UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação em História Social

THIAGO ARNOULT NETTO

A semente, o tempo, o pomo: uma leitura de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

(versão corrigida)

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação em História Social

THIAGO ARNOULT NETTO

A semente, o tempo, o pomo: uma leitura de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N472s

Netto, Thiago Arnoult
A semente, o tempo, o pomo: uma leitura de "Lavoura arcaica" / Thiago Arnoult Netto; orientador Júlio Pimentel Pinto - São Paulo, 2022.
127 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. "Lavoura arcaica". 2. Raduan Nassar. 3. Literatura brasileira. 4. História. I. Pinto, Júlio Pimentel, orient. II. Título.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 5
RESUMO 6
ABSTRACT 7
1. INTRODUÇÃO 8
2. O TEMPO DO LIVRO 15
2.1 Errâncias 15
2.2 Cultura e literatura no Brasil dos anos 1970 32
2.3 Pomo exótico 43
3. APROPRIAÇÃO E SUBVERSÃO NA NARRATIVA DE *LAVOURA ARCAICA* 49
3.1 A ordem e o discurso do pai 51
3.2 A (sub)versão da ordem no discurso do filho 59
4. A UNIDADE E OS FRAGMENTOS DO CORPO DO TEXTO 70
5. CONCLUSÃO: OS TEMPOS NO LIVRO 121
REFERÊNCIAS 124

AGRADECIMENTOS

Escreve-se uma dissertação sozinho — mas para que essa escrita (como qualquer outra) seja possível, conta-se com o apoio de muitas pessoas, que colaboram das mais diversas maneiras para que o trabalho possa efetivamente acontecer.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, pela bolsa concedida que viabilizou esta pesquisa.

Agradeço à toda equipe de funcionários da pós-graduação, que em diferentes momentos recebeu minhas dúvidas e solicitações, orientando-me e auxiliando-me com clareza e eficiência.

Agradeço ao meu orientador, o professor Júlio Pimentel Pinto, pela generosidade, pela abertura, pela disponibilidade, pela liberdade e pela confiança dadas a mim ao longo dos anos dessa pesquisa.

Agradeço a todos e todas que integram o Grupo de Estudos de História e Literatura, sobretudo aos membros mais antigos, com quem troquei ideias e impressões em conversas abertas e francas, num diálogo sempre enriquecedor e — não menos importante — prazeroso: Buca, Fernanda, Virgínia, Michelly, Carol, Magno, Letícia, Patrícia, Vinicius, Ana Carolina, Frank, Tatiana, Mateus, Glener, Robson.

Agradeço ainda às amigas e aos amigos que carrego comigo e que me carregam por aí: Gabi, Plínio, Anita, Dani, Rê, Rapha, Juco, Nath, Elena, Pedrinho, Trindade, Tori, Bia, JV.

Agradeço à minha família, pelo apoio, é claro, mas sobretudo pelo amor: meu pai, Luiz, minha mãe, Annick e a mana, a Zá.

Agradeço, por fim, à Luisa, minha esposa e companheira de todos os momentos, cuja sensibilidade e afeto acabaram se mostrando decisivos também para que eu concluísse este trabalho.

RESUMO

ARNOULT NETTO, Thiago. *A semente, o tempo, o pomo: uma leitura de* Lavoura arcaica. Dissertação de Mestrado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A presente dissertação toma como objeto o romance *Lavoura arcaica* (1975), do escritor paulista Raduan Nassar, a fim de propor uma leitura que permita compreender a maneira como se estabelece a relação entre obra e tempo. Reconhecido como um dos mais importantes escritores brasileiros dos últimos cinquenta anos, seus trabalhos são considerados um marco da ficção da década de 1970. Ocorre, porém, que a produção literária de Raduan — sobretudo em *Lavoura arcaica* — caracteriza-se, entre outras coisas, por uma cuidadosa elisão de coordenadas espaciotemporais e pela elaboração de uma atmosfera marcada por referências e alusões a diferentes tradições míticas, religiosas e literárias que provocam a impressão de um desenraizamento histórico da narrativa. Partindo do reconhecimento da relevância da intertextualidade como componente do trabalho de escrita em *Lavoura arcaica*, da centralidade da ideia de reescrita para a trama do próprio romance e da importância atribuída por Raduan Nassar ao vínculo entre literatura e experiência, este trabalho busca compreender como a prosa do escritor é também interpretação e ressignificação do passado em função do contexto presente. Para tanto, buscou-se uma perspectiva que contemplasse tanto a trajetória de vida de Raduan e as particularidades da cena literária brasileira da época de publicação de *Lavoura arcaica*, como também as particularidades da trama e da escrita do romance.

Palavras-chave: Lavoura arcaica, Raduan Nassar, literatura brasileira, intertextualidade, história.

ABSTRACT

ARNOULT NETTO, Thiago. *The seed, the time, the fruit* : *Raduan Nassar's* Ancient tillage. Dissertação de Mestrado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present dissertation takes as its object the novel *Ancient tillage* (1975), by Raduan Nassar, to propose an approach that allows us to understand how the relationship between literary work and time is established. Assumed as one of the most important Brazilian writers of the last fifty years, Nassar's work is considered a mark in 1970s fiction. However, Raduan's literary production — especially *Ancient tillage* — is characterized by a careful suppression of spatio-temporal coordinates and by elaborating an atmosphere full of references and allusions to mythical, religious, and literary traditions that suggest a historical uprooting of the narrative. Starting from recognizing intertextuality as a relevant component to the writing in *Ancient tillage*, the idea of rewriting to the novel's plot itself, and the importance attributed by Raduan Nassar to the connection between literature and experience, this work aims to understand how the writer's work is also an interpretation and a resignification of the past in terms of the present context. To do so, we've contemplated both Raduan's life trajectory and particularities of the Brazilian literary scene by the time of *Ancient tillage*'s publication, as well as the particularities of its plot and its writing.

Keywords : *Ancient tillage*, Raduan Nassar, Brazilian literature, intertextuality, history.

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo toma como objeto o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Embora reconhecido pela crítica desde sua estreia, em 1975, com a obra de que aqui nos ocuparemos, a consolidação do nome de Raduan Nassar como um dos mais importantes escritores brasileiros dos últimos cinquenta anos parece ter ocorrido de maneira progressiva. A outorga do Prêmio Camões, em 2016, e o lançamento de uma edição em volume único com a totalidade de suas obras já publicadas (acrescidas de três textos inéditos) são expressões claras de que Raduan tornou-se uma referência da literatura brasileira — ou mesmo lusófona, dada a abrangência do Prêmio Camões e o reconhecimento por parte de escritores e escritoras de outros países. Vinte anos antes desses eventos, porém, os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles dedicaram seu segundo volume ao autor, afirmando que apesar da excelência de sua produção ficcional, "suficiente para situar Raduan entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector […], apesar disso, porém, Raduan permaneceu conhecido e cultuado apenas por um restrito círculo de leitores" (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1996, p. 5).[1] Esse volume dos *Cadernos* pretendeu contribuir para o reconhecimento da importância de Raduan. Pouco depois, em 1997, viria a público uma coletânea de contos do autor, intitulada *Menina a caminho e outros textos*. Vale mencionar, ainda, as adaptações cinematográficas feitas a partir de *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica*, lançadas respectivamente em 1999 e 2001, sendo que a última obteve significativo reconhecimento por parte de crítica e público, favorecendo a ampliação do círculo de leitores das obras de Raduan.

Outro indicativo desse processo de reconhecimento da importância da obra de Raduan pode ser encontrado na profusão de estudos sobre seus textos. De início, boa parte da fortuna crítica era composta por artigos de jornais, resenhas e algumas poucas entrevistas concedidas pelo escritor, pouco afeito às declarações públicas. Na década de 1990 surgem alguns estudos mais aprofundados sobre os escritos de Raduan, em sua maioria no campo dos estudos literários, por vezes buscando diálogo com a psicologia ou a semiologia. Entre eles, destacaria *Ao lado esquerdo do pai*, pesquisa feita por Sabrina

[1] A partir daqui, as referências aos *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar* serão feitas apenas com a indicação *Cadernos*, 1996 e com o número da página em que consta o trecho citado ou aludido.

Sedlmayer sobre *Lavoura arcaica*, em que a autora mobiliza um aparato conceitual tomado da psicanálise e onde já pode ser identificada uma série de temas que a fortuna crítica viria a aprofundar posteriormente, e *Da Lavoura arcaica*, de Hugo Abati, que além de um cuidadoso levantamento bibliográfico, aprofundou-se numa interpretação do romance. A partir dos anos 2000 há um imenso salto quantitativo na produção acadêmica voltada às obras de Raduan, sendo que boa parte do que a crítica especializada escreveu sobre o autor data aproximadamente dos últimos vinte anos. Como foi dito, embora a maioria dessas pesquisas situe-se no campo dos estudos literários, como não poderia deixar de ser, essa proliferação de estudos e interpretações alargou o campo das pesquisas, de modo a propiciar leituras que dialogam com outras áreas — a filologia, a filosofia, mas também a educação, o cinema, o teatro, entre outras.[2]

O presente estudo, como foi dito, toma como objeto o romance *Lavoura arcaica*; mais especificamente, pretende contribuir para o aprofundamento desse debate em franca expansão sobre a prosa de Raduan por um viés que me parece ter sido ainda pouco trabalhado, a dizer, explorando as múltiplas relações que o romance cria com o passado e com o presente. O diálogo que se estabelece, na prosa de Raduan, entre esses diferentes tempos pode ser buscado pelo jogo com a tradição, isto é, pela dimensão intertextual da escrita do autor. Esse tema já foi amplamente reconhecido pela crítica especializada e conta com um estudo de fôlego sobre o assunto, realizado por Masé Lemos e intitulado *Uma poética da intertextualidade* (2004). Outros estudos também foram importantes para a compreensão dessa dimensão fundamental da prosa de Raduan, embora poucas vezes tenha sido tomada como fio condutor da interpretação. Por outro lado, a relação entre o romance e seu presente histórico mais imediato é muitas vezes referido de maneira, também ela, imediata. Quero com isso dizer que é comum que se passe com muita facilidade dos temas elaborados na ficção para os problemas enfrentados no plano da realidade histórica. O exemplo mais evidente desse procedimento consiste na aproximação (quando não na identificação) do autoritarismo do patriarca do romance, Iohána, com o autoritarismo da ditadura militar que se impusera com o golpe de 1964. Sem recusar a pertinência de aproximações entre o universo ficcional criado por Raduan

[2] A edição da *Obra completa* de Raduan, de 2016, oferece um excelente levantamento do conjunto dessa produção, reunindo mais de quatrocentos títulos, entre artigos, entrevistas, resenhas e textos acadêmicos (2016, p. 419-458). Embora desatualizado, o trabalho de Hugo Abati — concluído no final dos anos 1990 — apresenta um ótimo balanço do que havia sido publicado sobre Raduan até então — com ênfase em *Lavoura arcaica*, de que ele se ocupa em sua dissertação (1999).

e o cenário político, social e cultural do Brasil dos anos 1960 e 1970, acredito que se faz necessário considerar as mediações que se interpõem entre história e ficção. No limite, essas mediações tornam problemáticas as identificações, embora não anulem aproximações, preservando as distinções fundamentais entre o histórico e o literário.

Nicolau Sevcenko tratou das nuances e sutilezas desse território ambíguo que se situa entre os domínios da História e da Literatura na "Introdução" que escreveu ao seu decisivo estudo *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Até onde vai a liberdade da pessoa que escreve ficção e até onde sua criatividade é determinada pelas circunstâncias históricas? Ou, como colocava o historiador:

> Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade de seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais? (SEVCENKO, 1995, p. 20)

Para Sevcenko, a literatura falaria ao historiador muito mais de realidades desejadas do que de realidades existentes; ou, dito de outro modo, só falaria destas na medida em que exprime aquelas:

> se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o proscênio dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com seu estado real (*idem*).

Parece-me que na prosa de Raduan, de maneira geral, e em *Lavoura arcaica*, de maneira ainda mais aguda, pode ser identificado um viés de pensamento que se aproxima bastante dessas colocações feitas por Sevcenko. Pela maneira como Raduan manipula e reelabora diferentes tradições literárias, religiosas e filosóficas em sua escritura (oriundas de tempos muito diversos entre si); pelo modo singular como seu texto se abre para

"temas, motivos, valores, normas ou revoltas" da época em que foi concebido e redigido, tematizando e questionando relações de poder, autoritarismo, instituições fundamentais da existência social, códigos de conduta e de pensamento, ou ainda a própria noção de ordem, enfim, por todos esses aspectos, *Lavoura arcaica* oferece um solo fértil para a reflexão acerca do problema dos limites da criação literária diante da realidade histórica e nos lembra, junto com Sevcenko, que a obra literária "fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos" (SEVCENKO, 1995, p. 21) — mas que a despeito da derrota não deixaram de configurar um mundo (ficcional, irreal) mais conforme a seus malogrados desejos. Nem sempre exprimem utopias ou mundos melhores, mas arrisco pensar que sempre comunicam uma verdade íntima que deita raízes, por sua vez, na experiência histórica concreta da vida daquele ou daquela que escrevem.

Embora deva ser reconhecido já de saída que *Lavoura arcaica* é uma obra que possui características singulares, que não serão encontradas nos outros textos de Raduan, parece-me que em sua estreia literária já podem ser identificados os elementos que nos permitirão delinear aquilo que Raduan chamou de "teoria subjacente do autor", e que segundo ele mesmo existiria em toda obra literária, embora nem sempre de maneira explícita (*Cadernos*, 1996, p. 32-3). A partir daí, poderemos pensar como se configura a relação entre história e literatura em sua escritura.

Raduan, como veremos, não foi um escritor muito afeito a utopias. Há em sua prosa uma dimensão crítica que não faz concessões e que deliberadamente evita o repouso ou as soluções apaziguadoras, apertando o parafuso das ideias sempre um pouco mais, até o limite da espiral. Essa recusa categórica, que impossibilita conciliações e conduz as tensões ao paroxismo, aponta para uma certa compreensão dos problemas que são explorados nas obras de Raduan. Compreensão que eu gostaria de designar como trágica ou agônica, para retomar uma linha de pensamento cara ao próprio autor, e que parece-me percorrer, sempre de maneira distinta, o conjunto de seus textos.

O caso de Raduan dificilmente poderia ser considerado como típico ou exemplar — se por essas palavras considerarmos, por exemplo, certo tipo de literatura engajada da década de 1970. Seu engajamento, como muito bem o definiu Leyla Perrone-Moisés, será de outro caráter. Conforme a autora, 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 defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessão à "mensagem". Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69)

O trecho de Perrone-Moisés (ao qual voltaremos mais adiante) toca em aspectos fundamentais da prosa de Raduan, e que estão no centro de nossos interesses nesta pesquisa. Numa época em que as atividades intelectuais e criativas se empenhavam em "esboçar a fisionomia brasileira, procurando descolonizar-se mentalmente, insistindo em que devemos nos voltar para a nossa realidade, tentando afirmar com decisão nossa própria personalidade", a obra de Raduan, de modo geral, e *Lavoura arcaica*, de maneira ainda mais radical, dão exemplo da busca por outros caminhos — sem que isso signifique desenraizamento histórico. Antes, o que pode ser observado em seus textos é um profundo enraizamento no presente, a partir de onde se lança, por meio do trabalho literário, um olhar abrangente que ultrapassa limites temporais e geográficos. Arriscaria dizer que, ao menos em parte, é em decorrência desse vínculo entre a pungência do presente e a vastidão de um passado que recua ao imemorial, resvalando o mítico, que a obra de Raduan vem sobrevivendo ao longo das décadas e ganhando cada vez mais leitores e leitoras.

A pesquisa realizada procurou delinear, sempre a partir do texto de *Lavoura arcaica*, esse nexo entre presente e passado que se configura no trabalho ficcional do autor. Espero dessa maneira contribuir com o processo de ampliação e aprofundamento da fortuna crítica de *Lavoura arcaica* e de Raduan ao qual aludi no início desta introdução; e espero ainda contribuir para a ampliação dos estudos que se dedicam a pensar as relações entre história e literatura, especialmente procurando nuançar a relação entre experiência histórica e criação ficcional no quadro cultural dos últimos anos da década de 1960 e dos anos 70. Com esses objetivos, a pesquisa organiza-se em três capítulos: "O tempo do livro", "Apropriação e subversão na narrativa de *Lavoura arcaica*" e "A unidade e os fragmentos do corpo do texto". O primeiro deles debruça-se sobre a trajetória pessoal de Raduan Nassar, procurando situar o autor e a obra no cenário mais amplo da cultura e literatura brasileiras do período.

O capítulo seguinte mergulha no universo ficcional de *Lavoura arcaica* para explorar como são elaborados, no enredo do romance — por meio dos elementos que o compõem, de suas personagens e pelo acirramento de suas tensões até o desfecho trágico da trama —, alguns aspectos centrais daquela "teoria subjacente ao texto" de que fala Raduan. Para tanto, observaremos como se ordena o cosmo familiar de *Lavoura arcaica*, privilegiando o discurso de Iohána, o patriarca detentor da palavra que rege a vida de cada um de todos que vivem ao seu redor, e o discurso de André, que se apropria das palavras do pai a fim de elaborar um novo discurso, uma subversão — uma *père-version*, como disse Sedlmayer (1997, p. 46) — dos preceitos paternos, mais afim às premências de seu desejo. Naquele reduzido universo, André representa, junto dos demais membros do ramo esquerdo da família, o que foi deixado à margem pela lei instituída por Iohána. Nutrindo-se do mesmo verbo que o afasta e o relega às zonas de penumbra, André será responsável por destilar um pensamento no qual apropria-se das palavras do pai, conferindo-lhes sentidos absolutamente opostos àqueles pretendidos por Iohána.

Esse mergulho no universo ficcional de *Lavoura arcaica* é que nos permitirá articular melhor os procedimentos de escrita de Raduan com a elaboração de seu pensamento crítico, cuja articulação será trabalhada no capítulo final desta dissertação. Nele, abordaremos mais a fundo a dimensão intertextual que faz parte do trabalho literário de Raduan. É principalmente por meio do recurso a citações, alusões e pela reescrita de textos mais antigos que a prosa de *Lavoura arcaica* abre-se para outras temporalidades, sempre a partir do presente de sua escritura, como bem apontou Masé Lemos (2004). Desta maneira, o texto do romance adquire certa porosidade, e suas palavras ganham um peso que extrapola as circunstâncias concretas do enredo, revestindo-o de forte caráter alegórico — não a alegoria buscada por certos romances daquela mesma época, que pretendiam aludir, por meio de seus enredos, ao contexto mais amplo da realidade brasileira, mas uma alegoria que não se atém a circunstâncias espaciais ou temporais, referindo-se a grandes eixos ordenadores da vida humana (a ordem, o poder, os valores, entre outras categorias). A opção por este engajamento político mais amplo, como disse Perrone-Moisés, só pode ser devidamente compreendida a partir do próprio texto e de seu enraizamento do presente de sua escritura.

Finalmente, ao capítulo "A unidade e os fragmentos do corpo do texto" segue-se uma breve conclusão, na qual procuro reunir e amarrar os principais pontos trabalhados ao longo dos capítulos que a precedem.[3]

[3] Ao longo desta dissertação todas as citações de *Lavoura arcaica* foram tomadas da terceira edição do romance, sendo indicado, portanto, apenas o número da página em que se encontra o trecho em questão. A referência completa é NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

2. O TEMPO DO LIVRO

> […] *ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos* […]
>
> Raduan Nassar, *Lavoura arcaica* (p. 54)

2.1 **Errâncias**[4]

Raduan Nassar nasceu em 1935, na pequena cidade de Pindorama, no interior do estado de São Paulo. Veio ao mundo, como era de costume, na casa da própria família, trazido pelas mãos de uma parteira chamada Rosa Conca. Raduan estava longe de ser o primogênito: foi o sétimo filho de João Nassar e Chafika Cassis. Depois dele ainda viriam outros três. Raduan cresceu, portanto, rodeado de irmãs e irmãos.

Embora de origem síria, a família Nassar se estabelecera no Líbano, onde João e Chafika se casaram, em 1919. No ano seguinte, já faziam parte da crescente comunidade de imigrantes vindos ao Brasil, tendo aportado no litoral paulista, como milhares de pessoas das mais diferentes regiões do mundo, na cidade de Santos. De início, Chafika permaneceu na cidade de São Paulo, enquanto seu marido dava os primeiros passos para se estabelecer como comerciante no novo país, instalando-se ora numa cidade, ora noutra. Foi em 1923 que o casal se estabeleceu em Pindorama, vizinha a Itajobi, lugarejo onde abriram o estabelecimento que mais tarde se tornaria a Casa Nassar, uma importante loja de tecidos da região.

Raduan passou sua infância e adolescência entre Pindorama e o município vizinho de Catanduva, onde fez o ginásio e para onde a família Nassar se mudou, em 1949. No ano seguinte, com pouco menos de quinze anos, Raduan sofreu uma série de convulsões, obrigando a família a ir às pressas para São Paulo. Devido a um diagnóstico errôneo e alarmista, a estadia na capital acabou se prolongando. Até então expansivo e de memória prodigiosa, as convulsões provocaram uma amnésia parcial e uma forte

[4] Tomo como base para essa apresentação a entrevista concedida pelo escritor a Edla van Steen (2008), além da seção biográfica "Memória seletiva" e dos depoimentos concedidos na seção "Confluências", ambas no segundo volume dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (1996).

mudança de temperamento no adolescente, que se tornou introspectivo e reservado. Em decorrência dessa crise de saúde, Raduan ficou afastado da escola durante algum tempo e chegou a repetir o último ano do ginásio, encontrando em sua irmã mais velha, Rosa — então já formada em Letras Clássicas pela Maria Antônia —, a professora que lhe ministraria aulas de português e o incentivaria a ler os clássicos da literatura brasileira.

