

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

# 1

Alcmeno Bastos  
Anélia Pietrani  
Dau Bastos  
Godofredo de Oliveira Neto  
Rosa Gens

ORGANIZADORES



Editora  
Torre

**O concerto desconcertante de Raduan Nassar**  
**Leitura de *Lavoura arcaica***

Haron Jacob Gamal\*

Ao nos depararmos com narrativa, poema ou texto dramático, geralmente buscamos algum significado oculto, revelador, uma maneira nova de ver o mundo. Há aqueles que procuram na literatura uma narrativa exemplar, edificante. E não faltam os que se contentam com entretenimento.

No entanto, o que fazer ao nos depararmos com um texto que nos desnor-teia, que nos tira a bússola e nos remete a continentes desconhecidos, que faz com que o chão que antes pisávamos já não se mostre tão seguro? É o que sentimos após a leitura de *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, obra que, por isso, exige leitor cuidadoso.

Num primeiro momento, em meio a campo semântico rico e altamente metafórico, percebe-se que o argumento é a parábola do filho pródigo. Não é preciso avançar muito para constatar que se trata realmente dessa parábola, só que às avessas. Mais adiante é o papel da própria literatura que está em jogo. De que é feita? Como deve apresentar-se?

Sendo assim, este ensaio objetiva levantar possibilidades de leituras, considerando o aspecto formal da obra e seu vasto campo de significados. Por aspecto formal entende-se o estudo da estrutura do texto – como a narrativa se apresenta e sua organização; a respeito da significação, procurou-se verificar que o “filho pródigo” passa a ser também a procura do lugar do próprio texto literário. Será que existe um lugar para ele, ou a literariedade se mostra sempre fugidia, como algo que se transmuta ante qualquer aproximação? Seria o texto literário objeto que reluz cores diversas dependendo da perspectiva em que se coloca o leitor?

Como base teórica, levou-se em consideração a *Crítica do juízo*, obra em que Immanuel Kant desvincula a ética da estética. A respeito da pesquisa do fenômeno literário na obra de Raduan Nassar, nortearam este estudo as pesquisas sobre a literariedade realizadas pelos formalistas russos.

É importante assinalar que empregamos o termo *transcendência* não como alusão a algum transmundo ou supra-mundo, e sim no sentido apresentado pela metáfora, conforme as palavras de Vitor Manuel de Aguiar e Silva: “Os tropos, por

---

\* Doutorando em Literatura Brasileira (UFRJ).

exemplo, operam a transferência de um objeto para uma esfera de percepção nova, e esta mudança seduz e fixa a atenção do leitor” (1976, 561).

### **Estrutura da narrativa**

*Lavoura arcaica* se desenvolve em duas partes: “a partida” e “o retorno”. Os capítulos estão dispostos em numeração seqüencial, que se mantém na segunda parte. A primeira parte é mais extensa e, já no início da segunda, o desfecho se avizinha. O livro é uma paródia à parábola do filho pródigo.

É importante observar que o romance se inicia com o filho fugitivo já longe de casa, morando num quarto de pensão. Quando seu irmão mais velho o encontra, percebe-se o que está acontecendo e do que trata a narrativa. Portanto “a partida”, na verdade, já é o começo do retorno. Pela estrutura, percebe-se que a parábola se apresenta invertida desde o princípio.

Outra questão diz respeito ao tempo. Sabemos do passado de André, “o filho pródigo”, a partir da conversa dele com o irmão e das reflexões do próprio personagem sobre seu passado. O tempo, que inicialmente se mostra circular, pouco a pouco se delinea seqüencial e irreversível, como apontou Leila Perrone-Moisés (1996, 65).

### ***Lavoura arcaica***

*Lavoura arcaica* se inicia com um personagem sozinho e em estado de quase delírio; demonstra-o não só seu comportamento como a própria organização do texto: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto” (p. 9). A narrativa em primeira pessoa reforça a idéia de alguém em extremo estado de angústia, que procura amparo no mais elementar dos refúgios – o quarto –, que é “individual, é um mundo, quarto catedral” (p. 9).

Talvez houvesse aí uma contradição inicial: apenas começado o romance, o personagem-narrador, num momento de acentuado desespero, não poderia escolher palavras que contivessem tão intensa carga poética.

