – testemunho de uma sociedade anestesiada, incapaz de compreender a dor que lhe é inerente depois da expulsão do Paraíso –, só pôde ser realizado pelas vias poética e subjetiva, entende-se melhor o alcance desta obra. *Lavoura Arcaica* incorpora a problemática moderna na sua forma e conteúdo à medida que constrói o seu discurso a partir do testemunho de um sobrevivente que, quando personagem, buscou a unidade perdida através do incesto. Para isso, foi necessário que o André narrador enfrentasse a dor trágica – ele mesmo conta como liquidou a lógica patriarcal – em um encontro catártico que se realizou no âmbito da linguagem.

Ainda é possível identificar outras tensões paradoxais do mundo moderno (poesia *versus* prosa, arcaico *versus* moderno, rural *versus* urbano, oralidade *versus* escrita) que já não podem mais ser mascaradas por uma forma tradicional – do desencantamento com o mundo moderno nasce a negação do realismo –, mas que se resolvem justamente na sua insolubilidade. O conflito entre ordens diferentes é bem mais complexo porque é na brecha larga do desajuste que o capeta, parte do Divino, deita e rola: “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” (CADERNOS, 1996, p.29).

Por conseguinte, compreende-se que a narrativa de André precisou da lírica para se realizar. Compreende-se que a busca pela afirmação da sua individualidade, que pode ser analogicamente vista como a batalha travada pelo homem moderno, precisou transgredir o tabu do incesto para atender ao seu anseio quase incontrolável de fusão com o outro. Compreende-se que o seu universo urbano, simbolicamente representado por um quarto de pensão, desfaz-se como ilusão – “não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria” (NASSAR, 2002, p.170) – porque era na casa velha da fazenda que ele se refugiava – “me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico

da minha insônia e suas dores, tranquei ali, entre páginas de um missal, minha libido mais escura” (NASSAR, 2002, p.93). E também se compreende a persistência do lamento milenar carpido pela mãe que corre ainda hoje a costa do Mediterrâneo dando a entender que o que fica é a melodia que atravessa o tempo – aliás, em conformidade com o exposto na fortuna crítica, o ritmo de oralidade de todo o texto já havia sido constatado por Antonio Sanseverino (2005, p.192).

Curioso, então, é saber que na sua entrevista (CADERNOS, 1996, p.29) Raduan Nassar revela que *Lavoura Arcaica* surgiu de uma tentativa de escrever um romance numa linha bem objetiva. No entanto, a linguagem atropelada e meio delirante de um dos personagens acabou roubando toda a sua atenção. Além disso, o escritor declara que tudo aquilo implodia com o seu esqueminha de romance objetivo e assim teve de abandonar o projeto inicial. Sorte do seu público leitor: talvez Raduan Nassar mal soubesse que tudo (abolição de falsas fronteiras) iria se resolver na sua esfera verbal própria<sup>31</sup>. Afinal, “uma camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa suposta liberdade” (CADERNOS, 1996, p.29).

---

<sup>31</sup> Referência à afirmação de Julio Cortázar – “Já não existe romance ou poema: existem situações que se vêem e se resolvem em sua esfera verbal própria” (1993, p.74) – que aqui tem o seu sentido expandido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi visto no primeiro capítulo, *Singularidade de Raduan Nassar nos anos 70*, a década de 70 no Brasil, ao contrário de uma primeira impressão, foi marcada por uma efervescência cultural. Logo, apesar da censura imposta pelo regime de exceção, descobriu-se que as gavetas não estavam de todo vazias: havia muito material diversificado guardado ou escondido nelas. Novos aspectos formais foram experimentados e assim a produção literária desta época foi enriquecida.

Antonio Candido (2006, p.253) mostra como surgem “textos indefiníveis” que misturam traços característicos de diferentes gêneros – conto, poesia, crônica, etc. – e de diferentes linguagens (desenho, fotomontagem, etc.) – nos anos 70. Embora o referido crítico não mencione o nome de Raduan Nassar, ele pode ser, por um lado, incluído dentre esses autores. Ao fundir a forma narrativa com a lírica e a dramática, usando para isso um gênero capaz de comportar esse hibridismo – romance – Raduan Nassar se aproxima dessa geração.

Entretanto, pela leitura de *Lavoura Arcaica*, também é possível compreender certo distanciamento do escritor de Pindorama quando ele se afasta das marcas modernas: em nenhum momento de sua obra há a caracterização de cidades, de indústrias, de automóveis, da televisão ou de qualquer outra insígnia da modernização. O máximo que é apresentado ao leitor é o quarto humilde de uma velha pensão interiorana no qual André se encontrava no início do romance. É como se Raduan Nassar buscasse uma história “arcaica”, de tempo e lugar indeterminados que ainda tem força para interessar o leitor contemporâneo.