Em 1953, a fim de garantir melhores condições de estudo para os filhos, a família Nassar mudou-se para São Paulo e se instalou num imóvel na rua Teodoro Sampaio, no bairro de Pinheiros, Zona Oeste da capital. Nesse mesmo endereço, João Nassar abriu o armarinho Bazar 13, que anos mais tarde acabaria se tornando uma importante empresa. Raduan trabalhava no negócio familiar durante o dia e dava prosseguimento aos estudos de noite, no Instituto de Educação Fernão Dias. Após trocar o curso científico pelo clássico e formar-se, Raduan ingressou, em 1955, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e no curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia da USP. Essa primeira passagem de Raduan pela Maria Antônia, porém, foi muito breve, já que logo no segundo semestre ele abandonou o curso. Dois anos mais tarde, em 1957, Raduan retornaria à Maria Antônia, dessa vez no curso de Filosofia, o único que concluiu.

O interesse pelo pensamento filosófico, aliás, alimentaria seu futuro trabalho literário de maneira bastante significativa. Em diferentes ocasiões, Raduan expressou o fascínio provocado por três leituras: a dos sofistas, a de Francis Bacon e a de Friedrich Nietzsche. Nessas preferências filosóficas pode-se talvez entrever aquilo que José Carlos Abbate, amigo e ex-colega dos idos da Faculdade de Direito, descreveu em termos de uma tormentosa cisão entre razão e paixão, experimentada pelo amigo nos tempos de sua juventude. Conforme Abbate, Raduan

> sempre foi um perfeccionista e também exigente leitor de textos alheios; raramente vi alguém abominar tanto o lugar-comum, a frase inapetente, o conceito surrado. Mas eu o enxergava como uma criatura atormentada, cindida: um extremo racionalismo, cientificismo quase, se debatendo com o espiritualismo, fortemente carregado de emoção. Só quando quebrou esse conflito é que mergulhou na narrativa que vinha ensaiando e explorou o melhor veio dele. Cal, sal, aquele verbo áspero e o lamento milenar da dor arenosa do deserto derrotaram finalmente o iluminista que ele um dia equivocadamente pretendeu ser. (*Cadernos*, 1996, p. 16-7)

Com efeito, o perfil esboçado por Abbate remete de imediato aos textos que Raduan lograria escrever uma vez superado o alegado embate entre razão e paixão. Neles, esse conflito é tematizado e reconfigurado conforme aquela máxima de uma personagem, segundo a qual "só usa a razão quem nela incorpora suas paixões" (*CC*, p. 270). A tensão razão-paixão perpassa toda a escrita de Raduan e pode ser observada, por exemplo, no extremo rigor e no apuradíssimo "nível de execução" (expressão cara a Raduan, segundo Abbate) de uma prosa que é igualmente transbordante e "delirante", e cuja força deriva em grande parte dessa poderosa aproximação entre o zelo da medida e o descontrole do excesso. O desenvolvimento desse aspecto estruturante de seu trabalho como escritor passa pelas leituras de filosofia que Raduan fazia pelo menos desde os tempos da Maria Antônia. Questionado sobre o assunto, Raduan disse certa vez:

> Veja bem — nos meus dezenove anos, tive dois encontros muito fecundos, esbarrei primeiro nos sofistas, aqueles trapaceiros da Antiguidade, que se encarregaram na época de desmoralizar o uso da razão; e esbarrei também num mau-caráter que viveu muitos séculos mais tarde, um empirista inglês conhecido pelos seus calotes, mas que contribuiu decisivamente pra metodologia científica. Quanto aos sofistas, meu entrosamento com eles tinha a ver com minha própria prática. Numa discussão, por exemplo, não ia mais que o tempo de eu sacar qual era a do meu interlocutor pra imediatamente defender a tese contrária. Me entreguei por muitos anos a esse jogo, e fazia isso com ardor, com paixão, e se por acaso meu interlocutor chegasse até a minha, eu imediatamente passava a defender sua tese original. Afinal, eu também pensava, quando esbarrei nos sofistas, que a razão não era exatamente aquela donzela cheia de frescor que acabava 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 tudo. Acho mesmo que ela 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. E quando você lida com valores, e estou falando da razão que atua no mundo dos valores, e a ficção é um espaço privilegiado pra isso; e quando de enfiada ainda entram fortes componentes passionais, e entram necessariamente, pra não falar de algum misticismo como condimento, então a companhia da razão pode ser um acontecimento (*Cadernos*, 1996, p. 37-8).[5]

[5] Como veremos mais adiante, algumas das afirmações feitas por Raduan nesta e em outras entrevistas reaparecem em seus textos ficcionais.

A comparação entre a razão e uma "dama experiente" remete à terceira leitura filosófica que marcaria decisivamente o trabalho de Raduan, ao lado dos sofistas e de Francis Bacon. No prólogo que redigiu à obra *Além do bem e do mal*, Nietzsche indaga: "Supondo que a verdade seja uma mulher — não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco as mulheres?" (NIETZSCHE, 2005, p. 7).[6] A presença das ideias desse audacioso pensador ao longo das páginas de Raduan é difusa, mas pode ser notada com maior clareza nas passagens em que aflora uma crítica da razão e de sua relação com os valores e normas de conduta vigentes, bem como numa certa compreensão das relações de poder e da noção de ordem que poderia, talvez, ser designada como trágica, para empregar um termo caro à filosofia de Nietzsche. Aliás, a noção de tragédia como fruto da tensão harmoniosa entre forças opostas será especialmente importante para a construção de *Lavoura arcaica*, como veremos mais adiante.

Naqueles últimos anos da década de 1950, consolidou-se definitivamente o grupo de amigos do Largo de São Francisco que acompanharia Raduan em sua paixão pela literatura: Hamilton Trevisan, Modesto Carone e José Carlos Abbate. Os quatro colegas reuniam-se com frequência na Biblioteca Mario de Andrade e no Largo de São Francisco, onde realizavam muitas de suas leituras e trocavam suas impressões em animadas discussões sobre literatura e política que se estendiam pela noite nos bares do Triângulo Histórico de São Paulo ou na Praça Dom José Gaspar. É dessa época que data um episódio relatado por um dos quatro, o professor, escritor e tradutor Modesto Carone. O depoimento de Carone é uma breve e deliciosa tentativa de relembrar o tempo de

[6] Esse mesmo trecho é citado por Estevão Azevedo (2019, p. 21), no capítulo dedicado a *Um copo de cólera*. Em entrevista concedida a Edla van Steen (2008), Raduan listou os autores em sintonia com suas inquietações mais íntimas: "Pra começo de conversa, gosto muito dos sofistas, aqueles trapaceiros da Antiguidade. […] Além deles, há uns nomes isolados que eu só revelo por código: o monge Francesco Conba, um pilantra que viveu no fim do século XVI e começo do XVII; o aventureiro De Roecken, que viveu no século XIX e acabou pirado, literalmente […]". Francesco Conba é uma brincadeira com o nome de Francis Bacon. O aventureiro que acabou louco é Nietzsche, nascido em Röcken, cidadezinha localizada na Prússia. A figura de Nietzsche, com seu temperamento polêmico e provocador (por vezes mesmo derrisório e arrogante), terá marcado aquilo que o jornalista Augusto Nunes, amigo e colega de Raduan, chamou de "personagem Raduan", ao dizer que "antes e acima do autor de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, sempre existiu uma figura da melhor ficção […] trata-se de um caso singularíssimo de criatura que, em vez de ser por ele criada, cria o criador. Foi o personagem Raduan quem criou o escritor […]" (*Cadernos*, 1996, p. 17). Talvez seja essa "personagem Raduan", uma *persona* literária, que se manifesta de maneira ora lacônica, ora intempestiva nas entrevistas e declarações concedidas ao longo dos anos.

juventude daqueles amigos que se reuniam no coração da metrópole, sentando-se, nos raros dias de maior prodigalidade a que podiam se permitir, nas mesinhas de calçada do prestigioso Paribar:

> em frente ficava a Biblioteca Municipal cercada por árvores e bustos de heróis literários, logo ao lado — na 7 de Abril — a Cinemateca de Paulo Emílio, a meia distância o edifício do *Estadão*, que editava o "Suplemento Literário" de Décio de Almeida Prado, e um pouco por toda parte o prestígio parisiense da Avenida São Luís, que se associava ao nome estratégico dado ao bar. (*Cadernos*, 1996, p. 14)

Foi numa dessas raras ocasiões de largueza, diz Carone, que lhes ocorreu a ideia de botar na prática aquilo que tantas vezes haviam discutido. "O tema recorrente das conversas era a relação entre a experiência e a literatura: quanto maior uma, melhor a outra." Embora Carone descreva o jovem Raduan como um "cético radical […], metade Jean Barois e a outra metade Ivan Karamazov" — confirmando a já referida impressão de Abbate —, foi a paixão pela literatura que os lançou, cheios de fé e com uma boa dose de ingenuidade, à pequena aventura que — supunham eles — deveria propiciar a experiência que os tornaria grandes escritores. Conta Carone:

> Quase quarenta anos depois é difícil dizer quem parou o táxi junto à calçada do Paribar. Mas a verdade é que Hamilton, Raduan e eu entramos e Abbate ficou para informar as famílias sobre nossa partida. Mandamos o chofer rumar para o porto de Santos porque era unânime o acordo de embarcar no primeiro navio e só voltar com a obra pronta. Como ninguém ali tinha passaporte e o dinheiro somado dos três não dava para muita coisa mais do que a bandeirada do táxi, a alternativa encontrada tinha sido a viagem clandestina: nenhuma dificuldade concreta podia abalar o ânimo de quem jogava de madrugada uma cartada de destino (*Cadernos*, 1996, p. 14).

Mas o fato é que o ímpeto aventureiro foi arrefecendo durante o frio trajeto na madrugada da Via Anchieta. Terminada a viagem, ponto de partida da grande viagem, os três rapazes recobraram algo do ânimo original ao depararem-se com as torres e guindastes das embarcações ancoradas junto ao grande porto, levando um deles, diz Carone, a murmurar os versos marítimos de Pessoa: *Ah, todo cais é uma saudade de pedra!*

Inspirados pelo espírito desse verso e de tantos outros que os incitavam à viagem, Hamilton, Modesto e Raduan puseram-se a caminhar pelos canais, entre as quilhas dos imensos navios sonolentos que deveriam transportá-los para distâncias onde tudo é ordem e beleza… Finalmente, os três encontraram um portão aberto que dava acesso às embarcações e correram em sua direção. "Diante de nós, sentado num banco alto, com uma clarineta nas mãos, um senhor de uniforme azul e cabelos brancos ergueu os olhos da partitura como se já soubesse de tudo." Após as ingênuas e apressadas explicações daqueles jovens, a que ouviu com paciência e atenção, o curioso guardião

> soprou no instrumento umas notas da *Cavalgada das Valquírias* e disse que era impossível. Expôs com uma clareza calculada a estrutura do porto, as normas do sindicato dos portuários, as medidas de segurança, as decisões da Marinha e as penalidades contra as infrações, entre as quais a clandestinidade. Tudo indicava que o mais aconselhável naquela circunstância fosse candidatar-se a grumete no sindicato e aguardar a chamada para o exame médico, o que para todos os efeitos poderia demorar meses. À medida que a nova realidade emergia das palavras do clarinetista, a figura idealizada de Ismael a bordo do *Pequod* desaparecia no horizonte atrás de uma baleia branca. A conclusão é que havia muito pouco o que fazer contra as artimanhas do mundo administrado (*Cadernos*, 1996, p. 15).

Não havia mesmo muito mais a ser feito, de modo que os três rapazes tiveram de contentar-se, antes de amargar a viagem de ônibus de volta à capital, com os prazeres mais humildes de um banho de mar, um café da manhã reforçado e "a expectativa de fumar um cigarro de estômago cheio". Mais ricos de experiência ou não, Carone diz: "acredito que nesse momento ficamos compenetrados e que cada um à sua maneira percebeu que alguma coisa havia acontecido — talvez a adolescência tivesse acabado ou o mundo entrado nos eixos". E recorda-se da risada de Raduan, que gargalhava e batia com as mãos nos joelhos, "como se estivessem pontuando um comentário ao episódio vivido", não tanto com seu radical ceticismo, mas antecipando algo do que faria a força de sua futura "prosa mediterrânea".

Além de esforço rememorativo, o texto de Carone parece ser quase um pequeno conto. Não seria de se descartar a hipótese de que o autor tenha se permitido ali algo de criativo, recreativo e imaginoso. Ainda assim (ou talvez: por isso mesmo), o relato, além de saboroso e divertido, cumpre muito bem seu objetivo, evocando o espírito que animava

os três malsucedidos marinheiros e restaurando algo daquela experiência pela busca da experiência. De quebra, graças à distância e ao olhar retrospectivo, a breve narrativa é capaz de referir aquele episódio biográfico pontual ao processo mais amplo de advento do "mundo administrado" e de transformação do horizonte de vivências possíveis para aqueles jovens decididos a tornarem-se verdadeiros escritores. E se dermos crédito à hipótese de Carone de que algo a partir daquele momento havia mudado, ao menos podemos estar seguros de que a impossibilidade de concretização da experiência desejada foi, de alguma maneira, uma experiência concreta. O que faz pensar naqueles outros versos marítimos, especialmente caros a Raduan:

> […]
> *Mesmo sem naus e sem rumos,*
> *mesmo sem vagas e areias,*
> *há sempre um copo de mar*
> *para um homem navegar.*
>
> *Nem achada e nem não vista*
> *nem descrita nem viagem,*
> *há aventuras de partidas*
> *porém nunca acontecidas.*
>
> *Chegados nunca chegamos*
> *eu e a ilha movediça.*
> *Móvel terra, céu incerto,*
> *mundo jamais descoberto.*
> […] (LIMA, 2017, p. 16-7).

Não surpreende que tenha sido por essa mesma época, nos últimos anos da década de 1950, que Raduan decidiu dedicar-se integralmente à literatura, levando-o a abandonar o Largo de São Francisco quando faltava apenas o último ano para a conclusão do curso de Direito e a reduzir sua frequência ao mínimo exigido nas aulas de Filosofia na Maria Antônia. Com efeito, os textos mais antigos que Raduan escreveu e publicou

(ainda que só muito mais tarde, na sua *Obra completa*) datam desse momento: os contos "O velho" e "Monsenhores".

No ano de 1960 morre João Nassar. Nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, lê-se dele: "cristão ortodoxo e agricultor num Líbano sob domínio otomano, veio do pai, segundo Raduan, sua primeira formação política, ao ouvir desde criança relatos sobre aquela presença colonial".[7] É a ele que Raduan dedicou *Lavoura arcaica*, onde lia-se, em sua primeira edição: "Em memória de João Nassar, meu pai". A trajetória desse patriarca e de sua família possui aspectos que parecem ter sido compartilhados por boa parte dos imigrantes sírios e libaneses que se estabeleceram no Brasil. A vida no interior do estado — onde vivia quase setenta por cento dos imigrantes sírios e libaneses de São Paulo —, a posterior vinda para a capital, as atividades comerciais, o esforço para garantir aos filhos uma educação que permitiria estabelecerem-se como profissionais liberais… Veja-se, por exemplo, o artigo de Oswaldo Truzzi, em que o autor aborda o

> início difícil desses imigrantes como mascates, portadores de uma cultura distante, para em seguida indicar o relativo sucesso ao se estabelecerem como comerciantes, sobretudo, nos ramos de roupas, tecidos e armarinhos, de secos e molhados e de gado e cereais, aproveitando as oportunidades oferecidas por suas redes (de parentes e de conterrâneos) e pela economia cafeeira paulista em expansão (TRUZZI, 2019, p. 1),

até um momento posterior, já na década de 1950, quando pode ser observada "uma entrada vigorosa de filhos de sírios e libaneses nas profissões liberais". Foram exatamente esses os estágios da trajetória de João Nassar e de sua família, desde a chegada, envolvendo a mobilização de redes de familiares e conhecidos, passando pelo ingresso nas atividades comerciais — com grande êxito, no caso da família Nassar —, até a

[7] Informações provavelmente tomadas da entrevista concedida à Edla van Steen, onde lê-se a seguinte declaração de Raduan: "Um traço forte dele [de João Nassar]: apesar de lavrador de origem e comerciante no Brasil, era o *usted* por excelência, palavra árabe que quer dizer professor […]. Suas explicações eram pacientíssimas e nós, muitas vezes, impacientíssimos. Vem dele minha primeira formação política, através dos seus constantes relatos sobre o tempo em que ele, criança, tinha de servir no exército de ocupação otomano. Escutávamos esses relatos todos com extrema gravidade. Ainda que nascido no que é o Líbano de hoje, considerava-se nascido na Síria, pois nunca reconheceu a divisão da Síria imposta pelos colonialistas europeus" (1981, p. 99).

garantia da inserção de filhas e filhos em profissões liberais no novo país (da qual o maior exemplo será provavelmente a fundação do *Jornal do Bairro*).

Truzzi afirma que "de início concebida como provisória e idealizada, comportando, ao cabo de alguns anos, um retorno farto e bem-sucedido à terra de origem, a imigração sírio-libanesa foi aos poucos se enraizando irreversivelmente no destino" (TRUZZI, 2019, p. 4). Raduan nunca mencionou a existência de tais planos de retorno por parte de seus pais, embora ele mesmo tenha empreendido, após a morte do pai, uma rápida viagem ao Líbano para conhecer a aldeia de onde vinham João e Chafika. Esse enraizamento irreversível implica num processo de aculturação, especialmente para as gerações mais novas, já nascidas fora do país de origem da família — e do qual podem ser ouvidos ecos em variados momentos da obra de Raduan, sobretudo em *Lavoura arcaica*, em que as diferenças geracionais representam distâncias cada vez maiores com relação a uma origem e apontam para mudanças mais e mais profundas de matriz cultural.

Após a morte do pai, Raduan afasta-se das atividades comerciais tocadas pela família. Em 1961 escreve o conto "Menina a caminho", que só será publicado na década de 1990. Naquele mesmo ano faz a primeira de uma série de viagens para o exterior, indo para Matane, no Québec, onde viviam duas irmãs de seu pai, seguindo para os Estados Unidos algum tempo depois, não se passando mais de dois meses até que retorne ao Brasil. Após concluir o curso de Filosofia, viaja em 1964 para a Alemanha Ocidental, com o objetivo de aprender alemão. É de lá que fica sabendo do golpe militar que depôs João Goulart em 31 de março. Dando uma guinada de planos, desiste de assumir a vaga de professor de Psicologia da Educação que lhe fora oferecida no campus da USP de São José do Rio Preto, abandonando também o curso de alemão para ir ao Líbano conhecer a terra natal de seus pais, antes de retornar ao Brasil. De volta, Raduan dá início a uma criação de coelhos na Chácara Tapiti, no município de Cotia, próximo da capital paulista. Conforme dirá mais tarde, o gosto pela criação de animais teria vindo sobretudo de sua mãe, criadora "de mão cheia" de perus e galinhas, nas palavras de Raduan. Ao contrário do que viria a acontecer na década de 1980, nesse período a criação de animais não substituiria a criação literária, com a qual Raduan estava envolvido até a raiz. Aliás, ainda por essa época eram regulares os encontros com os velhos amigos do Largo de São Francisco, em que as conversas giravam sempre em torno de literatura e política — embora as reuniões já não acontecessem mais nas calçadas do centro velho, mas na casa de algum dos companheiros…

Em 1967 Raduan muda novamente de rumo, encerrando a criação de coelhos e passando ao jornalismo, com a fundação do *Jornal do Bairro*, publicação semanária tocada junto de seus irmãos e que contou com a participação ativa de amigos, especialmente de José Carlos Abbate. Além da cobertura regional, que não ultrapassava muito a Zona Oeste da capital paulista, o *Jornal do Bairro* chegou a ter colaboradores de peso, como Paulo Emilio Salles Gomes, Paul Singer e José Arthur Gianotti, incluindo ainda em sua pauta notícias da política nacional e internacional. Na entrevista a Edla van Steen, Raduan diz que "o *Jornal do Bairro* se empenhava em ter voz própria, e penso que teve. Conseguiu durar dez anos, chegando a uma tiragem de 160 mil exemplares" (2008). O sentido dessa "voz própria" fica mais claro na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

> [O *Jornal do Bairro*] fazia oposição ao regime da época e identificava-se com as reivindicações do então chamado Terceiro Mundo. Dava atenção também a grupos minoritários. E se esforçava no exercício crítico, tanto que algumas iniciativas do regime militar que iam ao encontro das posições do Terceiro Mundo mereceram registros adequados. Como de resto as primeiras posições políticas da Igreja (*Cadernos*, 1996, p. 25).

Parece-me digna de nota a valorização dessa postura crítica e independente assumida pelo jornal, para a qual Raduan contribuiu diretamente, ocupando a função de diretor de redação. Também como escritor de ficção Raduan buscou preservar uma liberdade análoga, evitando filiações ou identificações fáceis com outros escritores e até mesmo com gêneros literários, privilegiando um jogo constante de aproximação e afastamento, em que as diferenças são sempre valorizadas e as semelhanças tensionadas. Como veremos, essa postura define o modo como criação e tradição se entrelaçam no trabalho literário de Raduan.

Avaliando a importância de sua passagem pela redação do *Jornal do Bairro* para o amadurecimento de sua escrita de ficção, Raduan diria aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

> eu era um sujeito muito trancado e as condições de trabalho na redação me levaram a falar mais do que eu estava habituado. Antes, eu tinha uma linguagem oral desenvolta, mas só entre uns poucos amigos. Na

> redação, pelo menos, acabei virando um pouco gente. Agora, do ponto de vista da escrita, a redação me impôs certo rigor de procedimento. Uma coisa era a palavra numa lauda, outra coisa era a mesma palavra já impressa. Havia uma mudança de qualidade. Coisas assim me levaram, como responsável pelo jornal e redator, a uma leitura mais atenta dos textos, era preciso pesar cada palavra, ainda que tivéssemos cometido besteira. O jornal destrancou parte da minha timidez, mas me destrancou muito mais como escritor (*Cadernos*, 1996, p. 26).