Desafia-nos manancial de metáforas que seria difícil creditar à voz de alguém que se refugia num estado de abandono quase completo. André – conhecemos seu nome pela fala do irmão que chega com intenção de levá-lo de volta – é esse narrador à deriva:

quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu

estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta (pp. 9-10).

A presença de dicção quase poética numa narrativa romanesca a princípio causa estranheza, mas em pouco tempo percebemos pelo menos duas questões: qual o lugar de André no espaço familiar? Qual o lugar desse tipo de arte (des)organizada das palavras que costumamos chamar literatura?<sup>1</sup>

Antes de tentarmos respondê-las, devemos observar outro dado importante no começo do romance: a premência e predominância do corpo. É ele que, de início, vai nortear grande parte da escolha vocabular: "pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo" (p. 9), depois:

minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada de meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da frente (p. 10).

A chegada talvez inoportuna do irmão mais velho é motivo para que essa presença quase ostensiva se dilua. O personagem abre mão da observância a si mesmo, interrompe o quase namoro que vivia consigo (procura do único lugar possível?), para ceder à presença do enviado familiar recém-chegado. Pouco a pouco, André se recolhe, escuta do irmão apenas duas frases, uma repetida: "nós te amamos muito, nós te amamos muito" (p. 11). No final do primeiro capítulo, o irmão profere a segunda frase, agora em tom de advertência: "Abotoe a camisa, André" (p. 12).

Em Pedro, o irmão, percebe-se não só a negação da linguagem utilizada por André, como a negação da exposição e presença do próprio corpo.

---

<sup>1</sup> Milton Hatoum relata que, em visita a Raduan Nassar, fez o seguinte comentário: "Eu lhe disse que o espaço possível (o da literatura) torna-se, às vezes, uma impossibilidade, um vazio. E que nem sempre o escritor está disposto ou inclinado a redizer em outras palavras o que já foi dito. Reativar, reavivar a experiência da escrita pressupõe superar a dificuldade de escrever, de pensar a complexa realidade por meio de palavras. Para Flaubert, cada frase ou parágrafo vinha carregado de esforço, de sofrimento" (1996, 21).

## FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A tensão entre a linguagem poética e a premente presença do corpo demonstra que algo se encontra deslocado, em território estranho. O estado inicial de embriaguez do personagem e o local onde se encontra – um quarto de pensão interiorana – parecem levar a narrativa a uma sordidez que a dicção não acompanha.

Não queremos dizer com isso que haja algo irreconciliável, mas uma fissura que sinaliza alguma coisa ainda oculta, de difícil percepção. Por outro lado, a presença do corpo, caracterizada primeiro pela sensibilidade tátil e depois pelo paladar por meio do vinho, arremessa o personagem a abismos intransponíveis.

Mas ainda é cedo para tal constatação. As tensões criadas, respectivamente, em torno da poesia e do corpo tomam rumos opostos. A primeira predomina e se constitui um dos pilares de sustentação de que há um lugar, mesmo que fugidio; já a premissa do corpo (e dos sentidos) é negada o tempo todo. Há de se procurar uma ordem, até mesmo política, instaurada pela tradição e pela família, o que tornará o desfecho catastrófico.

A literatura costuma se caracterizar pela língua trabalhada e, por isso, talvez seja a arte mais difícil do ponto de vista da realização, já que cabe ao poeta ou prosador tirar as palavras do anonimato diário e lhes dar significados frescos, recentes. Cabe ao artista materializar ao nível do belo<sup>2</sup> algo que nos é comum, deve ele tornar arte vocábulos que freqüentam nossas vozes e as vozes de todas as pessoas.

A literatura é o não-lugar, ou o lugar do estranhamento. Daí a vitalidade de uma prosa que ultrapassa o simples ato de narrar para construir espaço em que se reflita sobre uma possível incongruência entre linguagem e narrador.

Com sua riqueza de metáforas e comparações, a narrativa de Raduan Nassar une o que parecia partido – a febre de André, seu desejo na presença quase onírica do corpo – ao *corpus* da linguagem, que beira o erótico. O que parecia desarticulado, devido ao desequilíbrio inicial do narrador, se refaz de maneira quase carnal. Talvez o prazer percebido nos rastros do corpo, cujos desejos não têm vez no arcabouço ideológico familiar, acabe por encontrar lugar na própria linguagem.