O isolamento de *Lavoura Arcaica* configura-se, desse modo, como um paradoxo. Como esse romance pôde incorporar, em sua forma e conteúdo, o moderno e o arcaico? Pela revisão da fortuna crítica, percebe-se que o narrador-personagem já havia sido estudado quanto à linguagem utilizada e quanto à forma de representação. No entanto, a cisão entre *narrador* e *personagem* ainda não havia recebido um olhar mais atento. A intenção foi enfatizar a dissonância constitutiva de André. Segundo a análise apresentada neste trabalho, há o plano temporal do André narrador, tempo presente, e os planos temporais do André

personagem, tempo de ação e tempo de rememoração. Conquanto o crítico André Luis Rodrigues (2006) já tivesse indicado essa distinção temporal, ele não a explorou no sentido de buscar entender que o André narrador é um sobrevivente à destruição de seu núcleo familiar. Tal observação possibilitou compreender como um relato em primeira pessoa com tendência para a perspectiva única e para o monólogo permitiu a ocorrência de outras vozes – questão central do presente estudo.

Ficando claro que o gesto assassínio do pai não liquida somente com a vida de Ana, mas também com a de toda família, ainda que de forma simbólica, torna-se mais evidente a ruptura entre o narrador e o personagem. O André personagem “morre” junto com sua família, sendo que quem se apresenta diante dos olhos do leitor é o André que sobreviveu, que restou como “guardião zeloso das coisas da família”. Enquanto um sobrevivente que viveu uma situação-limite atravessando a morte, o André narrador tem a sua identidade dilacerada. O discurso do *eu* perde seu caráter monológico. Logo, o seu discurso é atravessado por vozes familiares.

Mesmo com toda a feição tradicional e arcaica da matéria narrada, cabe ainda interpretar essa fragmentação, diagnosticada no testemunho de André, como uma parte exemplificativa do processo de desrealização e de desencantamento do mundo – pode-se afirmar, então, que o narrador de *Lavoura Arcaica* é moderno, anti-realista e aberto. Não há como enquadrá-lo no molde de narrador tradicional porque ele também se coloca bem próximo do leitor – monólogo interior, fluxo de consciência, fusão temporal, encurtamento da distância estética.

O André narrador é quem tem de encarar a “doce amargura” de dizer as coisas. Mas como narrar o indizível ou como narrar em um mundo que já não comporta mais a narração? Para tanto, ele enfrenta o seu trauma fazendo uso de uma linguagem que mescla prosa e poesia. Seu relato é rico em imagens poéticas que suspendem qualquer interpretação conclusiva. À medida que constrói o seu discurso a partir do testemunho de um sobrevivente, *Lavoura Arcaica* acaba por amalgamar as tensões modernas em sua forma e conteúdo. Ciente disso cabe dar um passo além da concepção de sobrevivente de Márcio Seligmann-Silva (2006) e arriscar ver que a vítima também pode ser algoz e o algoz também pode ser vítima. Afinal, *Eros e Thanatos* ou amor e morte são faces de uma mesma moeda. André amou sua irmã como se fosse apenas uma mulher, ultrapassando o limite do incesto; abandonou sua família, como filho desgarrado; apresentou-se como doente, epilético, para seu irmão, Pedro; atentou para os segredos da família; inverteu o sentido das falas do pai. Em síntese, trouxe a

marca negativa do anjo negro. Ele poderia ser apenas uma vítima? A explosão apaixonada do pai e seu gesto assassino também parecem ter traços de André.

Por essa chave de leitura, seria possível questionar se o André narrador-personagem e o pai não se assemelham. De certo modo, enquanto André personagem caracteriza-se pela explosão irada com Pedro ou pelo embate irônico com pai, o narrador parece se conter e buscar a dimensão lírica. Sobrevivente, réu e vítima, André traz para seu discurso a contenção paterna, a necessidade da palavra enquanto semente e assume a *designação paterna* de ser o guardião da memória da família. Assim como o pai trazia a paixão que explodiu no gesto violento, André não carregaria dentro de si a palavra paterna? O André narrador não estaria buscando o seu contrário ao se denominar o “guardião zeloso das coisas da família”?