Com efeito, um ano depois de iniciar suas atividades no jornal, Raduan começou a tomar as primeiras notas para o que viria a se tornar *Lavoura arcaica*. Com a atenção constantemente voltada para a redação, porém, Raduan interrompeu a escrita do romance. Em compensação, pouco depois, em 1970, surgiria a primeira versão de *Um copo de cólera* e nos anos imediatamente seguintes seriam escritos alguns dos contos que Raduan publicou, tais como "O ventre seco", "Hoje de madrugada" e "Aí pelas três da tarde" — neste último, aliás, são feitas referências diretas ao ambiente da redação de um jornal. Como tantos outros escritores daquele período, Raduan dividia seu tempo entre o jornalismo e a literatura. Mas ao contrário do que parece ter ocorrido em algumas das mais expressivas obras do período,[8] a elaboração literária de Raduan não se caracteriza pela apropriação de procedimentos e técnicas jornalísticas de escrita, optando por um registro que, sem dispensar a linguagem coloquial, situa-se mais próximo do tom elevado, por vezes mesmo solene.[9]

Nesse sentido, as leituras do Novo Testamento feitas em grupo ao longo de 1972 por Raduan junto de sua família seriam importantes no momento da redação de *Lavoura arcaica*, cuja linguagem e enredo são atravessados por referências à Bíblia e, em menor medida, ao Corão. Mesmo tendo deixado para trás o fervor religioso que marcara sua infância e sem adotar credo algum, Raduan participava desses encontros semanais que se estenderiam pelo ano inteiro, animando-o a retomar por conta própria a leitura de outros textos sagrados.

---

[8] Penso nos trabalhos de Antonio Callado, Ignácio de Loyola Brandão, Renato Pompeu, José Louzeiro e Paulo Francis, para citar alguns dos nomes mais emblemáticos.

[9] Isso é válido especialmente para *Lavoura arcaica*, que possui características bastante próprias se comparado aos demais textos de Raduan, sobretudo no que toca à relação com a Bíblia e com outros textos sagrados. Entre outras coisas, esses textos notabilizam-se pela dicção bastante própria de seus narradores e pela linguagem acentuadamente oral, por vezes mesmo vulgar, de suas personagens. O exemplo mais expressivo desse tipo de registro pode ser encontrado n'*Um copo de cólera*, bem como em alguns dos contos reunidos em *Menina a caminho e outros textos*.

A despeito do relativo sucesso do *Jornal do Bairro*, que ampliara significativamente sua tiragem e o alcance de sua circulação, foi devido a uma mudança de linha editorial da qual Raduan discordava que o escritor resolveu abandonar a direção de redação, em abril de 1974. Foi nesse momento que as notas e apontamentos para a escrita de um romance que vinha sendo pensado e repensado desde muito tempo foram retomadas. A escrita estendeu-se até outubro daquele mesmo ano, e resultou num livro bastante diferente daquele que Raduan imaginara a princípio, ainda nos últimos anos da década de 1960. Conforme declarou o autor,

> a coisa foi meio complicada, mesmo se só levei uns oito meses para escrever, tudo somado. Nos anos 60, eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em um certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com meu esqueminha de romance objetivo. Diante do impasse, abandonei o projeto, o que coincidia também com minha ida pro jornal. Quando deixei o jornal alguns anos depois, retomei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa, e desprezando todo o resto. Sem hesitar, transformei um velho, que ouvia aquela fala delirante, em irmão mais velho do personagem que falava, e foi aí que começou a surgir o *Lavoura* (*Cadernos*, 1996, p. 29)

Curiosamente, o primeiro leitor daquela prosa "delirante", de tom confessional e apaixonado, seria justamente um irmão mais velho do escritor, Raja. Sem dar ouvidos ao irmão mais novo, talvez ainda inseguro com o acabamento do texto, Raja tirou duas cópias do original e as enviou para o ex-professor de psicologia de Raduan na Maria Antônia, Dante Moreira Leite, e para a Livraria José Olympio Editora. Pouco mais de um ano depois, em dezembro de 1975, Raduan fazia sua estreia literária com *Lavoura arcaica*. A edição teve ajuda financeira do próprio Raduan, provavelmente em decorrência das dificuldades pelas quais passava a José Olympio naquele período (HALLEWELL, 2017, p. 528-35). Pelo agradecimento "ao autor de *Marcoré*" que constava na "Nota do Autor" ao final da primeira edição do livro, o trabalho de edição do texto provavelmente ficou a cargo de Antonio Olavo Pereira.

O livro foi muito bem recebido pela crítica, ganhou diversos prêmios ao longo de 1976 (Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras; Prêmio Jabuti, da

Câmara Brasileira do Livro; Prêmio de Revelação de Autor e menção honrosa pela Associação Paulista de Críticos de Arte) e teve resenhas favoráveis em diferentes jornais (textos assinados por Alceu Amoroso Lima, Geraldo Ferraz, Octávio de Faria, José Carlos Abbate, Modesto Carone, Boris Schnaiderman, Octavio Ianni e outros) saíram no *Jornal da Semana*, no *Jornal do Brasil*, no *Movimento*, no *Jornal da Tarde*, n'*O Globo*, entre outros).[10]

Em 1978 foi publicado *Um copo de cólera*, pela Livraria Cultura Editora, após alterações significativas no texto original de 1970. Assim como acontecera com o romance de estreia, a novela teve acolhida calorosa por parte da crítica.

Em 1984, com seus dois livros já reeditados e traduzidos em outros países, Raduan compra a Fazenda Lagoa do Sino, no interior de São Paulo, a que passa a dedicar-se integralmente. Nesse mesmo ano, declara ter abandonado definitivamente a literatura. Apesar disso, com o passar do tempo ainda viriam a público novos textos de Raduan, a maioria deles escritos entre os anos 1960 e 70. Seus contos (a maioria deles publicada anteriormente de maneira esparsa, em jornais ou edições limitadas) foram reunidos no volume *Menina a caminho e outros textos*, publicado em 1997, pela Companhia das Letras. Mais recentemente, dois contos (ambos datados com a indicação "*c*. 1958") e um ensaio (publicado pela primeira vez em português, mas datado de 1981 e que já circulara anteriormente numa tradução alemã) passaram a integrar a "Safrinha" de inéditos no volume que reúne a integral da obra de Raduan (de 2016, também pela Companhia das Letras).

A trajetória de Raduan é curiosa. Sua história familiar assemelha-se muito àquela vivida por outras famílias de imigrantes vindos do Líbano e da Síria. Como já foi assinalado, houve uma fase de instabilidade inicial, com um período em que Chafika permaneceu na capital paulista, amparada por uma rede de familiares e conhecidos já estabelecidos no novo país, enquanto seu marido dava os primeiros e incertos passos para criar as relações profissionais que o permitiriam atuar com independência no Brasil. Alguns anos depois da chegada, a família se mudaria para a pequena cidade interiorana

[10] Para um excelente levantamento dessa primeira recepção de *Lavoura arcaica*, remeto à primeira parte do trabalho de Hugo Abati (1999), *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*.

de Pindorama, onde João Nassar consolidou seu sucesso comercial. Essa cidadezinha, vizinha de Catanduva, integrava um conjunto de municípios do noroeste paulista que formava o mais expressivo núcleo da imigração sírio-libanesa no interior do estado de São Paulo na década de 1920, conforme o levantamento de Truzzi. Segundo o autor,

> além de incentivarem a vinda propriamente dita de imigrantes, as redes exerceram papel relevante no acolhimento destes e na superação das dificuldades iniciais, seja pela introdução prática ao novo idioma, seja pelo provimento de mercadorias e crédito para o recém-chegado se estabelecer (TRUZZI, 2019, p. 22).

Apesar do respaldo oferecido por essa importante rede de imigrantes, é importante ter em vista que o êxito comercial dos Nassar, como o de outras famílias, também dependia, em alguma medida, do processo de aculturação do grupo. Afinal, para tocar um negócio, sobretudo no interior do país, é preciso conhecer a língua e os usos locais. Nesse sentido, Truzzi (2019, p. 6) assinala que

> o manejo do novo idioma constituía uma barreira a ser transposta o mais rapidamente possível, sobretudo para um grupo que necessitava se fazer entender para ter sucesso no comércio. Ademais, era preciso irradiar confiança para conquistar o cliente, o que exigia certa flexibilidade.

O sucesso da família Nassar nos negócios continuaria após a mudança para São Paulo, em plena efervescência da década de 1950, e terá sido decisivo para garantir que Raduan e seus irmãos e irmãs tivessem acesso a uma educação de nível superior e ingressassem profissionalmente em outras áreas, para além do comércio. As diferentes ocupações que o próprio Raduan teve ao longo de sua vida — sucessivamente como comerciante, criador de animais, jornalista, escritor, fazendeiro, tendo inclusive quase mergulhado na carreira acadêmica — dão testemunho da ampliação de horizontes com que podiam contar alguns daqueles que integraram a primeira geração já nascida no Brasil, em comparação àquele vislumbrado pela geração de seus pais.

Conforme Zuleika Alvim, “a história do imigrante talvez seja um dos melhores relatos do choque entre o público e o privado”, sobretudo nos séculos XIX e XX, quando “populações inteiras, cujo horizonte estava circunscrito às aldeias nativas e o

comportamento pautado por regras seculares, que passavam de pai para filho pela via oral, viram-se atiradas num vasto mundo de anônimos" (ALVIM, 1998, p. 216). A história daqueles que aportam em novas terras, especialmente quando considerada a partir da concretude de trajetórias pessoais e familiares, evidencia a importância da família como instituição multifacetada. Vive-se a história da nova terra na medida mesma em que se faz a história da família, de sua partida e de sua chegada, de seu estabelecimento e enraizamento, e às vezes de seu retorno ao país de origem. Ao pensarmos nas habituais oposições entre indivíduo e sociedade, entre público e privado — e que apontam para a diferença entre biografia e história —, a família, seja ela considerada estritamente como o grupo consanguíneo, ou ainda de modo alargado, incluindo amizades e amores — até que estes se tornem o princípio de novos núcleos familiares —, parece algo como um espaço intermediário, uma antecâmara, zona de proteção mas também de exposição. Sobretudo, espaço de mediação e filtro, que provê a cada um e a cada uma as lentes que serão usadas para ler o mundo, mesmo muito tempo depois de deixada a proteção da casa familiar.

Apesar da importância da origem estrangeira do núcleo familiar de *Lavoura arcaica*, não me parece que seria o caso de considerar o romance como "primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil", se por isso entendermos que o tema da imigração, enquanto fenômeno histórico amplo, seja elaborado de maneira mais aprofundada no romance. Por outro lado, a colocação de Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 69) parece-me muito mais apropriada se considerarmos que a experiência concreta e singular da imigração aparece nessa obra de maneira tão elaborada e sutil que prescinde de quaisquer descrições mais aprofundadas. Ou seja, ela não é explorada como fenômeno histórico ou como experiência coletiva de grandes dimensões, o que num romance intimista como *Lavoura arcaica* poderia resultar num quadro vazio e abstrato. A imigração aparece, sim, como parte de uma história em que a concretude concorre para que se defina o caráter de cada uma de suas personagens. Do *Maktub* do avô (palavra estrangeira, de sabedoria ancestral) ao caudaloso discurso do neto (que explora a língua portuguesa com inaudito virtuosismo poético), passando pela "sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva" dos sermões de Iohána (*LA*, p. 42), pode ser entrevisto o gradual processo de aculturação, de domínio da nova língua, que se desdobra, por sua vez, numa familiaridade com o novo mundo em que vivem as personagens. Mundo que de resto já não é para o neto uma terra estrangeira, a despeito de todas as particularidades

que diferenciam seu grupo familiar dos hábitos da comunidade do país receptor. A mudança geográfica e a aclimatação cultural que ela propicia e exige tornam ainda mais sensíveis as diferenças que naturalmente surgem entre cada geração de uma mesma família ou grupo social, e que em *Lavoura arcaica* acirra-se no embate entre o jovem André e seu pai, Iohána.

Raduan e seus amigos do Largo de São Francisco podem não ter conseguido embarcar, naquela fatídica noite, para a viagem que lhes propiciaria a experiência da metamorfose de jovens com pretensões literárias em grandes escritores da língua portuguesa. Mas os debates em torno da relação entre literatura e experiência e, mais do que isso, a convicção cultivada por Raduan acerca da importância desse vínculo, sem dúvida sobreviveram à fracassada tentativa aventureira e serviram de norte para o trabalho literário do escritor, que afirmaria muitos anos mais tarde: "valorizo livros que transmitam a vibração da vida […]. Seria a vivência de um escritor, e não um olhar de empréstimo [tomado de outras leituras], o que poderia imprimir voz própria ao que ele escreve" (*Cadernos*, 1996, p. 27).

Essa valorização da experiência como componente fundamental do trabalho de escrita levou Raduan a buscar realizar suas leituras com um olho nos livros e outro, como ele mesmo diz, no "livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros". E é notável como em seu trabalho essas duas leituras articulam-se para a criação de uma prosa que extrapola os limites de sua experiência biográfica, da mesma maneira que vai muito além da mera citação de certos trechos tirados dos livros que leu. Para além de qualquer especulação (que logo se mostraria infrutífera), o que quer que haja de experiência biográfica em *Lavoura arcaica*, o ambiente interiorano, a família imigrante, a ancestralidade mediterrânica, a fervorosa fé durante a infância, a criação de pombos ou mesmo a menção a convulsões que resultam numa personalidade silenciosa e recolhida — tudo isso foi reelaborado de maneira tão cuidadosa em um trabalho literário que entretece o fio do vivido às tramas de textos mais antigos que torna inútil qualquer tentativa interpretativa pelo viés puramente biográfico. A fim de "transmitir a vibração da vida", a experiência transfigurada literariamente perde, ao menos em parte, seu lastro biográfico, sem que isso implique no enfraquecimento daquela "voz própria" a ser buscada por meio da elaboração textual. Da mesma maneira, os fragmentos de textos alheios que podem ser identificados ao longo das páginas escritas por Raduan assumem valor inteiramente novo em decorrência de seu novo contexto. O

jogo intertextual promovido pela e na escrita de Raduan é também um jogo contextual, e é daí que aufere boa parte de sua força e de seu interesse.

Ainda na entrevista concedida por Raduan aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, José Paulo Paes alude a um artigo de sua autoria a respeito de um fenômeno que ele denominou "anfibismo cultural", do qual, diz o poeta e ensaísta, *Lavoura arcaica* seria um raro exemplo na literatura brasileira, perguntando em seguida a Raduan como ele avaliaria essa questão. Eis a resposta:

> não sei se entendi bem a pergunta, pois não li o artigo. Em todo caso, arrisco lembrar outra opinião, a de Alceu Amoroso Lima, que em artigo no *Jornal da Tarde* achou que só de leve foi tratada a questão da miscigenação, vale em parte dizer, a dualidade cultural. O mesmo Alceu Amoroso Lima já tinha enfatizado em outro momento o recurso à tradição clássica mediterrânea como atmosfera e contexto da tragédia. Uma tradição que acabou abarcando todo aquele fundo de Mediterrâneo. O Maktub árabe teria a ver com a implacabilidade do Destino grego. Por outro lado, a Europa mediterrânea da Antiguidade teria pouco a ver com o conceito de Europa de hoje. Era todo um Mediterrâneo, europeu ou não, em processo de integração cultural. Seja como for, até que eu pense melhor sobre o assunto, vou de anfíbio mesmo quanto ao *Lavoura* (*Cadernos*, 1996, p. 30)

A passagem aproxima justamente a experiência da imigração (pelo tema da dualidade cultural) e a questão intertextual (pelo recurso à tradição clássica e a outras, como veremos), apontando para o caráter "híbrido" de *Lavoura arcaica*. Mais do que dualidade, parece-me interessante pensar no texto de Raduan como um verdadeiro amálgama, onde diferentes tradições e diferentes temporalidades reúnem-se numa harmonia feita de tensões, "como a do arco e da lira", para usar uma imagem de Heráclito.[11] De maneira que, sem prejuízo da unidade e coerência narrativa, a trama e a própria prosa revestem-se de surpreendente profundidade, como se participando simultaneamente de diferentes épocas e registros, recuando em direção a uma origem imemorial, embora sempre presente — *arché*: origem e princípio. Mergulho num tempo entre passado e mítico, que faz de *Lavoura arcaica* um dissonante contraponto ao tempo presente e àquela experiência do "mundo administrado" de que falava Carone.

[11] Presente no fragmento D51 (*Pré-socráticos*, 1996, p. 101-2).

Não há dúvida de que muito de *Lavoura arcaica* — e da obra de Raduan como um todo — provém das experiências pessoais e familiares do escritor. Seria equivocado, porém, buscar em sua trajetória de vida a chave interpretativa para seu trabalho literário, que reconfigura aquelas vivências em uma matéria completamente nova e cuja concretude deriva da coerência do universo ficcional, e não de referentes exteriores ao próprio texto. Aliás, é notável que, na elaboração do universo ficcional de suas obras, Raduan parece deliberadamente evitar quaisquer alusões que apontem para 'fora' do próprio texto.[12] Curiosamente, esse ocultamento de referenciais externos se dá numa obra carregada de referências e alusões a outros textos e, por meio deles, a outros tempos, tornando permeáveis os limites aparentemente tão bem vedados daquele universo em que vivem as personagens de Raduan.

A fim de melhor situar *Lavoura arcaica*, lancemos um olhar, ainda que furtivo, sobre o cenário mais amplo da cultura e da produção literária brasileira entre a década de 1960 e meados dos anos 1970.

2.2 Cultura e literatura no Brasil dos anos 1970

O marco que geralmente se estabeleceu para pensar a cultura brasileira do período que aqui nos interessa foi tomado, como não poderia deixar de ser, da política. O golpe de 1964 se impõe — junto da ditadura que se instaurou em seguida — como evento que ultrapassa os limites da política, transformando e determinando toda vida social e cultural subsequente. E é preciso observar, além disso, que desde antes de 1964 grande parte da vida artística e intelectual brasileira já estava comprometida com a transformação política e social do país. A trajetória pessoal e profissional de Raduan Nassar, sobretudo entre os últimos anos da década de 1950 e os anos 1970, coincide com esse estreitamento dos laços entre cultura e política, ao mesmo tempo em que dá testemunho da busca por caminhos e horizontes bastante particulares.

Foi um contemporâneo de Raduan — que também frequentou a Faculdade de Filosofia da USP como estudante entre os anos 1950 e 1960 — que redigiu um balanço

[12] Estevão Azevedo afirma em seu estudo sobre a obra de Raduan que "há, no modo como esta obra relaciona-se com o contexto econômico, cultural, político e social de sua produção, uma opção deliberada por uma abordagem de viés desistoricizante" (AZEVEDO, 2019, p. xviii).

das relações entre cultura e política, dos anos que antecederam o golpe até o final da década de 1960, que se tornaria um texto seminal, de influência expressiva até hoje. "Cultura e política, 1964-1969", de Roberto Schwarz, sem dúvida deve ser considerado, além (acima?) de esforço crítico, exemplo do profundo compromisso entre a produção cultural (intelectual, no caso desse texto) e a transformação política. O ensaio foi publicado pela primeira vez na edição de julho de 1970 da prestigiosa revista francesa *Les Temps Modernes*, quando Schwarz encontrava-se exilado do Brasil. Trata-se, portanto, de um texto concebido e escrito "no calor da hora", cujos erros e imprecisões seriam compensados justamente por serem páginas impregnadas do espírito do tempo.[13]

Logo no início do ensaio é descrito o estranho quadro geral brasileiro:

> para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [1964], e mais, de lá para cá [1969-70] não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país*. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e do Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom (SCHWARZ, 2008, p. 71, grifos do autor).

A origem dessa "relativa hegemonia" remontaria aos anos 1950 e à experiência democrática e desenvolvimentista da chamada República populista, com todas as suas limitações, contradições e promessas de futuro, e que acabaria violentamente interrompida pelo golpe militar de 1964. Ainda assim, no teatro e no cinema, na canção, na literatura, nas artes plásticas e na produção intelectual, o tom seria dado por artistas compromissados com os projetos voltados para as transformações profundas e revolucionárias da sociedade brasileira que estavam na ordem do dia na véspera do golpe, mas que foram indefinidamente adiadas com o advento do regime militar. A

[13] É o próprio Roberto Schwarz quem diz em nota introdutória acrescentada em 1978: "para que substituir os equívocos daquela época pelas opiniões de hoje, que podem não estar menos equivocadas? Elas por elas, o equívoco dos contemporâneos é sempre mais vivo. Sobretudo porque a análise social no caso tinha menos a intenção de ciência que de reter e explicar uma experiência feita, entre pessoal e de geração, do momento histórico. Era antes a tentativa de assumir literariamente, na medida de minhas forças, a *atualidade* de então" (SCHWARZ, 2008, p. 70, grifo do autor).

contrarrevolução, entretanto, não fora feita tanto contra a cultura comprometida com a revolução como contra os grupos que se articulavam para promover de fato a revolução. Salvo pelos setores diretamente ligados a instituições públicas — como os professores universitários que repentinamente se viram exonerados de suas funções e até mesmo forçados ao exílio —, uma parcela significativa dos artistas e intelectuais poderia dar continuidade a uma produção engajada e crítica, à qual deveria se somar uma tentativa de balanço dos caminhos tomados até ali e que haviam possibilitado que o golpe não apenas ocorresse, como ocorresse sem uma resistência organizada e efetiva por parte das esquerdas.[14]

Alijados da arena política e impedidos de se organizar coletiva e massivamente, esses grupos encontraram na resistência cultural uma de suas mais significativas e prolíficas formas de atuação. Embora num campo relativamente restrito, diz Schwarz, a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista floresceu extraordinariamente e contribuiu para a criação, "no interior da pequena burguesia, de uma geração massivamente anticapitalista" (2008, p. 72). O problema que foi se colocando no novo cenário para essa faixa da população, Schwarz a formula nos seguintes termos: "de que serve a hegemonia ideológica, se ela não se traduz em força física imediata?" (*idem*, p. 106).