---

<sup>2</sup> “Segundo Kant, o comprazimento estético resulta não da perfeição, da conformidade a fins interiores, objetivamente existentes, de uma coisa. Não o objeto mesmo é belo em seu aspecto ou em sua forma; ‘belo’ não é nenhum predicado objetivo, mas um predicado relativo. E, em verdade, a referência estética parte do sujeito; ela se deve a uma realização criativa, à representação estética do objeto no sujeito” (Höffe, 2005, 301).

## FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Então a voz do transtornado narrador se plenifica, pois encontra espelho e gozo na própria narrativa.

Desse modo, as perguntas iniciais – qual o lugar da literatura?, qual o lugar de André? – estariam respondidas, porque, mesmo que o narrador em momento algum tenha seu lugar, irá atingi-lo e realizá-lo nas palavras, no aparente estranhamento de sua voz “destoante”. O lugar de André se realiza no aparente não-lugar da própria literatura.

O espaço intersticial em que a literatura se configura pode ser percebido em outras passagens da narrativa. Exemplo disso é o capítulo 13, em que se descreve uma lenda oriental contada costumeiramente pelo pai, quando estavam todos à mesa. Apesar de o discurso paterno se pretender ideológico e se situar na esfera de poder que esse pai confere a si próprio, a narração da lenda acaba por nos permitir, senão com algum peca-dilho, exemplificar o papel da representação conferida pela arte, em nosso caso, a literatura.

Temos como enredo a história de um faminto que se vê às portas de um grande palácio. Após pedir esmola, recebe informação sobre a magnanimidade do senhor que ali habita: “então não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor para teres tudo quanto desejas?” (p. 80), responde-lhe em forma de pergunta um dos guardiões do palácio. Ao faminto é permitida a entrada e, após percorrer o interior do palácio, “passando de aposento em aposento, todos grandes, de paredes muito altas, mas despojados de qualquer mobília”, se depara com

uma ampla sala revestida de azulejos decorados com desenho de flores e folhagens que compunham agradavelmente com a enorme taça de alabastro plantada no meio da peça, de onde jorrava água fresca e docemente rumorejante; um tapete de veludo bordado com arabescos cobria parte desta sala, onde, recostado em almofadas, estava sentado um ancião de suaves barbas brancas, a face iluminada por um sorriso benigno (p. 80).

O faminto se dirige a ele e diz: “Ó meu senhor e amo, peço-te uma esmola em nome de Deus” (p. 80). Então se realiza um grande jogo de representação. O benigno senhor convoca os serviçais para servirem a ele e ao faminto todos os tipos de iguarias. Mas se trata, como nos referimos, de uma representação. O ancião finge que saboreia os mais diversos pratos e impele o convidado a fazer o mesmo. Ele entra no jogo e não decepciona o anfitrião. Quando a representação termina, após serem servidos os doces e as mais finas bebidas, todos fictícios, o faminto

dolorido e exausto é recompensado por sua firme paciência com o verdadeiro alimento.

Ousaríamos colocar a literatura nessa festa de manjares imaginários. Quem tem fome – o leitor – não deixa de seguir o suposto alimento que lhe é passo a passo oferecido, mesmo que fictício, até se deparar, depois de tudo terminado, com o verdadeiro, a transcendência – significado metafórico que vai muito além do signo lingüístico –, ainda que fictícia.

Talvez nesse espaço fugidio de representação que se dá em dois planos metafóricos – o primeiro, a própria refeição fingida; o segundo, quando o ancião manda servir “um pão robusto e verdadeiro” (p. 86) – não há de se desejar alimento mais consistente do que pão feito de palavras, ou de imagens, mas que de alguma forma nos alimenta.

Mais adiante, o narrador reitera esse caráter representativo quando esboça para o irmão outro desfecho da mesma lenda, agora aparentemente contra-ideológico. André levanta a possibilidade de o faminto usar a representação a seu favor:

(...) 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, desfechava 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” (pp. 86-7).

Como o instante róseo do entardecer, em que podemos observar a natureza em toda sua plenitude para, segundos depois, percebermos que o mundo desaba na mais profunda escuridão, no mais insolúvel caos, tal tipo de narrativa apresenta lampejos extemporâneos que nos dão a impressão de que a literatura nos levará a grandes descobertas; mas na verdade são descobertas efêmeras, não passam de ilusões, dissolvendo-se tal qual névoa momentânea.