No final do romance, há uma pista: “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 2002, p.196). Por que ele sempre volta? Por que o André personagem voltou? De certo modo, o núcleo do enredo está posto no gesto do pai em tentar reintegrar o filho ou na sua recusa da ausência, do vazio. Em toda a sociedade há discussão, há rebeldes, há exilados, há párias. Os textos sagrados tratam disso. Todo valor gera exclusão. O pai não aceitou a saída de André, não aceitou a diferença de seu filho. Tentou reintegrá-lo. André aceitou retornar e trouxe a semente da destruição. Enquanto narrador, de dentro de sua solidão, André também retorna à família. Assim, em *Lavoura Arcaica*, não se tenta mascarar ou resolver tal paradoxo; como obra moderna, o narrador se instala no núcleo ambivalente e insolúvel desse problema.

Outro ponto que se destaca é o silêncio de Ana e a subordinação das vozes femininas. Nenhuma palavra, apenas alguns gestos, alguns sinais de Ana. A cena da dança, que abre e fecha o romance, a ida à casa velha, o refúgio na igreja. Ao fluxo verbal de André corresponde o silêncio de Ana. Das outras mulheres, apenas a mãe parece se singularizar, mas sua fala é uma exortação à obediência e à acomodação de André. Em contraste, quando se sai do contexto da família rural, pensando em *Um copo de cólera*, percebe-se que quando a mulher assume sua autonomia, há explosão, embate de forças que não se subordinam.

Certamente, *Lavoura Arcaica* suscita ainda outros questionamentos interessantes. Assim, por se tratar de uma obra com diversas possibilidades de leitura não foi pretensão esgotá-la neste trabalho. O interesse foi compreender o paradoxo de André, como se deu a passagem do personagem que se apresenta em sua explosão, em sua violenta *gaucherie* para o narrador lírico que se institui como *guardião zeloso das coisas da família*. Um indivíduo se formou pela perda de Ana, pelo fim da família, e de dentro de seu isolamento traz os restos de sua memória.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos – Os pensadores*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.269-273. Trad. GRÜNNEWALD, José Lino [et al.].
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 7 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.01-20.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3 ed. Trad. Paulo de Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2002.
- BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *A Espiral Vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p.69-82.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos – Os pensadores*. 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.57-74. Trad. GRÜNNEWALD, José Lino [et al.].
- BISCARO, Regina. *Incesto um Fenômeno Arquetípico*. São Paulo: Zouk, 2003.
- BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *Chico Buarque de Holanda: Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- BORHEIN, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 40 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Raduan Nassar, n. 2, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 1996.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p.241-262.

CORTÁZAR, Julio. Situação do Romance. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.61-83.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FAIMAN, Carla Júlia Segue. *Abuso Sexual em Família: a violência do incesto à luz da Psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

FADIMAN, James & FRAGER, Robert. *Teorias da Personalidade*. São Paulo: Harbra, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FELMAN, Shoshana. Educação e Crise ou as Vicissitudes do Ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.13-71.

FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura Arcaica* foi ontem. In: *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Literatura Brasileira de 70 a 90*, Porto Alegre, n.17, 1991, p.14-26.

FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p.351-369.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu (1913 [1912-13]) In: \_\_\_\_\_. *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 49-57.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2. ed. São Paulo:

Brasiliense, 1993.

HATOUM, Milton. Os companheiros. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, n. 2, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 1996. p. 13-21.

HÉRITIER, François. Incesto. In: \_\_\_\_\_. *Enciclopédia Einadi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989. p. 95-124.

LESKY, Albin. Do problema do trágico. In: \_\_\_\_\_. *Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.17-45.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Olhar Distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. *O Paradigma Perdido: a natureza humana*. 3 ed. [Lisboa]: Publicações Europa-América, c1973.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O Romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NOVAES, Adauto. In: BAHIANA, Ana Maria. WISNIK, José Miguel. AUTRAN, Margarida. *Anos 70: Música Popular*. V.1. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

PELLEGRINI, Tânia. Anos 70: Repensando a crítica. In: *Remate de Males*. Campinas, 1990, p.41-45.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lavoura Arcaica. In: *Colóquio de Letras*. Lisboa, n.38, jul., 1977, p.96-97.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, Rio de Janeiro, n.2, Instituto Moreira Salles, 1996, p.61-77.

PIMENTEL, Renata Teixeira. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. Anatol Rosenfeld: Texto/Contexto. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.75-97.

SANSEVERINO, Antonio. Uma estética do extremo. In: *Nau Literária*, Porto Alegre, Lisboa, n. 1, jul-dez, 2005, p.186-196.

SELDMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p.07-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p.45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento. In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p.59-88.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.11-31.

WALDMAN, Berta. Badenheim, 1939: Ironia e Alegoria. In: In: *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p.171-207.