A questão era suficientemente pertinente para que outras formas de resistência ao regime militar fossem então buscadas, paralelamente àquela protagonizada por artistas e intelectuais. Com efeito, tais alternativas se desenvolveriam com maiores consequências no mesmo momento em que se assinalava o recrudescimento do regime e o cerceamento da atuação das esquerdas na arena da cultura, com a promulgação do Ato Institucional nº5, em dezembro de 1968. A luta armada, o mais famoso e catastrófico desses esforços de resistência, transcorria pela mesma época em que Schwarz escrevia seu texto. Mas intelectuais e artistas não ignoravam o problema dos limites práticos da "hegemonia" que exerciam. Muito pelo contrário, atuavam dentro de um espaço que sabiam ser bastante

[14] Em seu ensaio, Schwarz alude à estratégia de aliança com a burguesia industrial nacional, defendida pelo Partido Comunista Brasileiro como meio de resistência às investidas do imperialismo e do "setor agrário, retrógrado e pró-americano" das classes dominantes brasileiras. Estratégia que revelou-se equivocada, diz o autor, pois ainda que existisse uma oposição entre setores progressistas e forças retrógradas no interior das classes dominantes, ela "nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo". Na avaliação de Schwarz, "este engano esteve no centro da vida cultural brasileira de 1950 pra cá" (SCHWARZ, 2008, p. 75).

restrito. Não só pelos limites do público que alcançavam (conforme Schwarz, a produção cultural "não atingirá 50 mil pessoas, num país de 90 milhões"), mas também pela constatação de que "a cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais" — poderíamos dizer: nem para a cultura, nem pela cultura, só e simplesmente. Sintomaticamente, essa encruzilhada seria elaborada em diferentes obras da época por meio do tema da conversão do intelectual à militância. Entre elas, ganharam destaque os romances *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony, assim como o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. O que ia se delineando nessa reflexão crítica, que buscava corrigir perspectivas vigentes no passado e assumir uma postura "mais consequente e radical", era a ideia de que a resistência pacífica à ditadura não bastava. Daí a opção de parte da esquerda pela luta armada, da qual faria parte "com sabedoria literária — num capítulo posterior ao último do livro". A brutal reação do regime e a derrota sangrenta dos grupos armados acabariam por levar a uma segunda revisão, marcada pela perplexidade diante das duas derrotas.

Também buscando compreender a relação entre cultura e política nas décadas de 1960 e 1970, o sociólogo Marcelo Ridenti afirma ser possível "identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950" e que, apesar das transformações pelas quais passaria, permaneceu vigente até meados da década de 1970. O autor a denomina "estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária" (RIDENTI, 2005, p. 83), articulando dois conceitos distintos: o de "estrutura de sentimento", termo cunhado por Raymond Williams; e a noção de "romantismo revolucionário", tal como foi pensada por Michael Löwy e Robert Sayre. Quanto à primeira categoria, trata-se de uma tentativa de aproximação "do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada" (WILLIAMS, 1979, p. 134-135), aludindo portanto à experiência concreta e partilhada de um universo de valores e significados.[15]

A noção de romantismo revolucionário, por outro lado, Ridenti tomou-a da tipologia proposta por Michael Löwy e Robert Sayre no estudo que consagraram ao

[15] A maneira sumária como aqui se alude ao conceito cunhado por Raymond Williams deriva do uso instrumental feito por Ridenti, que me parece inevitavelmente incorrer numa simplificação de uma noção bastante complexa, na medida em que articula diversos aspectos da vida cultural, considerada em seu devir histórico. Para uma consideração mais aprofundada do conceito, remeto ao balanço feito por Maria Elisa Cevasco em *Para ler Raymond Williams* (2001, p. 151 e s.).

romantismo, considerado não apenas como movimento artístico e literário circunscrito ao século XIX, mas como "uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda — de ordem econômica e social — que é o advento do capitalismo", e que, como tal, se prolongaria até os dias de hoje (LÖWY & SAYRE, 1995, p. 33-6). Conforme os autores, essa crítica da ordem burguesa se caracterizaria pelo tom melancólico e pela nostalgia de um passado pré-capitalista, desdobrando-se numa recusa do tempo presente. Esse aspecto negativo seria indissociável de certos valores positivos, em especial do enaltecimento da subjetividade e das liberdades individuais, ao lado de uma valorização de ideais de unidade e universalidade, que se relacionariam àqueles de comunhão entre os homens e da humanidade com a natureza (LÖWY & SAYRE, 1995, p. 45-7). Como se pode notar, assim concebido, o romantismo torna-se um fenômeno extremamente amplo, que dará ensejo a uma multiplicidade de manifestações muito diferentes entre si e que ocupariam lugares bastante díspares no espectro político. Daí que os autores falem em romantismo restitucionista, romantismo conservador, romantismo fascista, romantismo resignado, romantismo reformador e, finalmente, no romantismo revolucionário. Este último buscaria

> instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implicaria o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo (LÖWY & SAYRE, 1995, p. 325).

Para Ridenti, a produção cultural das décadas de 1960 e 1970 poderia ser adequadamente caracterizada conforme o romantismo revolucionário de Löwy e Sayre. Ridenti aponta que

> valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2005, p. 84).

Esse conjunto de ideais difusos deu ânimo a boa parte do que então se fazia no campo da produção cultural e ao esforço coletivo de se buscar numa "cultura popular autêntica" a chave para a reconstrução de uma sociedade em que o moderno e o tradicional se conjugariam numa síntese emancipadora. A euforia do presente se alimentava do cruzamento de olhares lançados ao passado e ao futuro, e que imprimiam neles as marcas da atualidade:

> recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e — no limite, em alguns casos — pelo capitalismo. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o "novo", com a possibilidade de construir naquele momento o "país do futuro", mesmo remetendo a tradições do passado (RIDENTI, 2005, 87).

A década de 1970 marcou um duro ponto de inflexão e mudança de horizontes para a criação artística e intelectual brasileira, talvez mais significativo do que o próprio golpe militar. O Ato Institucional nº5 e o massacre das esquerdas armadas completavam o quadro do avanço da modernização e do "milagre econômico" conduzidos pela ditadura. Se a "estrutura de sentimento romântico revolucionária" fora capaz de sobreviver ao golpe e aos primeiros anos da ditadura, readequando-se à nova situação sem perder sua verve crítica e seu compromisso com a transformação social, ao longo dos anos 1970 assistiu-se ao declínio dessa estrutura, sob o impacto da "consciência da derrota".

Para Marcos Napolitano, a literatura teria sido, nesse cenário, "o núcleo de expressão artística que examinou de maneira mais aprofundada, dada sua própria natureza estética e expressiva, as consequências da derrota política das esquerdas a partir de 1964", funcionando ainda como meio de elaboração de uma poderosa "síntese dialética entre derrota e resistência" (NAPOLITANO, 2017, p. 232). O autor assinala ainda que, apesar de ocupar relativamente pouco espaço na memória social sobre a resistência do período, geralmente carregada de referências musicais, teatrais, cinematográficas e mesmo artísticas e performáticas, a literatura também teria desempenhado papel significativo ao

problematizar a figura do intelectual de esquerda e sua posição na luta contra a ditadura, além de promover uma reflexão da experiência do autoritarismo e da violência.

Como vimos com Schwarz, num primeiro momento o golpe forçou as esquerdas a um movimento de reflexão e autocrítica, colocando em questão a resistência pacífica exercida a partir do campo da cultura e motivando uma reavaliação que levou alguns grupos e indivíduos a considerar a radicalização da luta armada como único meio de superação do impasse. Sabemos do insucesso dos esforços nesse sentido. As vitórias da ditadura sobre a guerrilha e a consciência dessa derrota deixaram marcas na produção cultural ulterior. O contraste entre os eventos narrados nos romances *Quarup* e *Reflexos do baile*, ambos de Antonio Callado (publicados em 1967 e 1977, respectivamente), sugerem a profunda transformação do horizonte e a distância que se alargava mais e mais entre o autoritarismo do presente e um futuro de emancipação. Essa experiência de ruptura foi frequentemente associada pela crítica a algumas das tendências da produção literária da década de 1970: realismo feroz e técnicas jornalísticas de escrita; fragmentação da linguagem e das perspectivas, que são aproximadas, tensionadas e exploradas por meio da montagem, procedimento análogo ao cinematográfico; certa pretensão alegórica, pela qual as tramas narradas se revestiriam de caráter abrangente, como metáforas de situações mais amplas. Essas tendências foram identificadas pela crítica literária a partir de um conjunto bastante diversificado de escritores e obras: *Bar Don Juan* e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado; *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles; *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, de José Louzeiro; *Cabeça de papel*, de Paulo Francis; *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu; *A festa*, de Ivan Ângelo; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, entre outros títulos e escritores. Por caminhos diversos, esses romances estariam vinculados à experiência de ruptura com o otimismo das décadas anteriores. Tanto por elementos do enredo como por meio do trabalho formal, o "romance de 70" se ligaria à época pelo mal-estar, pela recusa ou pela crua representação da violência e da opressão.

Numa conversa que seria publicada com o título "Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)", o crítico Davi Arrigucci Jr. esboçava a hipótese de que a literatura ficcional da década de 1970 se caracterizaria por

> um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a

> verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neo-naturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal. A via de acesso supõe já uma forma de representação que é o jornal (ARRIGUCCI JR *et alii*, 2012, p. 11).

Nos termos colocados por Arrigucci, parte da literatura que se fazia na década de 1970 tomava o jornalismo — sua linguagem e suas formas de apresentação discursiva — como modelo para a elaboração das narrativas ficcionais. Essa matriz remetia, portanto, a uma experiência imediatamente contemporânea, tanto por seus temas como por sua linguagem.

Conforme Arrigucci, essa tendência se articula a outro aspecto das obras desse período, a dizer, seu caráter alegórico ou, ao menos, sua intenção alegórica. Ao mesmo tempo em que são contadas histórias particulares, cuja veemência deriva da própria concretude dos enredos, das personagens e das situações exploradas, haveria um esforço nessas obras literárias por alçar as narrativas acima de sua singularidade e de seu isolamento. Arrigucci retoma aqui uma ideia do crítico Ferdinand Brunetière, que busca refletir acerca do "romance-reportagem" no quadro do naturalismo do final do século XIX. Conforme Arrigucci, para o crítico francês tratava-se de "um romance que se perde na singularidade. Quer dizer, como pega o inessencial, como todo factual é objeto de literatura, esse romance atribui sentido a tudo, e, portanto, a nada". Essa questão teria sido reatualizada pela produção literária brasileira dos anos 1970, em romances como *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, em que "se tenta, através da representação de um fato singular — no caso, a vida de um marginal — aludir a uma situação geral". Nessas obras, a reportagem, suas técnicas e linguagem, funcionariam como mediação para a alusão a condições mais amplas e gerais: "ele escolhe um caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico" (ARRIGUCCI JR., 2012, p. 12).

Ao tecer tais considerações, Arrigucci tem em vista três romances da década de 1970: o já mencionado *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro; *Reflexos do baile*, de Antonio Callado; e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis — todos escritos por autores que praticaram também o jornalismo profissionalmente. O crítico considera essas três obras como "casos

de alegoria, ligados com a vontade realista de representar o que foi, o que tem sido a realidade, a vontade de manter a verossimilhança". Trata-se, portanto, de uma tentativa de unir o singular e o geral, "o desejo de representar a realidade histórica concreta e a tendência da alegoria para a abstração" (ARRIGUCCI JR., 2012, p. 13).

Também para Tânia Pellegrini, que se debruçou sobre a literatura brasileira da década de 1970 numa extensa pesquisa, a dimensão concreta ou mesmo factual serviria de meio de configuração ou alusão à uma situação mais geral. Diz a autora: "é uma narrativa essencialmente alegórica que remete a uma situação global, extratexto, às vezes através de um fato ficcional específico, às vezes através de um fato real que se conta" (PELLEGRINI, 1987, p. 38). Assim como Arrigucci, a autora nota a tensão e o descompasso entre o impulso mimético, que deseja ater-se ao concreto, e o sentido alegórico conferido àquilo que é narrado, que visaria referir-se a uma realidade bem mais ampla. Esse cruzamento de vertentes narrativas resultaria "numa acumulação de elementos significativos e numa fragmentação de sentidos múltiplos", cuja inteligibilidade dependeria da prévia cumplicidade entre aquele que escreve e aquele que lê — cumplicidade quanto a uma condição histórica experimentada por ambos e que se torna o alvo do procedimento alegórico. Esse "realismo alegórico", como o chama Pellegrini, "instalou-se nas cidades, lugar-símbolo da deterioração empreendida pelo capital, e toma-as como campo temático para suas obras: o caos urbano, a desumanização, a incomunicabilidade, a individualização solitária e inevitável" (PELLEGRINI, 1987, p. 40).

Embora *Lavoura arcaica* seja considerado hoje em dia um dos mais importantes trabalhos literários da década de 1970 e Raduan Nassar tenha se consolidado como uma das mais expressivas figuras da ficção brasileira dos últimos cinquenta anos, é curioso constatar que nem um nem outro fazem parte do conjunto de textos e escritores geralmente considerados como representativos da literatura e da cultura dos anos 1970. Não é à toa, afinal, que, apesar de pertencer cronologicamente à produção literária dessa época, *Lavoura arcaica*, publicado em dezembro de 1975, possui características que o afastam significativamente daquele conjunto de obras. Por isso, Sabrina Sedlmayer comparou o romance de estreia de Raduan Nassar a um iceberg, que erra solitário pela paisagem gelada, apenas resvalando aqui e ali outras massas na superfície, sempre passageiramente (SEDLMAYER, 1997, p. 21). A imagem da rocha errante sugere a dificuldade que crítica e historiografia da literatura teriam ao buscar fixar a posição de

Lavoura arcaica no interior do quadro da produção daquele período específico e até mesmo de tradições temporalmente mais abrangentes. Sedlmayer chega a falar em uma verdadeira "atopia do romance de Raduan Nassar no contexto literário brasileiro" (*idem*). Com efeito, trata-se de um texto que parece não se deter em suas aproximações a outras obras ou tendências literárias, afastando-se imediatamente após o avizinhamento e buscando caminhos próprios para sua elaboração narrativa e textual.

Dos traços considerados por Arrigucci e Pellegrini para a caracterização geral da produção contemporânea ao romance de Raduan, talvez apenas intenção alegórica e a técnica da montagem seriam pertinentes também para se referir a *Lavoura arcaica*, que passa longe do jornalismo e do tipo de realismo a que se referiam os críticos. E ainda assim, tanto alegoria como montagem têm no texto de Raduan sentidos absolutamente diversos daqueles identificados nos textos de autores tão variados como Érico Veríssimo, José Louzeiro, Antonio Callado, Renato Pompeu, Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Francis, entre outros. No que diz respeito à representação dos espaços e das experiências urbanas, apontadas por Pellegrini, ocorre algo de curioso: embora estejam absolutamente ausentes da trama de *Lavoura arcaica*, que se passa inteiramente em região rural, com apenas algumas alusões a uma pequena vila interiorana, os temas tratados no romance não se referem propriamente ao meio rural, e sim aos ambientes urbanos e modernos. Voltaremos ao assunto pouco mais adiante.

Essa ficção dos anos 1970 estaria inserida numa longa tradição do romance brasileiro, caracterizada pelo esforço de compreensão da realidade nacional e pela tentativa de repensar sua posição em relação às matrizes europeias da nossa cultura. Como já foi apontado, essa produção vem na esteira da derrota das esquerdas e é contemporânea da consolidação de um processo de modernização social conduzido pela ditadura militar. Já não expressaria com otimismo a necessidade da transformação da sociedade brasileira, situando-se "entre a consciência da derrota e o imperativo da resistência", para usar a fórmula de Marcos Napolitano (2017).

Em *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz aponta para algumas mudanças decisivas ocorridas nesse período. Valendo-se da distinção entre utopia e ideologia estabelecida por Karl Mannheim, Ortiz afirma que a partir do final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte a utopia da modernização brasileira, um dos motores de nossa produção cultural ao longo do século XX, teria se convertido em um discurso ideológico sustentado pelas e para as elites responsáveis pela condução de um efetivo processo de

modernização conservadora, isto é, destituída do caráter emancipatório que caracterizava aquela utopia da modernização. Nesse processo, boa parte da intelectualidade de esquerda do período acabou sendo absorvida. O caso mais emblemático foi o da Rede Globo, que deu espaço para figuras declaradamente comunistas, como o dramaturgo Dias Gomes. Mas esse não é um exemplo isolado. Grande parte dos artistas, pesquisadores e professores que estiveram compromissados com a superação de uma condição servil e colonial da sociedade brasileira e das classes populares até o início dos anos 1970 acabou sendo incorporada por jornais, emissoras de tevê e rádio, agências de comunicação e publicidade e outras instituições públicas ou privadas. Esse processo se deu na esteira da derrota das esquerdas e no quadro de uma busca por novas perspectivas de participação no processo de mudança social. Não se trata, portanto, de rendição ou cooptação, mas de uma nova inserção de artistas e intelectuais numa sociedade que, à revelia de antigos projetos, efetivamente se modernizava.

Não caberia aqui uma avaliação mais aprofundada dos desdobramentos desse fenômeno de ingresso de antigos representantes da "brasilidade romântico-revolucionária" nos circuitos de produção da indústria cultural brasileira.[16] Vale assinalar, porém, que para alguns autores e artistas a questão mais importante parece ser anterior ao fenômeno de incorporação de figuras da esquerda pelos sistemas de cultura e comunicação que então se consolidavam, pois a própria existência e expansão desses novos e poderosos grupos empresariais reconfigurava as dinâmicas entre cultura, política e sociedade.[17] Assim, num ensaio escrito em 1981 e publicado apenas recentemente em português, Raduan Nassar tomou posição diante desse descompasso, isto é, do problema entre o legítimo desejo de uma criação cultural fiel e conforme aos anseios do país, mas que se insere num sistema regido por interesses de poder que parecem privar aquela produção de sua força transformadora, manipulando-a no sentido da consolidação de uma ordem de crescente desigualdade e dominação. Em "A corrente do esforço humano", Raduan procura descrever, a partir de uma perspectiva bastante pessoal e próxima do

[16] Esse esforço foi feito, entre outros, por Renato Ortiz (2006), Marcelo Ridenti (2000; 2005), Marcos Napolitano (2011; 2017).

[17] Nesse sentido, o próprio livro de Ortiz já formula uma crítica importante. Também daquela época é a crítica feita por Flora Süssekind, para quem a produção cultural de resistência e denúncia acabavam por favorecer os interesses dos poderosos: "isto porque servem ao mesmo senhor: ao interesse de representar literariamente um Brasil. E até o negativo da foto interessa à Política Nacional de Cultura. Em positivo ou negativo, o texto retrato tende a ocultar fraturas e divisões, a construir identidades e reforçar nacionalismos pouco críticos" (*apud* PELLEGRINI, 1987, p. 25-26).

biográfico, a lenta e difícil mudança das relações entre as culturas brasileira e europeia, partindo de uma condição de quase total submissão e apontando para os ensaios de superação dessa situação. Considerando épocas mais recentes (as décadas de 1960 e 1970), o escritor constata um crescimento significativo de nossa "autoconfiança", motivada em grande parte pelo esforço bem-sucedido de intelectuais que procuraram "descolonizar-se mentalmente, insistindo em que devemos nos voltar para a nossa realidade, tentando afirmar com decisão nossa própria personalidade". Esse processo, porém, deu-se em parte simultaneamente à vigência de ideais irradiados dos centros do poder: o sonho de um "Brasil Grande", de impor-se como "potência emergente". Diz então Raduan: "e quem fala em 'potência', segundo o jargão dos moralistas, está pensando na obscenidade do poder, investido de autoridade". Nesse quadro, o autor não se deixa levar pelo otimismo da autoimagem nacional, acrescentando: "mas, a longo prazo, tudo no fim converge, não importam os motivos: em meio à miséria de hoje, essas atividades, sobretudo as artísticas, mal suspeitam que já podem estar modelando a máscara de futuros homens arrogantes" (NASSAR, 2016, p. 414-416).

Esse texto é de 1981, pouco mais de cinco anos após o lançamento de *Lavoura arcaica*. Nota-se nele certo pessimismo e distanciamento em relação aos projetos de representação artística e literária do Brasil. Não arriscaria afirmar que tenham sido exatamente essas ideias que nortearam Raduan na época em que escreveu seu romance de estreia, mas parece-me que essas ideias fazem parte de uma perspectiva bastante própria desse escritor, e que não estão ausentes de seu trabalho literário.

2.3 Pomo exótico

A partir dessa perspectiva de conjunto da produção cultural e literária da década de 1970, *Lavoura arcaica* chama atenção justamente por situar-se fora de quase todas as linhas que busquei apresentar. Veja-se, a título de exemplo, aquilo que o próprio Raduan declarou certa vez acerca da ideia de "missão do escritor", tão importante no quadro daquele compromisso da criação literária com a transformação social:

> que eu saiba, o lavrador que trabalha junto à terra não tem uma missão a cumprir, assim como outros trabalhadores humildes não têm uma

> missão a cumprir. Cumprem tarefas simplesmente, muito mal pagas, aliás. Por que os escritores teriam uma missão a cumprir? Por que se tornariam tão tranquilamente como iluminados? Francamente, não acredito que os escritores sejam tão pretensiosos. Em todo caso, é interessante observar o que aconteceu nos últimos anos entre nós. Os escritores que mais falaram em dessacralizar a literatura foram exatamente aqueles que mais enfaticamente se atribuíram uma missão. Falaram muito na destruição do templo ao mesmo tempo que se empenhavam em deixar o próprio nicho fora da demolição. Muitos continuam reclamando maiores espaços nos jornais, investem decididamente em prestígio (o que não é assim diferente de investir na Bolsa), e não são poucos que se entregam a fantasias com o poder, no que são aliás realistas, já que os escritores estão mais para castas dominantes do que para proletários (CICCACIO, 1981).