Só então tomamos consciência de que, além da problematização dos valores humanos, aquilo que toda obra de arte tem de mais “concreto” é a representação de si mesma, ainda assim tendo como lugar um instante fugidio, como a trajetória sinuosa e mutante de um cometa, do qual nunca sabemos a órbita exata. O espaço escorregadio que ela ocupa torna-a tão mais espetacular quanto maior é sua capacidade de deslocamento, isto é, de simbolizar sentidos múltiplos, representações que não deixam de ser reflexos dela mesma.

*Lavoura arcaica*, nesse sentido, pulsa e não deixa o leitor perder de vista a verdadeira literatura.

Uma constatação que se pode fazer é que poucos escritores brasileiros contemporâneos têm o domínio vocabular e sintático de Raduan Nassar. Além da riqueza nas comparações e metáforas quando alude à vida na fazenda, há de se ressaltar que o campo semântico original assume sentido outro, vinculado à angústia existencial do personagem.

O campo metafórico não permite que nos atenhamos apenas à narrativa, mas nos transporta às seguintes questões: qual o lugar do ser humano? Existe realmente esse lugar? Uma família de imigrantes tem o seu lugar, ou este é sempre movediço? Uma cultura mediterrânea continua com suas premências mesmo fora do lugar de origem? Uma lavoura arcaica é ainda arcaica fora do *locus* original? Será esse um romance também político?

Sem precisar responder, já que não é papel da literatura apontar soluções ou emitir revelações, sobra-nos uma indagação, talvez a mais letal: qual o lugar da literatura? Ela, qual farol em mar pleno de naufragos, mostra itinerários e obstáculos, mas seu piscar revela mais que tudo a verdade sobre si mesma.

Além da reverberação produzida pela intensa literariedade, podemos enumerar algumas possibilidades de leitura que o texto oferece.

A problemática inicial talvez possa se dividir em três momentos: a história de André, sua fuga e seu retorno; a relação incestuosa com a irmã; a instituição familiar como célula econômica e afetiva. Nesse quadro, a família não deixa de ser um embrião político.

### **Um romance político<sup>3</sup>**

---

<sup>3</sup> Conforme observou Leila Perrone-Moisés, “a originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em



O papel do pai como elemento ordenador e líder da família permite uma leitura política do romance. Nesse contexto, a palavra *política* remete a seu sentido originário, etimológico. Na Grécia, o radical *polis* tem o sentido de cidade, que os romanos nomeariam *urbis*. Política seria então a arte de viver na *polis*, o modo de vida na cidade, com todos os homens livres convivendo em "harmonia", sem que nenhum deles se encontrasse em desvantagem.

O próprio título *Lavoura arcaica* traz indício dessa visão política. O adjetivo *arcaica* remete a um modo de cultura ancestral, que privilegia as primeiras relações de poder, no caso, familiares. Fixado à terra, o homem divide as tarefas entre os seus. Temos uma sociedade agrária em que a figura paterna exerce o poder supremo e não pode ser interpelado. Daí o problema retratado ser uma espécie de parábola do filho pródigo, só que às avessas.

Outro aspecto a chamar atenção é a não-existência de marcas temporais explícitas. A história poderia ocorrer praticamente em qualquer época. Durante quase todo o romance, discutem-se meios de os membros dessa família inicial (ou original) se libertar do poder exercido pelo pai. Contudo, os liames são fortes, o que dificulta ou impossibilita a saída dos integrantes para aventuras externas.

Ilustra tal situação o fato de o pão ser feito na própria casa. Há a tentativa de auto-suficiência em todos os aspectos, o que é utilizado por André como justificativa para a relação incestuosa com a irmã. A união entre André e Ana faria com que a necessidade de amor se mantivesse dentro da própria família. A fala do pai acaba alcançando sentido contrário e sendo utilizada para avalizar o desejo.

### **Não-lugar**

Quando se observa o feixe de relações estabelecido pela família de Iohána para se determinar o espaço em que se situam os acontecimentos, percebe-se que esse círculo é pequeno demais, não nos possibilitando determinar onde se passam os fatos narrados. A cena inicial se dá num quarto de pensão, o que pressupõe que se localiza numa cidade, em algum ponto distante da morada de origem dos personagens. Os outros elos são os vizinhos, que não deixam de ser convivas nos momentos de festa e moram na "vila". Na conversa com o irmão, quando André mostra os presentes recebidos de prostitutas, apresenta-se outro lugar, ainda próximo de casa: o bordel da vila freqüentado por ele.

---

defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à 'mensagem'. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene" (1996, 69).

A incerteza de localização, até mesmo do país onde se dá o entrecho, pode nos levar a concluir que a temática enfocada encontraria terreno em qualquer latitude. Tal possibilidade de leitura não pode ser descartada. Há, no entanto, outra vertente. A presença do avô, “esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família (...), esse lavrador fenado de longa estirpe”, personagem que surge constante na lembrança de André, ainda não nos permite assegurar a procedência familiar. Apenas quando ouvimos o choro da mãe, já no capítulo que antecede o final – “a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo” (p. 194) – é que percebemos a natureza estrangeira da família e descobrimos a única palavra que possibilita algum tipo de localização geográfica (no caso, a origem).

É claro que se poderia afirmar a natureza estrangeira das personagens devido aos nomes árabes, à inscrição *maktub* e à citação do Alcorão que aparecem no romance; como também poderíamos deduzir que, por Raduan Nassar ser brasileiro, a história teria grande chance de se passar em território nacional. Não nos parecem, porém, adequadas tais deduções, já que o autor preferiu não dizer o local em que ocorre a trama.

O que se mostra mais importante nessa segunda possibilidade de leitura não é definir onde se passa a ação, mas pensar que as poucas referências a locais indiquem que poderia ser em qualquer lugar, desde que fora do local de origem da família.

A literatura de Raduan Nassar traz brota das tensões imanentes àqueles que não tiveram lugar na cultura de origem e procuram lugar na cultura onde se estabeleceram. Aqui a afirmação leva em conta o fato de o escritor ter sido formado nessa ambivalência cultural, não definindo para si próprio um lugar.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, José Paulo Paes faz a seguinte pergunta a Raduan Nassar: “Num artigo que escrevi em 95 no *Jornal da Tarde* (“Os dois mundos do filho pródigo”, São Paulo, 02/12) citei seu *Lavoura arcaica* como um dos poucos exemplos de romance brasileiro sobre o qual se poderia falar em ‘anfíbismo cultural’. Concorda com isso?” Como resposta, Raduan comentou um artigo sobre o livro em que Alceu Amoroso Lima aponta que “só de leve fora tratada a questão da miscigenação, vale em parte dizer, a dualidade cultural” (palavras de Raduan), em seguida afirmou: “Seja como for, até que eu pense melhor sobre o assunto, vou de anfíbio mesmo quanto ao *Lavoura*” (1996, 30).

Talvez seja problemática tal demonstração, mas toda literatura advinda de seres que se debatem entre a cultura de origem e a do país que ocupam reflete esse conflito. Os personagens de *Lavoura arcaica* transitam entre a casa velha e a nova, fixam-se à terra, não conseguem se libertar das coercitivas ligações familiares e realizam desejos interditados (o incesto entre André e Ana). Apesar da fixação do homem à terra e da não-nomeação desses poucos lugares, percebe-se nesse balé de poucos movimentos a constante falta de um lugar de ancoragem. A tragédia que se avizinha vem coroar esse “não-lugar” ou “não-estar” no mundo.

### **A música como elemento de fuga**

Em alguns trechos, é possível observar a presença obstinada da música. Ela surge das bochechas espaçosas de um tio que sopra a flauta, então voa, incita à dança, cria nas personagens uma euforia quase irrefreável. Insufla o vigor da vida, o qual fica oculto nos ângulos obscuros da mesa durante os sermões do pai, que enaltecem a seriedade, o comedimento, a alimentação apenas necessária.

Nos momentos em que a flauta, com a leveza de seus sons, surge, a atmosfera familiar se torna menos plúmbea. A música se apodera do espaço cênico e, junto com a dança, torna possível a realização dos desejos reprimidos. Tanto os mais velhos como os mais jovens se deixam levar pelo círculo que gira, envolvendo até os mais arredios. Música e dança os irmanam em alegria quase irreprimível, para em seguida anunciar a tragédia.