A declaração de Raduan tem o ar de uma provocação feita por alguém que se considera fora da situação ironicamente denunciada: a sentença atenuante ("não acredito que os escritores sejam tão pretensiosos…") é logo desfeita pela alusão àqueles que hipocritamente pregam a dessacralização da literatura mas que se entregam despudoradamente a "fantasias de poder". Raduan faz sua declaração a partir de fora do quadro comentado, como um observador, como um escritor que não compartilha daqueles valores ou ideais e que se situa na penumbra, para além do círculo luminoso do prestígio. Mas essa diferença não se limita ao juízo acerca da "missão do escritor", e diz respeito ao próprio trabalho literário elaborado por Raduan. Aquele compromisso com a transformação social que animava boa parte do que se fazia de mais pungente então parece de todo ausente num romance como *Lavoura arcaica*.

O trabalho literário de Raduan caracteriza-se, com efeito, por essa deliberada elisão de coordenadas históricas ou geográficas, conferindo a suas histórias certo caráter alegórico. Mas já não se trataria da alegoria de que falavam Arrigucci e Pellegrini sobre os romances de 70, em que se buscava articular o singular ao geral, a história de um indivíduo ou de um grupo à história do país e de seu povo. O caráter alegórico que se pode identificar nos textos de Raduan, e de maneira mais aguda em *Lavoura arcaica*, não procede pelo esforço de generalização de uma situação histórica específica, mas remete a categorias amplas e a noções que esfumaçam fronteiras espaciais e temporais. Remete à noção de ordem, às relações de poder, às estratégias de subversão de uma situação experimentada como opressora, aos códigos morais e aos imperativos impostos por aqueles que detém a palavra e a força. Sobretudo em *Lavoura arcaica*, que elege a família como palco para explorar tais tensões, conferindo-lhe assim o sentido de instituição

embrionária da organização social, como universo que contém *in nuce* e desde a origem as tensões mais profundas que irão perpassar toda vida social, até a contemporaneidade. Assim, a concretude da atmosfera do romance e seu elemento "local", por assim dizer, ainda que discreta mas decisivamente presentes, não são explorados em função de uma presumível representatividade de um quadro social mais amplo, mas perscrutados no interior de uma perspectiva abrangente e que diz respeito a questões que não se enraízam em um momento histórico específico, antes pairam sobre toda a história, recuando até origens míticas. Essa singular maneira de explorar escalas micro e macroscópicas já havia sido notada por alguns críticos na época de lançamento de *Lavoura arcaica*. Alceu Amoroso Lima, por exemplo, aponta para a "atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea" e define com acerto uma das linhas centrais do romance, ao defini-lo como "drama tenebroso, em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo, *da eterna luta entre a liberdade e a tradição*, sob a égide do tempo" (grifos meus).[18] Boris Schnaidermann, por sua vez, assinalou a "vibração estranha, a vitalidade e o vigor" do romance de estreia de Raduan. Para ele, *Lavoura arcaica*

> apresenta características incomuns. Tendo como ponto de partida episódios da vida de uma comunidade rural de emigrados, não se detém na descrição desta, não nos dá vinhetas neo-naturalistas tão comuns atualmente. Pelo contrário, através de uma linguagem muito pessoal, cria um clima em que *a realidade imediata se funde com algo mítico* […]. O próprio ambiente descrito é bem familiar e brasileiro, mas, ao mesmo tempo, surgem toques de livro antigo e religioso, traços de outras terras e outros céus (SCHNAIDERMANN, 1976, grifo meu).

Schnaidermann também repara que apesar do uso constante de palavras e expressões coloquiais ao longo do livro, "a sintaxe não tem nada de usual e cotidiano", formando períodos "coleantes, sinuosos, envolventes" que "alongam-se, emaranham-se páginas afora" (*idem*). Modesto Carone, por sua vez, afirmou que a prosa de *Lavoura arcaica*

[18] Tomo a citação da quarta capa da 3ª edição de *Lavoura arcaica* (1989). Conforme Hugo Abati (1999, p. 19), trata-se de uma declaração dada pelo crítico por ocasião da entrega do Prêmio Coelho Neto, em 1976.

> não se deixa apreender como linguagem instrumental para narrar ou mover a ação dramática, mas como linguagem em si, 'opaca', que, a exemplo do que ocorre com a poesia, se torna objeto diante do leitor, lançando-o ao encontro de um universo verbal transfigurado, verdadeira violentação lírica desse outro que nossa embotada rotina roça e desconhece (CARONE, 1976).

Essa elaboração poética da prosa literária de Raduan, aliás, foi apontada mais de uma vez pelo próprio escritor como um traço que o afastava e distinguia dos demais autores da década de 1970, quando "tinha sido decretada a morte do lirismo", nas palavras de Raduan (*Cadernos*, 1996, p. 33). Assim, não é sem algum orgulho e altivez que nosso autor declararia numa entrevista: "fiz meus dois textinhos sem levar em conta a zoeira aí fora, fiz lirismo quando o lirismo estava fora de moda!" (JABOR, 1992).

Essa reafirmação de uma postura de absoluta independência e liberdade criativas do escritor, Raduan a opõe a uma "atmosfera cultural constrangedora" vigente na década de 1950 e que se agravaria ainda mais nas décadas seguintes. O escritor refere-se aos movimentos estéticos e teóricos que pautavam a produção literária de então, pretendendo servir de régua para medir as qualidades ou defeitos do que se escrevia e promovendo ferrenhas "brigas de foice para arregimentar seguidores", ao mesmo tempo que inibiam pela falta de espaço "os jovens escritores que não cediam às propostas da época". Sem dar crédito a soluções "pré-fabricadas" e àquelas "teorias todas que eram usadas como instrumentos de proselitismo", Raduan afirma que a literatura "é coisa muito pessoal" e que deve ser exercida livre de quaisquer imposições, prescrições ou demais "camisas-de-força", sob pena de se subtrair ao texto precisamente aquilo que tanto se buscava: a originalidade própria da voz de cada autor e autora (*Cadernos*, 1996, p. 32-33).[19]

[19] Numa breve nota acerca das vanguardas brasileiras publicada no *Jornal do Brasil*, Luiz da Costa Lima apresenta dois traços fundamentais desses movimentos. O primeiro deles consistiria no desejo de "romper com uma mentalidade e uma linguagem cristalizadas, que impediam tudo o que não repetisse o já estabelecido; mesmo por seu caráter de ponta de lança agressiva, cada direção de vanguarda via no outro ou o adepto ou o inimigo". A segunda característica aparece como um paradoxal desdobramento do primeiro: "a vanguarda trazia consigo um espírito hegemônico, que terminava por isolá-la da sociedade e por contradizer o novo que ela almejava", esvaziando o potencial de sua força criativa (LIMA, 1987). Por não mais estar à altura dos objetivos que a que se propunha o "espírito de vanguarda", o crítico defende que faz-se necessário substitui-lo por um "espírito de alternativa", pois diferentemente das vanguardas, "a alternativa não elimina a opção". Apesar do caráter normativo e prescritivo dessa colocação, é interessante que Costa Lima cite justamente a obra de Raduan Nassar como exemplo dessa "mentalidade alternativa", capaz de romper com as formas cristalizadas da linguagem e de expressão, sem incorrer no erro de enxergar "adeptos ou inimigos" por todos os lados.

Apesar desse aparente deslocamento de Raduan Nassar — de sua "atopia", como diz Sedlmayer — (talvez em parte deliberados), não passará desapercebido ao leitor de *Lavoura arcaica* que a figura do narrador e protagonista da obra, o jovem André, carrega exigências que remetem ao conjunto de desejos e atitudes que cada um e cada uma de nós deve reprimir em nome da ordem social e que haviam sido colocados na ordem do dia pela juventude dos anos 1960, encontrando sua expressão mais pungente no emblemático ano de 1968 e no movimento da contracultura. Também ali tratava-se de opor as demandas silenciadas do corpo, do desejo, da sexualidade, da subjetividade aos imperativos da ordem social, problematizada desde seus alicerces até suas formas mais modernas de existência, num arco que pretendia colocar em questão o capitalismo mais recente e os fundamentos mais remotos da dominação e do patriarcado, esboçando uma crítica da razão que se fazia pela articulação do pensamento à ação e flertando, por vezes, com o elogio da desrazão e de tudo aquilo que o primado da eficiência julgou por bem deixar à margem como excrescência.

Mas não convém se deixar levar por essas aproximações, que poderiam fazer com que André se assemelhasse a um daqueles jovens amotinados dos anos 1960. A revolta do protagonista de *Lavoura arcaica* remete às insatisfações expressas pela juventude daquela época mas as ultrapassa, pois não se prende a um contexto histórico e social específico. Antes, identifica-se e alimenta-se dos lamentos e dos gemidos e todos e todas que fazem parte da "confraria dos enjeitados", daqueles que foram postos à margem por não se adequarem às exigências da norma, fazendo com que em sua voz possam ser entreouvidos gritos de uma legião de condenados e o levando a indagar: "quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?".

A presença de todos esses temas e a maneira como são explorados e transpostos em linguagem literária causam um efeito curioso, fazendo com que a ambientação rural do romance se torne portadora de inquietações e questionamentos que remetem a uma experiência já moderna e urbana. *Lavoura arcaica* se constrói pela justaposição de textos antigos e referências a tradições religiosas e de pensamento que recuam séculos e séculos no tempo, mas o faz por meio de um trabalho de linguagem absolutamente moderno, explorando as possibilidades poéticas da linguagem e do texto sempre a partir do presente. A busca pela relação entre o texto de Raduan e as décadas de 1960 e 1970 não deve se deixar levar pela ilusão de que ali estariam representados ou transfigurados os temas e problemas que a época se colocava a si mesma: revolta, autoritarismo, liberdade, entre

inúmeros outros. Sem dúvida temas como esses estavam em voga naqueles anos, e sem dúvida eles estão presentes em *Lavoura arcaica*. Mas no romance eles extrapolam experiências circunscritas e abarcam um arco temporal que remonta a uma origem imemorial e lembra muito mais o mítico do que o histórico.

Leyla Perrone-Moisés, num trecho que já apareceu na "Introdução" — mas que vale ser retomado aqui —, colocou essa questão em termos bastante precisos, ao afirmar que

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

Curiosa situação, em que o trabalho do escritor se revela mais engajado e eficaz politicamente — mas não só — justamente por não priorizar o compromisso de representação da realidade histórica imediata, optando por temas mais amplos e perenes, elaborados e explorados dentro de um espaço mais restrito e singelo: a página de ficção.

3. APROPRIAÇÃO E SUBVERSÃO NA NARRATIVA DE *LAVOURA ARCAICA*

Todo o universo de *Lavoura arcaica* resume-se ao núcleo familiar do narrador e protagonista do romance, André, e não ultrapassa muito o espaço rural em que vivem. É do interior da própria família, portanto, que nascem as paixões e tensões que dão impulso ao desenvolvimento da trama do livro.

Para Iohána, o patriarca do grupo, a família forma um todo perfeito e coeso: "o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios" (p. 63-4). André, por sua vez, o filho extraviado, acredita que "o amor nem sempre aproxima, o amor também desune" (p. 170), constatando que a família se divide em dois grupos:

> eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o 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; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (p. 158-9).

Ao centro, na cabeceira da mesa, formando o tronco principal, situa-se o pai, dele derivando duas linhas — dois galhos, ou ramos —, que se estendem à sua direita e à sua esquerda, contrapondo-se uma à outra em perfeita simetria.

O narrador acrescenta a essa descrição da distribuição da família na mesa das refeições e dos sermões um detalhe importante: "o avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia" (p. 159).

Enquanto era vivo, o avô ocupava um lugar à mesa que depois de sua morte seria ocupado por sua memória. A evocação dessa personagem e de seu lugar à mesa sugere uma alteração do quadro que fora apresentado anteriormente, e que pode ser considerada de duas maneiras distintas. Por um lado, ao sentar-se à outra cabeceira da mesa, a figura

do avô fecha o círculo familiar, reunindo as pontas dos galhos da direita e da esquerda, que demarcavam duas extremidades opostas. Talvez fosse assim que pensava Iohána, que evocava a memória de seu pai em seus sermões, enaltecendo do ancião o "asseio mineral" de seu pensamento, o "verbo limpo" que ele provia, seu olhar impassível diante das "convulsões da natureza", enfim, aquilo que Iohána afirmava ser um exemplo de infinita paciência diante do tempo. Situados um de cada lado da mesa, pai e filho seriam um o reflexo do outro, como num espelho.

Por outro lado, a evocação do avô, em posição oposta ao pai, pode ser interpretada noutra direção: como sugestão da presença de um outro tronco, de uma outra origem e raiz — reivindicadas por André e por ele contrapostas a Iohána: "era ele, Pedro, era ele na verdade o nosso veio ancestral" (p. 48). Nesse sentido, a construção e a mudança para a casa nova, antes mesmo que o avô os deixasse, atenderiam à necessidade de Iohána de firmar-se como novo centro da ordem familiar. A nova casa foi erguida como um novo templo, como uma nova catedral — palavra tantas vezes empregada por André para referir-se ao lar. Nesse novo espaço, a fim de evitar desvios e intepretações dissonantes — dissidências do culto doméstico —, o novo patriarca busca domesticar a memória de seu predecessor.

Não é só através da figura do avô que André questiona a unidade familiar, mas também pela da mãe, que foi descrita no trecho citado acima como "uma cicatriz", "um estigma", "uma anomalia", assinalando a descontinuidade e a diferença no seio do grupo. Noutra passagem do livro, André é ainda mais claro, ao afirmar para Ana, sua irmã: "se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição" (p. 138).

Para elaborar seu discurso de contestação da ordem paterna, André não se alimenta apenas da memória do avô e dos afetos maternos. Dificilmente passará desapercebido ao leitor de *Lavoura arcaica* que a tensão entre pai e filho também está ligada à posição ambígua de André diante da autoridade do patriarca. Para questionar os valores paternos que regem a vida doméstica, o filho tresmalhado forja um discurso em que se faz notar uma versão muito particular da mensagem paterna. André se opõe à palavra de Iohána, mas não o faz valendo-se de outras palavras que não aquelas mesmas oferecidas pelo pai nos sermões de todo dia. A tensão se faz, portanto, na medida em que André apropria-se dessas palavras, reconhecendo-se como seu herdeiro, mas subvertendo-as e infundindo-lhes sentidos absolutamente alheios aos desígnios do pai.

Assim, o conflito que alimenta a ação do romance não consiste tanto na oposição de duas forças antagônicas e estranhas entre si, mas numa tensão que se origina na heterodoxia e no desvio de uma tradição compartilhada. André, junto dos demais membros do galho esquerdo da família, representa uma cisão e uma descontinuidade no corpo da família, que Iohána gostaria preservar íntegro e inteiramente sob a influência de sua palavra e autoridade.

Para que possamos compreender melhor como o filho se apropria e subverte a palavra do pai, vejamos como Iohána elabora seu discurso e quais são as principais características dele.

3.1 A ordem e o discurso do pai

O fio da palavra paterna pode ser percorrido mais de perto em um conjunto de capítulos nos quais são apresentados os fundamentos da ordem familiar: três capítulos mais extensos (capítulos 9, 13 e 25, este último um diálogo entre pai e filho), alguns capítulos menores (como o 22, o 26 e o 28), e algumas passagens espalhadas ao longo de todo o livro em que André e Pedro remetem à palavra paterna. O capítulo 9 apresenta um longo sermão de Iohána, que era imediatamente seguido pela leitura de uma parábola exemplar, lida pelo pai a partir de um volume onde ele mesmo compilava textos, copiando-os à mão. Essa parábola, porém, só aparecerá no capítulo 13, de modo que o fluxo narrativo do filho interrompe a continuidade da palavra paterna.

O sermão de Iohána é uma das mais belas e poderosas passagens do romance, carregada de imagens exuberantes e sugestivas. Vazado numa linguagem cuidadosa, cioso dos efeitos que pretende provocar em sua audiência, o sermão do pai, embora seja apresentado num único e longo período (exatamente como as falas caudalosas de André), possui — ao menos no início — um ritmo mais lento, imprimido talvez na esperança de gravar mais fundo nas filhas e filhos seus ensinamentos e ponderações. É por meio desse sermão que nos deparamos pela primeira vez, na narrativa, com uma reflexão acerca do que será evocado por André como o terrível demônio por trás da história de sua paixão: o tempo. Diz o pai:

> 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: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo… (p. 55-6).

Curiosamente, essas definições oferecidas por Iohána conferem ao tempo, desde o princípio, uma natureza contraditória ou ambígua, por meio de frases marcadas pela repetição de conjunções adversativas ou concessivas ("embora", "contudo", "entretanto"). O tempo comporta todos os extremos, pois está em tudo, é onipresente.

É o tempo que determina a verdade e a justiça das coisas, "pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas". Por isso, é fundamental, diz Iohána, que se saiba "com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas", para que assim se evite o perigo, "ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é" (p. 57). O ideal do sábio, para o pai, deriva desse cálculo sutil: "é no manejo mágico de uma balança que está guardada toda a matemática dos sábios, num dos pratos a massa tosca, modelável, no outro, a quantidade de tempo a exigir de cada um o requinte do cálculo, o olhar pronto, a intervenção ágil no mais sutil desnível." O equilíbrio da balança que atinge o "repouso absoluto" e a perfeita imobilidade consiste na imagem que Iohána oferece da sabedoria diante do tempo.

Até aqui, o discurso do pai flui tranquilamente, num ritmo suave e contido, a fim de apresentar suas ideias com clareza. Mas uma mudança começa a se insinuar em suas palavras, que vão pouco a pouco ganhando maior ímpeto e furor. Enquanto Iohána expõe as virtudes daquele que "aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo", suas palavras parecem equilibradas e ponderadas. Mas não basta indicar o bom caminho, é preciso também advertir contra o perigo do desvio:

> o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado (p. 58).

É justamente a partir da introdução do tema da paixão que a fala de Iohána vai ganhando um ritmo novo, mais intenso e veemente. Como notou Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 63), o sermão passa a ser marcado pela presença insistente e predominante "das formas negativas (não, nunca)" — às quais André L. Rodrigues (2006, p. 42) acrescenta "ninguém".

Rodrigues apontou também para o rigor que pode ser observado ao longo de todo sermão paterno, marcado pelo emprego de procedimentos retóricos como "a metáfora, a metonímia, a alegoria, a hipérbole, a personificação, os adágios ou aforismos", bem como pela sucessão de "paralelismos, anáforas, repetição de palavras e estruturas" (RODRIGUES, 2006, p. 40-41):

> "*ninguém em nossa casa há de* dar *nunca* o passo mais largo que a perna…; e *ninguém em nossa casa há de* colocar *nunca* o carro à frente dos bois…; e *ninguém ainda em nossa casa há de* começar as coisas pelo teto…" (p. 57)

> "*nenhum entre nós há de* transgredir esta divisa; *nenhum entre nós há de* estender sobre ela sequer a vista; *nenhum entre nós há de* cair na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo…" (p. 58-9)

> "*ai daquele que* brinca com o fogo…; *ai daquele que* se deixa arrastar pelo calor de tanta chama…; *ai daquele que* cair e nessa queda se largar…; *ai daquele que* se antecipa no processo das mudanças…; *ai daquele, mais lascivo, que* tudo quer ver e sentir de um modo intenso…" (p. 59)

À medida que avança, o sermão paterno satura-se de imagens e ritmos que o afastam da tranquilidade inicial, cadenciada pelo ritmo do pêndulo do relógio de parede às costas de Iohána. As palavras do patriarca vão se tornando mais e mais exasperadas enquanto ele adverte contra o desequilíbrio, só recuperando em parte o antigo ritmo a partir do momento em que ele passa a apresentar as formas de precaver-se contra a instabilidade das paixões: pelo recolhimento e pelo trabalho. O sermão transcorre, portanto, numa alternância de ritmos — de *tempos*, conforme o vocabulário da música e da poesia — ditada conforme a matéria tratada, por vezes mais lento, por vezes mais

acelerado. Nas palavras de Rodrigues, "ao condenar as paixões, o pai não vê (ou não quer ver) que o seu é um discurso apaixonado" (RODRIGUES, 2006, p. 45-6).

À paixão, Iohána contrapõe a paciência, enaltecida por ele como a mais importante das virtudes a serem cultivadas. Se a primeira representa para o pai o desrespeito ao curso do tempo e o desejo de alterar seus misteriosos desígnios, a segunda define-se pela conformidade e pela aceitação daquilo que o tempo impõe a cada um. Como lembra Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 61), é esta uma curiosa e paradoxal contraposição, já que "paixão" e "paciência" possuem a mesma origem etimológica — *passio*: sofrimento. Diz a autora: "a diferença está em suportar ou não esse sofrimento". No contexto de *Lavoura arcaica*, o apaixonado é aquele que deseja acelerar o tempo até o momento em que cessa seu sofrimento. O paciente, por sua vez, é aquele que suporta todas as penas. Assim, o patriarca recomenda:

> sejamos humildes e dóceis diante [da] vontade [do tempo], abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação, que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas: amaina nossas aflições, dilui a tensão dos preocupados, suspende a dor aos torturados, traz a luz aos que vivem nas trevas, o ânimo aos indiferentes, o conforto aos que se lamentam, a alegria aos homens tristes, o consolo aos desamparados, o relaxamento aos que se contorcem, a serenidade aos inquietos, o repouso aos sem sossego, a paz aos intranquilos, a umidade às almas secas; […] em tudo ele nos atende, mas as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta *lei inexorável*: a *obediência absoluta* à *soberania incontestável* do tempo, não erguendo jamais o gesto neste culto raro (p. 60-1, grifos meus).

Para Iohána, o fim do sofrimento — das dores da vontade de cada um — deve ser humilde e passivamente aguardado, não importando a intensidade e a duração do suplício e da agonia do obediente sofredor. Noutra passagem do livro, no capítulo 26, André relembra outras palavras do pai, que reiteram as do sermão:

> meu pai sempre dizia que o sofrimento melhora o homem, desenvolvendo seu espírito e aprimorando sua sensibilidade; ele dava a entender que quanto maior fosse a dor tanto ainda o sofrimento cumpria sua função mais nobre; ele parecia acreditar que a resistência de um homem era inesgotável (p. 175).

O sentido dessa submissão ganha contornos mais precisos e acabados quando Iohána passa à leitura da parábola do faminto, realizada imediatamente após a imperiosa conclusão de seu sermão: "a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete" (p. 64).