### **Festa deflagradora**

Numa narrativa altamente problematizadora, na qual as relações de poder são colocadas em questão desde o início, não se poderia supor que uma festa celebrasse o retorno de André e, em conseqüência, a predominância do sistema patriarcal. As relações familiares já se encontram corroídas pelos desejos promíscuos do pai, como relata o narrador no capítulo 15, quando fala do avô (p. 91). A volta do filho pródigo não restaura o equilíbrio que aparentemente reinava antes de sua partida; apenas serve de combustível para os sentimentos e desejos que já existiam mas não se manifestavam com clareza.

Em um dos capítulos que antecede as cenas da festa, percebe-se que Lula recebe friamente o irmão que retorna, a quem diz: “vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa” (p. 179). E quando esta acontece, entre música, dança e vinho, Ana desponta dançarina, ornada dos apetrechos guardados na caixa desaparecida de André, na qual se escondiam os objetos doados pelas prostitutas. Não há qualquer possibilidade de esperança para esses personagens, que se

reúnem para comemorar algo que se esgarça, que se sustenta em fio extremamente frágil.

Vejamos as palavras iniciais do capítulo 29: "O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr" (p. 184). É importante observar o vocábulo *tempo* repetido três vezes e ainda associado à expressão *águas inflamáveis*. Num aparente paradoxo, há não apenas a concepção heracliteana de tempo, mas também o caráter inflamável de sua passagem. Mais adiante:

o tempo [...], esse rio largo [...], recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história (p. 184).

Nesse campo semântico – em que se entrelaçam vocábulos como *recolhendo*, *filtrando*, *caldo turvo*, *sangue ruivo* –, anuncia-se a tragédia.

Na primeira parte ela foi sugerida pela permanência da concepção patriarcal de família, que norteia toda a narrativa. O tempo transcorre em função do trabalho: nascer e pôr do sol, plantio e colheita, nascimento, crescimento e pastoreio dos animais. Fora desse ciclo, seu transcorrer não está associado a qualquer tipo de mudança na sociedade. A visão de mundo do patriarca se sobrepõe a qualquer tipo de transformação externa. Entretanto, podemos prevêê-la por meio dos anseios de André ou Lula, principalmente deste último:

Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila, vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça cruzando as ruas feito vagabundo (p. 180).

Sua ânsia por lugares proibidos – "desses lugares onde os ladrões se encontram, onde se joga só a dinheiro, onde se bebe muito vinho, onde se cometem todos os vícios" – mostra a força do jugo familiar e da resistência da comunidade a qualquer tipo de transformação. A mudança aparentemente não ocorre no interior da fazenda, mas está do lado de fora. O pai fala na passagem do tempo, mas permanece alheio às marcas inerentes ao seu fluxo. A proximidade da tragédia deixa seu rastro também nas palavras do narrador:

## FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

o tempo, o tempo, o tempo [...], armando desde cedo o cenário para celebrar a minha páscoa, retocando, arteiro e lúdico, a paisagem rústica lá de casa, perfumando nossas campinas ainda úmidas, carregando as cores de nossas flores, traçando com engenho as linhas do seu teorema (p. 185).

Páscoa também significa travessia, mas que travessia seria essa?; “carregando as cores de nossas flores” indicia talvez o sangue e, logo depois, o tracejar engenhoso “do seu teorema”. Então é possível vislumbrar o que tece a passagem do tempo.

Num segundo momento, o advento da desventura aparece desvinculado do elemento externo – embora a discussão à mesa com André mostre que ele não é o mesmo após o retorno –, mas se revela sempre presente, sobretudo quando observamos Pedro como filho continuador da ideologia paterna. O isolamento e retiro dessa família mantida pelo trabalho e pelo constante vigiar do filho ou irmão mais velho vai se deflagrar por iniciativa dele mesmo.

Então temos a morte e a destruição do que se mostrava até ali porto seguro, esteio, amparo eterno sempre sugerido nos sermões do pai. A revelação de Pedro a Iohána, enquanto Ana dança, é o estopim da cólera sempre acutelada, mas que se anunciava nas manchas das paredes, nos vãos encobertos pela sombra, nos cestos de roupa suja, na natureza enquanto refúgio.