É interessante notarmos que a versão da parábola apresentada pelo pai consiste num desvio em relação à original, tomada d'*O Livro das Mil e Uma Noites*, como assinala Raduan na "Nota do Autor" que consta ao final do romance (p. 199-200). É significativo, ainda, que se trate do único capítulo em toda primeira parte de *Lavoura arcaica* em que é feito uso regular da pontuação, como se o narrador nos apresentasse uma transcrição direta do texto que seu pai lia. Rodrigues aponta que o registro agora é característico de textos escritos, desaparecendo as marcas de oralidade ou de fluxo de consciência e rememoração que marcam os demais capítulos, substituindo-as por uma linguagem "preciosa e castiça, mesmo nos diálogos entre os personagens da história" (RODRIGUES, 2006, p. 48).

A busca por essa forma de expressão elevada, que chega a provocar algum estranhamento diante do restante do texto, pode ser observada pelo emprego da segunda pessoa do singular como forma de tratamento, pelo uso constante de vocativos formais, bem como pelo emprego de palavras que caíram em desuso ou deliberadamente empoladas ("nunca na vida comi outro [pão] que mais me soubesse", "o aroma é embriagador", "dulcifiquemo-nos"). A opção por essa linguagem relaciona-se ao tom solene que o pai deseja imprimir à narrativa, apresentada como parábola exemplar a ser observada pela família. Ocorre, porém, que o contraste entre as elevadas pretensões moralizantes de Iohána ao contar essa história e o procedimento de falsificação e distorção por ele empregado ao transcrevê-la não passará desapercebido para André.

A parábola narra o encontro entre um faminto e "um rei dos povos, o mais poderoso do Universo", que recebe o miserável em sua imensa morada. Depois de dirigir-se aos guardiões do local, implorando por esmola, o faminto adentra o palácio, incentivado pela resposta que recebera: aquele soberano concedia tudo o que era solicitado por aqueles que dirigiam-lhe a palavra. Entre animado e ressabiado com o que ouvira, o faminto explora aquele espaço à procura de seu futuro benfeitor. Após atravessar salas e corredores que se fazem notar pela singular austeridade e despojamento — não há

pessoas, não há móveis —, o faminto finalmente o encontra. Vê-se então diante de "um ancião de suaves barbas brancas, a face iluminada por um sorriso benigno". A acolhida inicial é calorosa. No entanto, após explicar o motivo de sua vinda e suplicar por uma esmola, o faminto é submetido a uma estranha e torturante encenação. O rei dos povos, sem quaisquer explicações a respeito do que se passará, convida o miserável homem para uma refeição que será apenas representada. Assim, bate palmas para que serviçais preparem a mesa, tragam o gomil para se lavarem e sirvam os mais exuberantes pratos, minuciosamente descritos pelo empenhado anfitrião. Apesar da movimentação dos criados e dos gestos realizados, imitando a distribuição de pratos e talheres sobre uma mesa inexistente, nenhum alimento verdadeiro é colocado diante dos olhos perplexos do faminto, que, "dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam mostrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstendo-se por isso de dar mostras de irritação" (p. 83-4). A encenação prolonga-se até que o faminto já não possa mais suportar fingir a própria saciedade, exclamando: "Estou satisfeito, senhor, não quero mais nada!". Mas o venerável ancião ainda deseja submetê-lo a uma última prova, insistindo — já sem poder conter o surgimento de "um leve traço de zomba lhe percorrendo os lábios" — para que se entregassem ao prazer da bebida. Só depois desse derradeiro suplício imposto ao faminto, que acatou resignadamente todas as caprichosas ordens daquele poderoso rei, entregando-se inclusive ao jogo de representação da embriaguez, só depois de provocar o sofrimento do convidado até o limite, é que

> o ancião interrompeu subitamente a falsa bebedeira, e, assumindo sua antiga simplicidade, a fisionomia de repente austera, falou com sobriedade ao faminto com quem dividira imaginariamente sua mesa: "Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem o espírito forte, o caráter firme, e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência. Por tuas qualidades raras, passas doravante a morar nesta casa tão grande e tão despojada de habitantes, e está certo de que alimento não te há de faltar à mesa". E naquele mesmo instante trouxeram pão, um pão robusto e verdadeiro, e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era a fome (p. 87-8).

Como se vê, a parábola contada por Iohána está em perfeita conformidade com a exaltação da paciência feita por ele mesmo no sermão que precedia a história do faminto. Mas agora aparece um elemento que não havia sido explicitado no sermão do

pai: a autoridade e o poder. Com efeito, a paciência e a obediência do faminto estão ligadas ao temor deste diante dos ricos e poderosos contrariados em seus desígnios e caprichos, mais do que ao respeito pelo tempo ou à convicção em sua generosidade. É impossível não notar a analogia entre o ancião da parábola e o próprio Iohána, ambos à cabeceira de suas mesas, testando a paciência daqueles que com eles se sentam, retardando o momento em que a veemência da fome e do apetite que sentem será apaziguada.

Como foi dito, Raduan assinalou em nota ao final do romance que essa história contada por Iohána foi retirada d'*O Livro das Mil e Uma Noites*, consistindo numa versão distorcida da história original. Rodrigues identificou tratar-se da "História de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro", conforme o título que foi conferido à narrativa na tradução por ele consultada. A posição dessa narrativa no conjunto das mil e uma noites varia conforme a tradução consultada. Tive acesso a duas versões, diferentes da referida por Rodrigues, mas que não apresentam variações significativas entre si — ao menos não para os fins aqui visados. Foram elas a recente tradução direta do árabe, feita por Mamede Jarouche — na qual a passagem em questão situa-se entre as 166ª e 168ª noites em que Sherazade contou suas histórias (2005, p. 358-361) — e uma tradução indireta, feita por Alberto Diniz a partir da célebre versão de Antoine Galland — onde a narrativa que nos interessa aparece entre as 179ª e 182ª noites, e na qual o faminto chama-se Chacabac. Em relação ao original, a versão de Iohána distorce apenas — por assim dizer — o desfecho do encontro entre as duas personagens. Na narrativa de Sherazade não é o rei quem interrompe a representação, mas o faminto, exausto da provação a que era impiedosamente submetido. "Vou fazer com ele uma coisa que o fará arrepender-se de semelhantes atitudes", pensa consigo mesmo o faminto, enquanto finge beber com o poderoso rei. Gesticulando como um bêbado e afetando embriaguez, o faminto ergue o braço e golpeia duas vezes a nuca do velho anfitrião, antecipando-se a qualquer reprimenda e dizendo: "Este seu escravo que o senhor introduziu em sua casa, e a quem deu comida e bebida, embriagou-se e está farreando. Antes de qualquer outro, é você quem tem a obrigação de aguentar-lhe a ignorância e perdoar-lhe o delito". Mas ao invés de repreender seu hóspede, o ancião dá uma sonora gargalhada, dizendo: "Faz muito tempo que me divirto assim às custas das pessoas, mas nunca vi ninguém que tivesse inteligência e jogasse o jogo comigo senão você. Por isso, está agora perdoado" (conforme a tradução de Jarouche, 2005, p. 360). Imediatamente depois disso, ordena aos

serviçais que sejam servidos todos os pratos que haviam sido mencionados durante a encenação, convidando o faminto a residir com ele e a usufruir de suas riquezas. O que não significa que o faminto de Sherazade nunca mais tenha passado fome, como acontece na versão de Iohána, pois a história do sexto irmão do barbeiro prossegue por caminhos tortuosos e sangrentos, que acabarão por lançar o desafortunado faminto uma vez mais na miséria.

Fica claro, portanto, que Iohána reescreveu completamente o final da parábola, readequando a história e fazendo-a conforme aos seus interesses e objetivos de chefe familiar. André, porém, parece conhecer a versão original e saber que o encontro entre o faminto e o rei "terminava confusamente", expressando a Pedro sua revolta pela omissão do pai: "Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? Como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental?" (p. 88). Sobretudo, André parece perceber o descompasso entre a aparência de magnanimidade e o fundo de crueldade e cinismo que definem a seus olhos o ancião da parábola.

Portanto, a omissão de Iohána é uma dupla omissão, como bem notou Rodrigues (2006, p. 49). Por um lado, o pai cala diante da crueldade e da violência do poderoso que submete o pobre a uma prova de caráter. Por outro lado, como já indicamos, omissão do desfecho original, que nada tem a ver com o elogio da paciência feito pelo patriarca, tratando-se antes de um elogio da versatilidade daquele que sabe apropriar-se das regras que lhe são impostas para tirar proveito delas. E é justamente por isso que Iohána opta pela reescrita da parábola, adaptando-a aos seus interesses próprios. Numa passagem do sermão mencionada anteriormente, falando da humilde submissão ao tempo, o pai exigia "obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, *não se erguendo jamais o gesto neste culto raro*" (p. 61). Cansado de sofrer, o faminto perde a paciência e, "com a força surpreendente e descomunal de sua fome" ergue o gesto contra seu impiedoso benfeitor, mas só o faz pois seu próprio algoz dera-lhe o pretexto e a desculpa para o inesperado golpe. Caso preservasse o desfecho original, a moral da história seria oposta àquela que ele pretendia oferecer para a família.

Ocupando a cabeceira da mesa, tendo atrás de si o relógio, como se o tempo legitimasse seu lugar proeminente, o pai, impondo-se em sua "rústica majestade", faz do elogio da paciência uma conclamação à subordinação de seus filhos e filhas à sua própria autoridade como chefe da família. Mas assim como Iohána faz com a velha história

oriental, apropriando-se dela e reescrevendo-a conforme seus desígnios, André também se apropria e reescreve as palavras do pai. Identificando-se com o faminto que é levado ao limite de sua paciência, o filho desgarrado também acaba por erguer o gesto contra o tempo da espera e contra seu suposto benfeitor.

Vejamos agora como se forja o discurso do filho e como esse discurso subverte os sentidos da palavra paterna.

3.2 A (sub)versão da ordem no discurso do filho

A parábola do faminto de Iohána aparece no capítulo 13 de *Lavoura arcaica*. Em seguida, no capítulo 14, André evoca e reafirma o momento em que a diferença entre ele e o pai desabrocha em sua consciência e o impele à ação. Até então, o afastamento e a diferença entre pai e filho eram experimentados de uma maneira um tanto quanto vaga e incerta. A sucessão de questionamentos que aparecem no oitavo capítulo aludem a esse lento despertar:

> Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? […] que semente mais escondida, mais paciente! que hibernação mais demorada! (p. 52-3).

André rememora esse demorado sono letárgico, procurando entender "que sopro súbito e quente me ergue os cílios de repente?", sugerindo que a própria narrativa do romance, o entretecer rememorativo do texto, estão sendo feitos para responder a essas questões que remetem, enfim, à origem da desunião da família:

> essas perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce da minha janela, feito um madrugador enlouquecido que na temperatura mais caída da manhã se desfaz das cobertas do leito uterino e se põe descalço e em jejum a arrumar blocos de pedra numa prateleira (p. 53-4).

O capítulo 14 não responde a essas perguntas de forma direta, mas apresenta o instante decisivo da precipitação, quando André finalmente desperta de seu sono, fazendo ecoar o momento em que o faminto da história de Sherazade decide interromper a representação, levantando a mão contra seu anfitrião e algoz: "eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos!" (p. 92). A passagem tem algo de teatral, apresentando uma coreografia que se mostra mais expressiva graças ao ritmo impetuoso da fórmula reivindicatória que marca um momento de fundação:

> mal saindo da água do meu sono, mas já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei 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 para o 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! (p. 91).

Por um lado, esse movimento nasce da descoberta, por parte de André, da força e do poder de sua vontade e desejo: "me acontece de repente de querer, e eu posso!". Essa afirmação é feita sobre a base sólida de uma pedra, a mesma que pouco antes lhe oprimia e esmagava: "saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo" (p. 86). Mas que pedra pode ser essa, capaz de dar fundamento aos desejos do transtornado adolescente, no interior do espaço familiar? André a encontra ali onde menos se poderia imaginar: no discurso paterno. Livrar-se de seu peso, saltar sobre ele, convertê-lo em apoio e fundação de uma igreja heterodoxa. Daí que protagonista-narrador se refira à palavra do pai tanto como "pedra angular" e também como "pedra de tropeço" (p. 41). Para o filho, o legado paterno é tanto aquilo que fundamenta como aquilo que derruba.

Ainda nesse sentido, o momento em que André decide fazer-se "profeta de sua própria história", sondando os sentidos de seus futuros passos, esse momento é descrito como o ápice de um processo de acumulação que atingira finalmente o transbordamento: "[…] e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros, colhendo entre gravetos esse alimento ácido e virulento, quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família!" (p. 92). Por meio

dessa imagem, André reivindica carregar em si tradições e gerações, que trazem com elas não apenas as palavras luminosas do pai, mas também uma peste que agora se acumula nele. Um caldo venenoso e turvo que, para o pai, define os apaixonados, aqueles que carregam em seus ouvidos "os escaravelhos que provocam turbilhões confusos" e, em seus corpos, um "visgo peçonhento e maldito". André se apresenta, portanto, como fruto legítimo da família, como floração tardia de uma linhagem torta da família, carregado de uma substância densa e substanciosa, que é resultado de uma tradição obscurecida pela clareza enaltecida pelo pai, mas que foi sendo silenciosamente passada de geração em geração — "quantos ancestrais!" — até desembocar nele e nos demais membros do galho da esquerda — especialmente em Ana, que como ele e "mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo" (p. 33).

Na perspectiva de André, portanto, o conflito entre ele e o pai se faz pela tensão entre duas interpretações divergentes que reivindicam a família como origem, dela derivando valores radicalmente diferentes. E nessa disputa a figura do avô revela-se central. É por isso que imediatamente após a narrativa daquele momento de condensação do caldo pestilento no fruto da família, André evoca a memória do avô e de sua enigmática palavra de sabedoria, contrapondo-as ao pai:

> (Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arroto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: "Maktub".) (p. 93.)

O próprio autor inseriu a tradução do termo árabe, numa nota ao pé da página: "Está escrito". O sentido que o próprio avô atribuía a essa expressão permanece um mistério no romance. Embora não a mencione diretamente, Iohána parece associar a lacônica sentença ao vagaroso gesto de seu pai, que "com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas". O *maktub* estaria ligado, neste caso, ao cultivo zeloso da paciência pelos seus ancestrais, que teriam feito dela a lei a ser seguida e preservada pela família.

Mas André representa a figura de seu avô de maneira muito diversa: "era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de

bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro" (p. 48). A imagem do anzol de ouro formada pela corrente do relógio remete a um tempo impiedoso, que repentinamente nos arrasta e vira do avesso a realidade da vida, que propicia toda sorte de inversões e metamorfoses, das mais desejadas às mais terríveis. Mas como apontou Estevão Azevedo, talvez ainda mais importante para diferenciar as figuras do avô e de Iohána é a seguinte descrição feita por André: "não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias, nada, Pedro, nada brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro" (p. 48-9). O olho, diz Azevedo, é o "órgão privilegiado da anatomia moral no romance", por meio do qual é possível "determinar a corrupção ou retidão" de cada um (AZEVEDO, 2019, p. 103).[20] Para o neto, portanto, o avô — verdadeiro "veio ancestral" onde repousavam as raízes da família — apresenta-se de forma ambígua, como o próprio tempo, representado pelo anzol de ouro no peito escuro do ancião.

Assim, para André, o avô, com o "arroto tosco" que reunia toda sua sabedoria, não se associa a nenhum significado predeterminado, como quer o pai ao convertê-lo em símbolo do cultivo da paciência e da serena resignação diante do tempo. André deriva do fatalismo do *maktub* uma liberação das ações diante do tempo. Independentemente da paciência ou das paixões, o tempo arrasta cada um em direções desconhecidas, insondáveis, pois "toda mudança, antes de ousar proferir o nome, não pode ser mais que insinuada" (p. 183). Não há nada a ser feito, é impossível resistir: "está escrito".

Ao contrário de Iohána, que caracteriza o tempo como "largo", "grande", "generoso", "farto", "sempre abundante em suas entregas", André experimenta o tempo de modo diverso. Para ele, "o tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras", conforme diz no início do capítulo 17, prosseguindo algumas páginas depois: "o tempo, o tempo, esse algoz às vezes mais suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas…" (p. 101). Seu transcorrer é variado, feito ora de sobressaltos, ora de esperas, por vezes espreguiçando-se provocadoramente. Um tempo inconstante e caprichoso. Iohána dizia em seu sermão que apenas estando atento para o fluxo do tempo e sem jamais contrariar suas disposições é que se poderia obter seus

[20] Entre outras passagens em que os olhos aparecem associados à moral e ao caráter de cada um, veja-se o início do capítulo 3: "E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso…" (p. 17).

favores e evitar sua ira. Observando cuidadosamente o tempo para tirar proveito de suas constantes transformações, André mobiliza os aprendizados da mesa dos sermões, lembrando-se que "existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil" (p. 99).

Apaixonado, acometido pelo desequilíbrio, André faz a descoberta de que o equilíbrio e a imobilidade, símbolos paternos da perfeição, não passam de condição transitória diante do constante devir. O tempo não poupa nada com suas imperiosas transformações. E tampouco poupará as palavras de Iohána, que são remodeladas pela boca do filho. Evocando uma balança mágica, o pai falava no sermão do sábio que buscava o equilíbrio dos dois pratos, depositando em um deles "a massa tosca, modelável, no outro, a quantidade de tempo a exigir o requinte do cálculo". Ora, André caracteriza o discurso paterno de maneira muito similar, dizendo a Pedro: "era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um (p. 46). Para o filho, o discurso do pai é tosco e modelável, exigindo de cada um o requinte do cálculo e a intervenção ágil para recriar e transformar seu equilíbrio. A imagem da balança que Iohána oferece dá ensejo a uma inversão completa de seu sentido por parte do filho. Ao pai, interessa afirmar que para que as transformações ocorram em conformidade com a natureza das coisas é preciso respeitar a quantidade de tempo exigida para que essas transformações se completem. A perfeição da ordem, para o pai, depende dessa obediência ao tempo. Mas André, adolescente tomado pela paixão e por seus tremores malignos, não anseia pela perfeição da ordem, e sim pela saciedade de seus desejos. Assim, ele parece inverter o conselho do pai, retrabalhando a massa tosca e amorfa da palavra paterna para abreviar o tempo que o separa da consumação de sua paixão.

Essa inversão da imagem da balança, como de tantas outras tomadas ao pai e que passam a ter sentidos novos para o filho, essa possibilidade da troca dos sentidos dos discursos e das palavras, do *logos*, se relaciona à versatilidade da razão, diversas vezes referida pelo narrador. Essa astúcia é referida repetidamente no capítulo 20, em que André se dirige a Ana por meio de uma fala cuja retórica oscila entre a persuasão e a ameaça, e na qual os valores paternos são repetidamente resgatados e ressignificados: "eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade […]" (p. 121-2), "já disse que tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão (que despudor na sua versatilidade!)" (p. 128) e ainda "a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer

direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina" (p. 135-6).

A razão, com efeito, é um traço importante da maneira como André elabora suas falas e pensamentos. Paixão e razão não formam um par de termos opostos, como poderiam fazer pensar as discriminações de Iohána; ao contrário, para o filho pródigo elas se interpenetram e se sobrepõem, definindo-se reciprocamente. Também para que se atinja o equilíbrio entre essas duas grandezas há uma medida a ser buscada: "existia a medida sagaz, precisa […]; numa das mãos um coração em chamas, na outra, a linha destra que haveria de retesar-se com geometria, riscando um traço súbito na areia que antes encobria o cálculo e a indústria" (p. 102-3).[21]

Essa associação entre razão e paixão está ligada ao esforço de André, sua lavoura dentro da família, por expor aquilo que a palavra do pai encobre. Uma das passagens mais emblemáticas nesse sentido é aquela em que André evoca o cesto de roupas da família e o que nele se esconde:

> alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tempo do cesto do banheiro? alguma vez te ocorreu afundar as mãos precárias e trazer com cuidado cada peça ali jogada? era o pedaço de cada um que eu trazia nelas quando afundava minhas mãos no cesto, ninguém ouviu melhor o grito de cada um, eu te asseguro, as coisas exasperadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso… (p. 46).

André nota que no corpo da família nem tudo é luz, redescobrindo nos corredores da casa, enquanto todos dormiam, "as pulsações, os gemidos e a volúpia mole de nossos projetos de homicídio" (p. 47). Abrindo espaço para tudo o que o pai não admite que exista na família (conscientemente ou não), o filho borra as distinções claramente estabelecidas entre o dentro e o fora da casa. Como vimos, para Iohána o mundo das paixões e do desequilíbrio situa-se além das divisas da família — palavra que designa tanto seus limites como seus preceitos. Mas André sabe que desde muito cedo o desequilíbrio e a paixão também habitam o interior da família, graças ao fervor de uma

[21] Ou, como aparece nas assertivas do narrador de *Um copo de cólera*: "a razão jamais é fria e sem paixão" (p. 231); ou ainda: "só usa a razão quem nela incorpora suas paixões" (p. 270).

fé que com o passar do tempo mostrou-se ambígua, levando André, mais tarde, a "especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção" (p. 28).