É importante observar o aspecto camaleônico do pai e demais personagens de modo geral nos momentos de festa, quando, por causa do vinho e da dança, se transformam. É o desejo em seu estado de pureza e despido de qualquer ideologia que se apresenta irremediável.

Pode-se perceber um jogo binário: de um lado temos a família, o pai, os sermões e, de outro, como contraponto, a ameaça constante de desestabilização, que se mostra no início com a partida do filho e, a seguir, na cólera do próprio patriarca. Não há a quem pedir socorro. Daí em diante, a vida é o inesperado. Desse jogo dialético entre ordem e desordem, união e partida surge o terceiro elemento: a impossibilidade de se cumprir a ordem vigente, a pseudoverdade contida e escamoteada através do discurso ideológico.

Num romance em que predominam as relações humanas, no caso as familiares, o comportamento imprevisível do ser humano se revela em todo o seu potencial. É possível distinguir então o fio tênue que tenta conduzir a todos de forma “harmoniosa”, do nascimento até a morte. A vida se torna travessia que beira abismos e vai por veredas estreitas, bastante frágeis, que a todo momento se

podem romper. Não há como vigiar. Ou a própria vigia é a possibilidade do despenhadeiro.

### **A terra**

O capítulo 2 anuncia vasto campo semântico ligado à terra. Atente-se aos vocábulos *fazenda, sítio, bosque, terra úmida, folha, planta, troncos, pomo*; ou àqueles que asseguram a companhia de elementos naturais, como: *atmosfera e vento*; por fim, devemos ressaltar a presença do vocábulo *corpo*, porque este, na maior parte do tempo, está em contato constante com a terra, “amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas...” (p. 13).

A terra e conseqüentemente a própria natureza, com sua exuberância e constância, estão à parte de qualquer preceito moral. O ser humano pode supor que lhe seja permitido viver à semelhança dos seres ditos sem razão. Mas o mundo cultural impõe interdições que o deixam à margem.

André vai em busca da terra, se refugia nela, escuta-lhe a voz, que se apresenta mais alta do que as vozes familiares – “mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento” (p. 14) –, e é nela que repousa e satisfaz seus primeiros instintos. O personagem aqui já anuncia que a terra está a nos unir e não poderia deixar de ser hospedeira e consorte de seu desejo pela irmã.

### **Conclusão**

*Lavoura arcaica* é o relato de uma fuga devido à insatisfação frente ao regime familiar e afetivo. Mas, na verdade, trata-se de pretexto. O que é uma narrativa? O que é um poema? Até que ponto esses gêneros se separam ou se agrupam? O que caracteriza o texto literário? Eis questões que não se fazem diretamente, mas perpassam o texto. Então vemos o desfilar de personagens e situações plenos de densidade literária e força poética.

No decorrer deste ensaio, questionamos qual o lugar da literatura. Existe realmente esse lugar ou ele pode ser comparado a esconderijo que, uma vez descoberto, revela-se sempre vazio?

O autor opta por deixar em aberto o desfecho, o que apenas acentua o aspecto trágico do romance. Do mesmo modo, aqui importa menos a conclusão do que a discussão, travada ao longo do ensaio, sobre o estatuto da literatura.

## FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

### Referências bibliográficas

*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

HATOUM, Milton. "Os companheiros". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Trad. Christian Viktor Hamm e Valério Rohdem. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. [1975]. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leila. "Da cólera ao silêncio". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ARTIGOS

AMALIA CARDONA LEITES  
DAIANE CRIVELARO  
MARIA CASTANHO CAÚ  
VICTOR FIGUEIREDO SOUZA VASCONCELLOS

ENSAIOS

CARINA DARTORA ZONIN  
DANIEL MASSA  
VICTOR HERINGER

ENTREVISTAS

CECILIA COSTA  
FERREZ  
FRED GÓES  
JULIO MONTEIRO MARTINS

RESENHAS

CLÁUDIA SAMPAIO  
ISABEL BELLEZIA  
JUN SHIMADA  
PEDRO PAULO MACHADO NASCIMENTO GLORIA  
VERONICA FILÍPOVNA



Editora  
Torre

ISBN 978-85-7961-553-5



9 788579 615535 >