Esse reconhecimento da paixão como parte constitutiva do lar relaciona-se sobretudo à figura materna e ao descomedido afeto que ela dedica aos filhos, especialmente a André. Tanto é que suas memórias de infância são marcadas pela presença da mãe e de seus ambíguos carinhos, descritos em passagens como a seguinte:

> me distraindo da penumbra que brotava da aurora […], e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes "acorda, coração" e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio "não acorda teus irmãos, coração", e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvado o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos… (p. 29)

Esse amor pela mãe, figura pela qual se inicia do galho esquerdo, o ramo torto, introdutora, com a desmesura de seu afeto, da diferença no interior da austera ordem paterna, esse amor pela mãe contamina André e as demais personagens que se situam à esquerda do pai. O primeiro sinal dessa confusão e de seu desdobramento, o amor de André por Ana, aparece justamente por meio de uma confusão pronominal, no capítulo 5, através da qual a figura da mãe e da filha se sobrepõem e se tornam indistintas. Descrevendo a dança de Ana e os sentimentos que nele se avivam ao observar a irmã, o narrador, que até então empregava o pronome "ela" para referir-se a Ana, repentinamente o emprega para aludir à mãe: "e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos aflitos…" (p. 34-5). Embora a menção aos "olhos aflitos" já sugira tratar-se da mãe, a ambiguidade se prolonga por quase toda a página, ao final da qual se resolve com o desabrochar da voz materna, "que nascia das calcificações do útero… e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais, 'vem, coração, vem brincar com teus irmãos'" (p. 35). No já mencionado capítulo 20, o vínculo entre o afeto materno e o amor por Ana é explicitado por André, que exorta a irmã a reconhecer o "fio atávico desta paixão":

> entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? (p.132-3).

Por meio desse amor que André sente e alimenta opera-se uma inversão radical dos preceitos paternos, ao mesmo tempo em que esses mesmos preceitos são mobilizados para justificar os desejos do filho. Pregando a união da família e o cultivo do amor entre os membros do grupo, asseverando que apenas dentro desse espaço pode ser encontrado o alívio para os anseios de cada um, o pai dá elementos que André irá mobilizar a fim de justificar sua paixão incestuosa pela irmã. Afinal, para o pai, "o amor na família é a suprema forma da paciência". André, por sua vez, fará do amor na família uma paixão, a suprema forma do desequilíbrio.

Alimentando-se dos afetos maternos e das palavras paternas, André direciona a busca pelo alívio de suas paixões e seus sofrimentos para o interior da família, descobrindo em sua irmã o alívio e a cura para seus tormentos. Dentre os demais membros da família, Ana sem dúvida é a mais conforme a André. Como ele, ela é parte do ramo esquerdo, trazendo em si, como vimos, a peste acumulada pelas gerações da família e o afeto desmedido que é a herança da mãe. Ana se presta curiosamente a tornar-se objeto da paixão do irmão (que carrega o mesmo amor pelos discursos que o pai) também por seu mutismo. Não só ela não profere palavra alguma durante todo o livro, como não há alusão a qualquer coisa que ela já tenha falado. A linguagem entre os dois parece ser exclusivamente a do corpo. A confissão da paixão que nutriam um pelo outro jamais fora expressa verbalmente — não antes de concretizarem sua união. Era com "o espelho dos olhos", com esse "aço intermitente e espicaçante" que os dois irmãos apaixonados transmitiam à distância, no bosque ou nos pastos, seus códigos proibidos (p. 92).

Outro ponto importante para entender a busca de Ana por André foi apontado por Leyla Perrone-Moisés, que identifica a alusão ao mito do andrógino, quando o protagonista se dirige à irmã: "teríamos com a separação nossos corpos mutilados… entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda

que nossos corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma" (p. 133). Identidade que, como ainda nota a autora, "é sublinhada pelo fato de o nome da irmã — Ana — corresponder ao pronome *eu* em árabe", língua originária dos ancestrais da família de *Lavoura arcaica* (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 65).

A identificação e a reunião de Ana e André no incesto figuram um fechamento que remete à perfeita circularidade que Iohána desejava preservar na família, ao mesmo tempo que implode e arruína a própria família. "Toda ordem traz uma semente de desordem", firma André ao pai (p. 162). Ana, ainda mais que André, representa no romance esse princípio negativo à ordem que se impõe por meio do pai. Tal como a desordem contida na ordem, o nome de Ana está contido no nome de Iohána. Tudo na filha parece opor-se ao patriarca. À virilidade deste, Ana opõe sua graça feminina. À eloquência paterna, Ana opõe seu tenaz silêncio. À rigidez da austeridade do patriarca, Ana opõe movimentos incessantes e marcados pela sinuosidade. As diferenças entre os dois não possuem a mesma estridência que o duelo de vozes de pai e filho, mas atingem repentinamente o paroxismo no momento final da dança. Dança que já acontecera inúmeras vezes antes e que deveria repetir-se indefinidamente, como se depreende pelo uso do pretérito imperfeito no capítulo 5, quando a festa é descrita pela primeira vez. Naquela ocasião, a dança de Ana já podia ser vista como provocadora assimetria, em tudo opondo-se à dança dos homens. Como notou Azevedo (2019, p. 75), essa dança dos homens inicia-se marcada por referências ao mundo do trabalho: a roda de dança compõe "o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi", marcado por batidas viris dos pés dos homens no chão (p. 31); pouco depois, ganhando velocidade e entregando-se aos ritmos da festa, o círculo torna-se "a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo" (p. 32). Em oposição a essa dança coletiva e circular, Ana dança só, "impaciente, impetuosa — adjetivos que já bastariam para situá-la nas antípodas do pai —, varando o círculo dos homens como uma flecha e cravando-se bem no centro da circunferência, "desenvolvendo com destreza gestos curvos… só tocando a terra na ponta dos pés descalços" (p. 33). Mas toda a força contestadora do gesto dessa filha, que fazia a vida mais turbulenta, tumultuava dores e arrancava gritos de exaltação, toda essa força permanecia circunscrita ao círculo mágico do momento de exceção da festa familiar, quando até o pai permitia-se a embriaguez, quando a ordem perdia um pouco de sua rigidez, quando os afetos transbordavam, quando a prodigalidade

era praticada pela família inteira, que abria as portas para receber aqueles que vinham de fora. Ana dançava no centro do círculo dos homens e era como que contida por e nesse círculo. O poder da sua dança não ultrapassava o limite temporal da festa e não incidia, portanto, na ordem cotidiana da família. Finda a dança e a embriaguez, após a partida dos amigos e dos demais convidados, a vida voltava ao seu eixo e à normalidade, que fora apenas temporariamente suspensa, pairando sobre a festa, apenas aguardando o momento em que poderia enfim ser reinstaurada.

Mas o capítulo 29 marca o momento de ruptura desses círculos e de todos os ciclos que regiam a vida familiar. Muitos círculos já haviam se rompido antes que Pedro rompesse o primeiro elo que desencadearia o desfecho fatal. O primogênito quebra o círculo de silêncio em que havia se trancado desde seu retorno, quando trouxera o pródigo de volta. O terrível segredo revelado a Iohána é uma palavra-lança, uma semente de loucura, que perfura de vez o círculo luminoso do patriarca, invadido por treva, ira e insânia. Iohána perfura, por sua vez, o círculo da dança dos homens, como fizera Ana, e avança em direção à filha.

Ao erguer-se contra a filha, Iohána fecha o próprio círculo, voltando-se contra si mesmo. Ao sacrificar a filha que havia profanado a sagrada ordem familiar, Iohána completa a demolição da família e sela a própria ruína. Já não há Graça — Ana — possível para a família. Já não há Iohána, que a partir dali só poderá ser evocado, como no capítulo 30, como uma memória. Ao matar Ana, também morre — ao menos simbolicamente — Iohána.

O discurso de André vai se erigindo como uma paródia do discurso paterno. Subversiva forma de elaboração, pois opera a partir daquilo que ela desmente e inverte. Ali onde Iohána pretendia afirmar a imobilidade, a perenidade e a perfeição da ordem, André apresenta o eterno movimento, a precariedade, a transitoriedade de toda forma de poder e organização. “Meu filho”, diz Iohána a André, “toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar” — recebendo pouco depois como resposta: “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” (p. 160 e 165). É dessa força explosiva, da qual Iohána não se apercebia, que se vale André, a fim de “virar a

mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras", ao mesmo tempo em que "tira o nível" e permanece "atento ao prumo", buscando "um outro equilíbrio" e forjando um novo discurso, capaz, este sim, de dar vasão a tudo aquilo que a ordem do pai bloqueava e reprimia.

Iohána sucedeu o avô como centro da família. A sabedoria do antigo patriarca se resumia, como vimos, a uma ambígua e enigmática sentença, capaz de abarcar toda a multiplicidade de transformações do tempo: "Está escrito". Impossível repreender ou recusar sua fórmula, pois ainda mais difícil é apreender seus sentidos, que se revelam tão abertos quanto abertos são os caminhos do tempo. Iohána erigiu sua ordem buscando delimitar os sentidos da fórmula ancestral por meio de um discurso pretensamente unívoco e cristalino, capaz de colocá-lo a salvo do desequilíbrio, das paixões e das reviravoltas de um tempo tormentoso. Opondo-se ao pai, André reivindica a ancestral indeterminação do tempo afirmada pelo ancestral de língua estrangeira. O faz, agora, explorando também as ambiguidades e indeterminações da língua portuguesa, construindo uma fala exuberante, que a seu modo emula a passagem do tempo e das gerações. E construindo com essa fala uma nova catedral, feita só de palavras, das lembranças e dos fragmentos do que restou da casa paterna.

4. A UNIDADE E OS FRAGMENTOS DO CORPO DO TEXTO

O reconhecimento da intertextualidade como uma dimensão fundamental da atividade literária parece ter se consolidado a ponto de ser considerada, hoje, inerente ao trabalho de escrita ficcional. De modos diversos e em graus muito variados, a criação literária seria também recriação literária: releitura e reescrita de textos mais antigos, provenientes de outros tempos e de outros lugares, reunidos e transformados pela e na nova escrita. Sem opor-se às ideias de novidade ou inovação, tradicionalmente empregadas para se pensar a história da literatura, das artes e da cultura em geral, a ênfase sobre a noção de intertextualidade pretere esquemas evolutivos em favor de uma perspectiva na qual são privilegiadas as aproximações e tensões entre o presente e o passado no interior de uma mesma obra. Menos importante do que verificar e estabelecer a medida ou a grandeza dos avanços representados pela escrita de tal ou qual obra, trata-se de observar o jogo que se estabelece entre tradição e criação, a penetração do passado no presente e as novas configurações que resultam desse duplo movimento.

A mobilização de diferentes textos em relação a uma nova escrita aproxima temporalidades diversas, reconfigurando-as. Sentidos até então insuspeitados são descobertos ou atribuídos a antigas palavras. Essa reacomodação de textos, tempos e sentidos se dá de diferentes maneiras e adquire feições próprias de acordo com os contextos em que se dá. Ao abrir-se para textos mais antigos, que se inscrevem no interior do novo texto e que são por este reescritos, o presente mostra-se, por meio da imaginação e criação literárias, permeável e carregado de outros tempos. Permeável e, portanto, impuro, compósito: nele, diferentes camadas temporais se sobrepõem para constituir um todo cuja unidade não contradiz sua heterogeneidade. Na intertextualidade, essa heterogeneidade advém da própria multiplicidade de textos aludidos ou citados, ao passo que sua coesão é garantida pela atualidade conferida aos fragmentos do passado no contexto presente e por esse novo contexto. Não deixam de ser passado, não perdem seu caráter próprio e, portanto, não se confundem inteiramente com o presente — mas apresentam-se, agora, em ressonância e profunda afinidade com o tempo que os evoca, que os convoca.

Há uma passagem em que Walter Benjamin diz: “a maneira como o passado recebe a marca de uma atualidade mais elevada é dada pela imagem na qual ele está compreendido” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 08). Essa afirmação se insere no

quadro da crítica benjaminiana à ideologia do progresso e ao seu esforço por superá-la por meio do método histórico dialético, cuja peculiaridade não residiria apenas em considerar a respectiva situação histórica de cada objeto de investigação, mas em também levar em conta a situação histórica do próprio interesse pelo objeto tomado em consideração, abarcando presente e passado num mesmo movimento de pensamento. Isso significa que, para Benjamin, o método dialético não deve limitar-se à apreensão do objeto isolado em sua situação histórica específica, mas buscar uma perspectiva capaz de capturar a relação entre presente e passado e que compreenda o próprio interesse que faz com que o passado seja "elevado de seu ser anterior para a concretude superior do seu ser agora (do ser desperto!)".[22] Assim, o tempo perde algo da opacidade que impede a integração de passado e presente, tornando possível que aquilo que foi adquira o caráter superior de uma atualidade por meio do que Benjamin chama de "presentificação das circunstâncias do passado". A penetração dialética entre passado e presente resulta numa mudança profunda do modo como cada um desses polos é apreendido: cada um deles reveste-se de novos sentidos e significados como resultado dessa condensação temporal. Fulguram numa nova configuração de recíproca determinação. O caráter relacional que define o método dialético benjaminiano tem como um de seus resultados mais importantes o deslocamento do estudo do passado do campo histórico tradicional, à época de Benjamin ainda profundamente marcado pelo postulado rankeano de "mostrar o passado tal como realmente foi", para um campo fundamentalmente político: o passado adquire renovada candência, alimentando com seu fogo os incêndios do presente (BENJAMIN, 2006, p. 436-437).

Mesmo para um historiador contemporâneo, o método proposto por Benjamin talvez pareça excessivamente arriscado. Não tanto por abrir mão dos rigores da disciplina historiográfica quanto por seu caráter francamente político, pelo seu enraizamento e comprometimento com as urgências do presente. Em última instância, as colocações de Benjamin poderiam levar a pesquisa histórica a incorrer naquele que acabou estigmatizado como o grande pecado da disciplina: o anacronismo. A historiografia geralmente busca investigar seu objeto inserindo-o na duração, explorando relações com outros eventos ou fenômenos, anteriores ou contemporâneos a ele, mas evitando ao

[22] As passagens aqui aludidas são de inequívoco caráter filosófico, mas não poderiam ser satisfatoriamente analisadas sob essa perspectiva no presente trabalho, que se atém sobretudo aos desdobramentos metodológicos mais imediatos das ideias propostas por Benjamin.

máximo a contaminação pelas premências do presente. Nessa postura parece residir, ainda hoje, uma das mais fundamentais exigências metodológicas do ofício da história.

A passagem de Benjamin à qual aludi chegou até mim por meio do livro *Diante do tempo — história da arte e anacronismo das imagens*, do historiador da arte Georges Didi-Huberman, onde aparece como epígrafe da obra.[23] Se o subtítulo do livro já pode causar algum desconforto para defensores intransigentes da célebre afirmação de Lucien Febvre, o que dizer do capítulo introdutório, significativamente (provocadoramente?) intitulado "Abertura: a história da arte como disciplina anacrônica". Nele, a partir da experiência da observação de uma pintura atribuída a Fra Angelico, ou melhor, da observação de suas zonas marginais, de suas *parerga* — o conjunto de obras "menores" que orbitam uma pintura principal —, Didi-Huberman vê-se diante da constatação da multiplicidade de temporalidades que se articulam no momento mesmo da observação de seu objeto. Diante de uma imagem, diz o autor, o presente não cessa de se reconfigurar; diante dela, também o passado se reconfigura; diante de uma imagem, enfim, o próprio futuro é convocado, pois não escapa à consciência do observador ser ela, e não ele, quem irá perdurar no tempo. Daí a pergunta que se impõe ao historiador da arte: como colocar-se à altura de todos os tempos que essa imagem, diante de nós, conjuga em diferentes planos?

A fim de compreender o objeto que tem diante de si (as pinturas ao redor da pintura de Fra Angelico), Didi-Huberman se propõe a iniciar seu percurso conforme dita a razão historiográfica: para se compreender um objeto de outros tempos, o melhor será buscar uma fonte contemporânea que lance luz sobre tal objeto. Ora, o que ele constata é que por vezes a própria fonte contemporânea participa de um registro temporal diverso daquele do objeto tomado em consideração, pois o intervalo de tempo relativamente pequeno que separa a pintura de Fra Angelico do texto que supostamente a tornaria inteligível (um tratado do humanista Cristoforo Landino) é suficiente para que a contemporaneidade que os aproxima esconda "a cisão de um verdadeiro anacronismo" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Sequer o tratado rigorosamente contemporâneo — "eucrônico", como diz Didi-Huberman — de Leon Battista Alberti dá conta do estranhamento provocado pelo mural do pintor renascentista: "ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos

[23] Tomada, por sua vez, do *Livro das Passagens*.

separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos — quase — não existe" (*idem*). Mas o que poderia parecer uma fatalidade para a pesquisa histórica é, na realidade, a própria riqueza da história: sua multiplicidade de tempos a habitarem uma mesma época ou a singularidade de um mesmo instante.

Colocar-se diante do mural de Fra Angelico, diz Didi-Huberman, é lançar o olhar sobre "um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23, grifos do autor), cuja compreensão não será alcançada por meio do cotejo com fontes da mesma época, mas pelas "combinações múltiplas de pensamentos separados no tempo" (*idem*, p. 25). No lugar do procedimento convencional da eucronia, ao invés de buscar relações temporalmente próximas ou imediatas, trata-se de perceber como o artista mobiliza em seu trabalho temporalidades que não são a "sua", reconfigurando-as e articulando-as de maneira única em sua obra. Assim, Didi-Huberman afirma que para além do reconhecimento do passado histórico de que faz parte o artista considerado, deve-se observar a existência de um "mais-que-passado", isto é, um passado anterior àquele do objeto que contemplamos e que foi elaborado pela memória criativa do artista. A "abertura" de que nos fala Didi-Huberman, portanto, é abertura do tempo para um conjunto de temporalidades diversas; é também abertura da obra, que acolhe e concretiza em si essa articulação de tempos; e é ainda abertura metodológica, conferindo ao anacronismo um papel de importância decisiva para a compreensão dos objetos e questões que o historiador interroga.[24] "A história das imagens", conclui Didi-Huberman, "é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28).

[24] A provocadora apologia do anacronismo feita por Didi-Huberman deve ser considerada enquanto movimento que compõe uma metodologia rigorosa de pesquisa, e não como uma concepção abstrata ou apriorística que apontaria para um horizonte epistêmico cético, em que o conhecimento do passado se torna impossível na medida em que encontrar-se-ia impregnado pelo olhar presente. Não se trata de defender o indefensável anacronismo que outorga a outros tempos qualidades que lhes são extrínsecas, estrangeiras, estranhas. Trata-se, antes, de reconhecer a permeabilidade dos tempos e sua importância para a configuração das imagens consideradas pelos historiadores da arte, bem como para a conformação da própria perspectiva historiográfica que busca compreender aquelas imagens. Noutras palavras, é questão de reconhecer que o conhecimento sobre o passado envolve também um *momento* anacrônico.

De minha parte, gostaria de arriscar neste capítulo, inspirado pelo esforço de Didi-Huberman, uma interpretação dos tempos que habitam e conjugam-se no texto de *Lavoura arcaica*. Assim como a imagem de que fala o historiador da arte, também a obra literária se abre para quem a lê. Ao abrir um livro, o presente do leitor coloca-se em movimento, do mesmo modo que no ato da leitura se reconfiguram as temporalidades do texto literário: o presente da escrita, o momento rememorativo de um passado que é mobilizado por e nessa escrita, a configuração singular com que essa escrita marca cada um desses tempos "mais-que-passados".

Lavoura arcaica é um exemplo extraordinário da maneira como o jogo intertextual se desdobra num jogo intertemporal: ao reescrever e inscrever em seu próprio corpo textual palavras mais ou menos remotas no tempo, o romance se constitui como objeto policrônico, heterocrônico, anacrônico, pois aproxima, mistura e sobrepõe diversas temporalidades. No texto de Raduan, nos deparamos com fragmentos bíblicos e corânicos, com ecos da tragédia ática; suas páginas estão carregadas de um lirismo que resiste a delimitações temporais mais precisas, impregnando o texto de ritmos e imagens que escorrem em direção a um passado mítico muito distante; mas como não reconhecer em *Lavoura arcaica* um trabalho de linguagem cujo furor e radicalidade servem de indício inequívoco do caráter moderno dessa obra?

Romance, parábola, tragédia, poesia, filosofia… *Lavoura arcaica* joga com textos, gêneros e tempos, reunindo-os na concretude da história passional de André e no interior do pequeno universo familiar em que transcorre toda a trama, fazendo com que esse microcosmo e aquela paixão se carreguem de uma força que extrapola os limites do enredo e da ficção, desdobrando-se numa reflexão acerca do poder, do autoritarismo, dos valores e da ordem.

Tanto essa abertura e condensação temporal no romance de Raduan como a reflexão crítica sobre as relações de poder e os limites da ordem se fazem também por meio da intertextualidade e da reescrita. Ao final da primeira edição de *Lavoura arcaica* constava uma "Nota do Autor" que, removida a partir da segunda edição do livro, voltaria a aparecer recentemente no volume que reúne a íntegra da obra de Raduan. Transcrevo-a a seguir:

> Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O Livro das Mil e Uma Noites*. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto — na íntegra ou modificados — os versos que seguem: "especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue", p. 28, de Thomas Mann; "para onde estamos indo?" "sempre para casa", p. 37-8, de Novalis; "tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita", p. 91, de Walt Whitman; "o instante que passa, passa definitivamente", p. 105, de André Gide; "que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?", p. 133, de Jorge de Lima; "eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade", p. 146, de Almeida Faria. Embora cometendo omissões, o A. quer ainda registrar o seu reconhecimento ao criador de Marcoré, Antonio Olavo Pereira, pela atenção afetuosa que dedicou a este texto. (p. 199-200)

Embora sucinto, o texto remete a uma variada experiência de leituras e à apropriação dos textos citados por parte do escritor em seu trabalho criativo. A nota faz pensar na biblioteca pessoal do autor, ainda que dela só nos seja dado conhecer algumas das obras que a compõem. A biblioteca: "esse lugar anacrônico por excelência", para retomar Didi-Huberman, onde podem ser encontrados "pensamentos de todos os tempos reunidos nas mesmas prateleiras" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19), que serão devassados e articulados pela leitura, pela interpretação e, no caso do escritor, pelo trabalho de criação e reescrita.

Pela recorrência e pela importância que possuem para a composição de *Lavoura arcaica*, as citações e alusões a outros textos conferem ao romance um caráter que poderíamos designar como literariamente compósito e temporalmente impuro. Isso ocorre pois, como diz Antoine Compagnon, "a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à paixão pelo arcaico gesto de recortar e colar" — realiza a sobrevivência do texto citado fora do contexto de origem e de sua singular temporalidade originária (COMPAGNON, 1996, p. 09 e ss.).

Sabrina Sedlmayer, em *Ao lado esquerdo do pai*, estudo pioneiro no reconhecimento da importância da intertextualidade na prosa de Raduan, afirma:

> como a Bíblia, *Lavoura arcaica* é um palimpsesto. Encontramos, nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras. Em alguns momentos reconhecemos versos inteiros […], como, por exemplo, [de] Jorge de Lima […]; em outras passagens são

> os Evangelhos que inundam a narrativa e que, misturados a contos árabes, tais os de *As Mil e Uma Noites*, formam um texto-tecido, um amontoado de lembranças literárias que compartilham entre si a tarefa de falar de um real indizível (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

Essas noções de palimpsesto, de texto-tecido e, talvez ainda mais importante, de "amontoado de lembranças literárias", das quais Sedlmayer fala nessa passagem, remetem justamente ao jogo de tempos e textos que caracteriza a prosa de *Lavoura arcaica*. É a força de um momento rememorativo e criativo que aproxima, sobrepõe e entretece diferentes textos num novo texto, como numa montagem ou colagem.

Refletindo acerca do trabalho de montagem de imagens e textos promovido por Bertold Brecht em dois diários de exílio — o *Arbeitsjournal* e a *Kriegsfibel* — Didi-Huberman dá prosseguimento à sua reflexão acerca da importância do reconhecimento das heterocronias — "empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de heterogeneidade" — e das anacronias — "empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de anamnese" dos elementos que compõem cada momento da história (2017, p. 121). Partindo da noção de "não contemporaneidade do coetâneo", tomada de Ernst Bloch, e tendo sempre o pensamento de Benjamin como referência, o historiador da arte considera que "a montagem é uma *explosão de anacronias* porque procede como uma *explosão da cronologia*. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento" (*idem*, p. 123, grifos do autor).

Abalo e movimento: a montagem desloca, retira o material de uma temporalidade e o realoca noutra. Nesse jogo, o primeiro gesto tem de consistir numa extração, numa violação. No caso de um texto, remove-se uma frase ou trecho do original que se lê. Antoine Compagnon descreve o processo da seguinte maneira:

> quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha

> leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o (COMPAGNON, 1996, p.13).

Reler, destacar, grifar, separar são ações que fazem parte de uma violação que é, por sua vez, parte de um movimento de apropriação do texto lido. Por isso Compagnon afirma que o grifo

> sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu (*idem*, p. 18).

E é dessa maneira que os fragmentos literários usados por Raduan aparecerão em seu texto, como se fossem palavras suas e de suas personagens. Na "Nota do Autor", Raduan se refere à apropriação de trechos de outras obras valendo-se de um termo também usado por Compagnon, e que é especialmente interessante por sua polissemia: "enxerto", "enxertar". Conforme o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, são três os sentidos dessa palavra: 1. "fazer enxerto"; 2. "fazer juntar ou juntar-se, acrescentar(-se) a; introduzir(-se), inserir(-se)"; e ainda 3. "fazer inseminação em; inseminar, fecundar". O primeiro sentido remete fundamentalmente à agricultura e à botânica, estendendo-se eventualmente à zoologia e à medicina, na medida em que a operação de enxerto pode ser sinônimo de transplante. O terceiro sentido apontado no dicionário remete ao processo reprodutivo de seres vivos, seja ele natural ou manipulado. O segundo sentido, por fim, é mais amplo, retomando a origem latina da palavra: *insertare*. O uso do termo por Nassar nas notas remete mais imediatamente à segunda acepção. Refere-se à construção e ao ordenamento do discurso e do texto ficcional: a inserção de trechos vários de prosa e poesia no corpo de sua própria escrita. Não obstante esse sentido "imediato", não é sem importância que tenha sido empregada uma palavra cujo campo semântico sugere a (re)aproximação dos âmbitos da botânica e da reprodução animal àqueles da palavra e do discurso; o "enxerto" sugere um avizinhamento do orgânico, corpóreo, sexual ao conceitual, simbólico e poético. Como foi visto no capítulo anterior, essa proximidade entre a palavra e a semente, entre a fala e a germinação, é de grande importância em *Lavoura arcaica*, especialmente no discurso do narrador-personagem, André, e na relação deste com seu pai, Iohána. Quanto à prosa de Raduan e

ao modo como nela se dá o jogo intertextual, o emprego do termo "enxerto" sugere a ideia de uma perfeita assimilação e incorporação das palavras estrangeiras ao corpo do texto receptor, de maneira que a passagem entre eles se torne perfeitamente fluida e desimpedida, sem prejuízo da coerência e da unidade da obra. A sutura deve ser lisa, não deve deixar sinais, marcas ou cicatrizes que denunciem sua proveniência, remetendo para fora do próprio texto do romance. Em *Lavoura arcaica*, isso é garantido entre outras coisas pela ausência de aspas ou de notas de pé de página, recursos que evidenciariam essa origem estrangeira dos trechos enxertados. Mas o sucesso da operação é garantido principalmente pela perfeita organicidade da inserção no discurso das personagens e do narrador, sem que se dê qualquer descontinuidade ou ruptura de ritmos e sentidos, a despeito das profundas diferenças entre as obras de onde foram extraídas as passagens que integram o texto de Raduan. Assim, o corpo receptor e os trechos enxertados formam um todo cuja unidade e coerência não apagam ou desfazem a diversidade de registro das tradições mobilizadas na (re)escrita.

Masé Lemos foi quem provavelmente levou mais a fundo o estudo da intertextualidade na obra de Raduan Nassar. Em sua pesquisa, significativamente intitulada *Uma poética da intertextualidade: Raduan Nassar*, a autora descreve o modo ambíguo como as citações e alusões feitas pelo autor são uma aproximação e um afastamento, uma homenagem e um silenciamento, um prolongamento e um tensionamento (mas não uma ruptura) da tradição que sua escrita mobiliza. Lemos observa que na prosa de Raduan "escolher uma tradição não significa estabelecer uma aliança, mas promover um combate contra precursores escolhidos, a fim de elaborar relações, situando a escritura na distância, no espaço que se abre em relação aos outros textos" (LEMOS, 2004, p. 12). Uma vez mais, nos encontramos diante da noção de abertura: a possibilidade do livre acesso e do uso desimpedido de textos literários, religiosos e filosóficos, sem o compromisso de rupturas radicais. Trata-se, antes, do "uso da intertextualidade com o fim de revisitar a tradição como um 'fundo' de fragmentos disponíveis […], passíveis de serem agrupados pela criação de novas articulações" (*idem*, p. 14) — concepção, aliás, também influenciada pelo pensamento de Walter Benjamin.

A abordagem proposta por Lemos parece-me especialmente instigante por considerar que o jogo intertextual promovido por Nassar em *Lavoura arcaica* não resulta numa prosa presa ao passado. Pelo contrário, é um dos mais expressivos indícios de seu enraizamento no presente. Diz a autora:

> com efeito, a questão da tradição em Nassar é concebida em sua relação com o presente. Um presente (a escritura) que rompe com as falsas continuidades da tradição e estabelece sua própria origem, bem como um novo vínculo com o passado, criando sua tradição por meio da coleta de fragmentos que lhe servirão de matéria (os textos, os gêneros literários, a história), pois a prática intertextual não garante nem perpetua a tradição, mas a 'fratura, introduzindo em seu âmago um princípio de anarquia'. O mesmo se aplica à figura emblemática de André, de *Lavoura arcaica*, que […] irrompe no passado para inaugurar sua própria tradição (LEMOS, 2004, p. 14).

Como indica Lemos, essa coleta envolve materiais diversos: textos específicos, gêneros literários (além do romance, podemos pensar na lírica, na tragédia, em textos sagrados, religiosos e filosóficos) e a própria história. A intertextualidade adquire, portanto, um sentido amplo, e diz respeito ao modo como o texto de *Lavoura arcaica* se relaciona a esse conjunto heterogêneo de referências. A própria "Nota do Autor" dá algumas pistas de que não apenas os textos aludidos ou citados são muito distintos entre si, como também é variada a maneira como cada um deles foi incorporado ao romance. O escritor fala em "inversão", "distorção" e "enxertos" que podem ter ou não passado por modificações em relação ao original ausente. Cada um desses procedimentos representa uma maneira de manipulação da tradição, de reescrita de textos antigos e de ressignificação de palavras e símbolos tomados daquele "fundo de fragmentos disponíveis", para retomar a expressão de Lemos.

Nas próximas páginas, levarei em consideração aquelas que parecem constituir-se como as duas principais referências de Raduan para a elaboração do texto de *Lavoura arcaica*: a Bíblia — mais especificamente, a parábola do filho pródigo — e a tragédia — enquanto gênero literário de origens remotas, mas também como "visão de mundo" moderna.[25]

***

[25] Tenho em vista a distinção estabelecida por Albin Lesky entre as tragédias antigas e a moderna "visão cerradamente trágica do mundo" (2003), assim como a distinção que Peter Szondi sugere entre a poética da tragédia, que remonta à Antiguidade, e a filosofia do trágico, marcadamente moderna (2004).

Do universo de referências de que se valeu Raduan, a Bíblia mostra-se como uma das mais expressivas ao longo das páginas de *Lavoura arcaica*. Conforme a "Nota do Autor", sua importância é decisiva para a própria estruturação do romance, que pode inclusive ser lido como uma "inversão" da parábola do filho pródigo. Mas além dessa narrativa do evangelho de Lucas, por todo o romance podem ser ouvidos ecos de outras passagens bíblicas. Palavras dos Provérbios, do Eclesiastes, do Cântico dos Cânticos, de Isaías, Jeremias e de Habacuque, dos evangelhos de Mateus e de Marcos, por exemplo, podem ser identificadas nas falas das personagens do romance.[26] Essa presença quase obsedante de palavras bíblicas, associada às descrições do universo rural e pastoril em que a trama é ambientada, faz com que a atmosfera do livro se carregue de aspectos temporalmente arcaicos e remotos. Nesse sentido, Masé Lemos aponta a Bíblia como ponto de referência tomado por Raduan em sua "busca por um tempo primordial", realizada por meio de uma "escritura nostálgica do arcaico" (LEMOS, 2004, p. 185). Com efeito, muito mais do que à paisagem interiorana brasileira, tem-se a impressão de um universo rural arquetípico e originário, onde a organização da vida individual e comum ainda se encontra centrada no núcleo familiar, ordenado em torno da autoridade do patriarca e da absoluta obediência de sua prole.

Os próprios nomes das principais personagens masculinas do romance remetem diretamente a figuras importantes do Novo Testamento. Nas escrituras — veja-se Mateus, 16:17 e João, 1:42 —, os apóstolos Pedro e André são irmãos, filhos de João, nome que também pode ser grafado como Jonas ou Iona, e que em árabe aceita, entre outras formas, Iohána: "graça divina", "misericórdia divina". Essa grafia escolhida por Raduan faz com que no nome do pai esteja contido o nome de uma de suas filhas — e não de qualquer filha: Ana, aquela que será sacrificada ao final do romance, cujo nome originalmente também se relaciona às ideias de "graça", "bênção", "dádiva" ou ainda "misericórdia".

Como nota Lemos, embora na Bíblia André tenha sido o primeiro dos irmãos a reconhecer Cristo como o messias e a decidir segui-lo, Pedro é quem acaba sendo escolhido por Jesus como representante de sua palavra. Em *Lavoura arcaica*, a primogenitura de Pedro, por um lado, e a maneira como ele assimila e reproduz fielmente

[26] Sabrina Sedlmayer (1997), Hugo Abati (1999), Masé Lemos (2004), André Luis Rodrigues (2006) e Estevão Azevedo (2019) são alguns dos estudiosos da obra de Raduan que identificaram diversos trechos de *Lavoura arcaica* que remetem a diferentes passagens bíblicas.

as palavras do pai, por outro, asseguram aparentemente desde sempre sua posição privilegiada na sucessão do controle da ordem familiar. Pedro faz jus ao significado de seu nome e ao homônimo bíblico, preservando fielmente o discurso paterno. Embora também receba e cultive em si as palavras recebidas do pai — como vimos no capítulo anterior —, André o faz de maneira muito própria, ressignificando e readequando o discurso paterno conforme as exigências e demandas próprias de seu desejo. Esse caráter ativo e mesmo subversivo pode ser visto em relação com os sentidos de seu nome: "forte", "corajoso" ou ainda "viril" — adjetivos que remetem a um universo semântico geralmente atribuído ao domínio do masculino, entendido não apenas como gênero, mas também como princípio de extroversão, criação e ação, e que integra um todo que se completa pela existência de uma contraparte feminina que estaria associada, por sua vez e entre outras coisas, à passividade, à introversão, ao recolhimento, mas também à força nutriz e criadora. Tanto Ana, irmã e amante de André, como a personagem da mãe, que significativamente não possui nome próprio, aproximam-se de diferentes aspectos desse arquétipo do feminino.

Mas a mais significativa referência bíblica reside, de fato, na parábola do filho pródigo. Essa narrativa encontra-se no décimo quinto capítulo do evangelho de Lucas. É a mais extensa e a mais famosa das três parábolas ali apresentadas conjuntamente — a parábola da ovelha perdida, a parábola da moeda perdida e a parábola do filho pródigo. Diz o evangelista que Jesus as teria contado para um público formado por pecadores e publicanos. A história fala de um certo homem, respeitável ancião, que tinha dois filhos. Certa feita, o mais jovem deles pediu ao pai que lhe fosse dada antecipadamente a parte dos bens a que teria direito como herança. Seu pedido foi atendido sem questionamentos. Pouco tempo depois, o jovem parte para longe, e em terras estrangeiras desperdiça tudo o que tinha. Sobreveio o padecimento e a fome. Diante da necessidade, passou a trabalhar pascendo os porcos de um habitante das lonjuras em que se encontrava. Tamanha era sua fome e tão parcos seus recursos, que o jovem, desesperado, desejava alimentar-se com a comida dos animais. Foi então que se lembrou da casa paterna e da fartura que ali havia: lá, nunca lhe faltara o pão. Arrependido, decide retornar. Quando se aproxima de casa é avistado por seu pai, que se alegra e corre em sua direção, ordenando imediatamente em seguida a seus servos que lhe sejam oferecidas as melhores roupas, joias e calçados, e que fosse morto o mais gordo bezerro: "e comamos e alegremo-nos; porque este meu filho estava morto, e reviveu, tinha-se perdido, e foi achado". Ao voltar da lavoura para casa,

o irmão mais velho, que permanecera sempre ao lado do pai, espanta-se com a música e a dança. Chamando um servo, pergunta o motivo da festa — e revolta-se com a resposta: comemorava-se o retorno de seu irmão mais novo, que voltara são e salvo. Indignado, o mais velho recusa-se a entrar na casa paterna e a participar da celebração. O pai vem até ele a fim de demovê-lo, ouvindo as palavras ressentidas do primogênito: "eis que te sirvo há tantos anos, sem nunca transgredir teu mandamento, e nunca me deste um cabrito para alegrar-me com meus amigos; vindo, porém, este teu filho, que desperdiçou os teus bens com meretrizes, mataste-lhe o bezerro cevado". E o pai lhe dá como explicação as mesmas palavras com que recebera o filho pródigo: "tu sempre estás comigo, e todas as minhas coisas são tuas; mas era justo alegrarmo-nos e folgarmos, porque este teu irmão estava morto, e reviveu; e tinha-se perdido, e achou-se". Assim encerra-se a narrativa.[27]

Raduan tomou diversos elementos dessa parábola bíblica ao elaborar *Lavoura arcaica*, para então "inverter" seu sentido. A fim de compreender mais a fundo essa inversão, é interessante tomar em consideração o contexto litúrgico ao qual a parábola do filho pródigo está associada — a Quaresma, o período de quarenta dias que se estende entre a Quarta-feira de Cinzas e o tríduo pascal. Essa relação se torna mais interessante quando nos lembramos de que o retorno de André é referido em mais de uma ocasião no romance como sua páscoa. A ligação que se estabelece entre a passagem bíblica e o calendário litúrgico católico concorre decisivamente para a intepretação religiosa da parábola que serviu de referência, por sua vez, para o trabalho literário de Nassar.

Na audiência geral que o papa emérito Bento XVI proferiu por ocasião do início da Quaresma de 2012,[28] o sentido desse período foi descrito como um "itinerário de renovação espiritual, para conformar cada vez mais a própria existência com Cristo". Conforme Ratzinger, "o tempo que precede a Páscoa é um tempo de *metanoia*, ou seja, de mudança interior, de arrependimento". Conforme a tradição, esse período se estende por quarenta dias, aludindo assim a um número simbólico que marca diferentes experiências narradas ao longo da Bíblia. São quarenta os dias que Noé, sua família e os animais passam na arca, e são quarenta os dias que tiveram de esperar, depois do dilúvio, para que retornassem à terra firme (Gênesis, 7:4, 12, 17 e 8:6). São quarenta dias que

[27] Tomei como base a versão Almeida Corrigida Fiel da Bíblia. A parábola encontra-se em Lucas, 15: 11-32.

[28] Disponível em: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2012/documents/hf_ben-xvi_aud_20120222.html. Consultado em 12 de fevereiro de 2022.

Moisés passa no Sinai para receber de Deus a lei sagrada dos Dez mandamentos (Êxodo, 24:18 e 34:28). São quarenta os anos passados no deserto entre o cativeiro no Egito e a liberdade da Terra prometida (Êxodo, 16:35). Quarenta anos durou o reinado de Salomão sobre Israel (1 Reis, 11:42) — e os exemplos do Velho Testamento se estendem ainda mais. No Novo Testamento, são quarenta os dias que Jesus passa no deserto, preservando-se das tentações do diabo com a fé na Palavra divina (Marcos, 1:13 e Lucas, 4:2) — experiência que remete, por sua vez, à travessia do deserto pelos hebreus. E são quarenta dias que Jesus permaneceu na terra após a ressureição e antes de ascender aos céus e sentar-se à direita do Pai. A diversidade dessas experiências que surgem nas narrativas bíblicas, especialmente nas veterotestamentárias, sugere estágios e estados diversos da fé, com momentos de fraqueza e dúvida que acabam finalmente superados pela reafirmação da crença e da confiança em Deus. A ameaça do afastamento da fé verdadeira e da recaída no paganismo paira constantemente ao longo desses períodos de incerteza e de renovação espiritual, revestindo-os de ambivalências que acabam apaziguadas pela devoção. Numa passagem de seu discurso que lembra muito as palavras proferidas por Iohána em seu sermão, Ratzinger assinala que o número quarenta

> não representa um tempo cronológico exato, cadenciado pela soma dos dias. [Antes], indica uma perseverança paciente, uma prova longa, um período suficiente para ver as obras de Deus, um tempo dentro do qual se decide assumir as próprias responsabilidades sem ulteriores demoras. É o tempo das decisões maduras.

Conforme o calendário litúrgico, a leitura da parábola do filho pródigo é realizada no quarto domingo da Quaresma. Nessa época, a narrativa adquire sentidos que se ligam ao significado mais amplo daquele contexto do ano litúrgico, convertendo-se numa mensagem moral que remete aos caminhos da fé, da conversão, do arrependimento, do perdão e, enfim, da comunhão e da união com Deus. Essa interpretação identifica a trajetória do filho mais novo, o pródigo, com o caminho daqueles que, por um motivo ou outro, afastaram-se da fé, tornando-se dissolutos e colhendo daí a amargura da carência de um alimento espiritual que só poderia ser encontrado junto ao pai, figura alegórica do Pai. Na versão original da parábola, o filho pródigo retorna movido por seu sincero arrependimento e humildade — "já não sou digno de ser chamado teu filho", diz a si mesmo e ao pai (Lucas, 15: 19 e 21). E ao invés de ser recebido com palavras duras de

reprimenda, aquele que abandonara o lar encontra o pai de braços abertos e pronto a festejar sua volta, oferecendo-lhe dádivas que provocam a inveja daquele que se mostrara reto e fiel ao pai em todos os momentos, o filho mais velho e irmão do pródigo. Embora a parábola dê especial atenção à arrogância e à imaturidade que caracterizam o mais jovem, nela também é denunciada a atitude do filho mais velho, cuja fidelidade ao pai acaba por mostrar-se relativa, limitada ou mesmo condicional. Em comparação à mesquinhez dos filhos, revela-se a grandeza das incondicionais misericórdia e generosidade paternas: aquele que se perdera — o mais novo — é recebido e festejado; aquele que questionara o juízo do pai — o mais velho — recebe pacientes explicações e é conclamado humildemente a não se afastar. A leitura alegórica que se faz da parábola no contexto litúrgico do tempo da Quaresma, portanto, enaltece o perdão (divino) e exorta ao arrependimento (humano), apontado como atitude fundamental para a união de que depende a salvação de cada um e de todos.

Essa leitura da parábola bíblica, com os papéis que nela são atribuídos ao pai e aos filhos, com a separação entre a luminosidade do espaço doméstico e as trevas das terras que se estendem para além das fronteiras domésticas, com a ênfase que se dá ao arrependimento, ao perdão e à paciência, essa leitura permeia toda a narrativa de *Lavoura arcaica*. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem do capítulo 5:

> […] meu irmão pôs um sopro quente na sua prece pra me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro, deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião de minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado (p. 26).

Essas palavras de Pedro retomam fielmente os sermões de Iohána, patriarca e centro da ordem familiar. Ao longo do romance, o discurso do pai se mostra carregado de imagens tomadas da Bíblia, e é a partir da versão paterna das sabedorias bíblicas que André, por sua vez, irá elaborar seu próprio discurso:

> E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo

> tenebroso, e eu ali, diante do meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos (p. 17).

Essa imagem dos olhos e a relação que entre eles se estabelece com a luz e as trevas, associadas ao bom ou ao mau caráter, aparece ao menos em duas passagens do Novo Testamento: em Mateus, 6: 22-23 — "a candeia do corpo são os olhos; de sorte que, se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz; se, porém, os teus olhos forem maus, o teu corpo será tenebroso. Se, portanto, a luz que em ti há são trevas, quão grandes serão tais trevas!" — e em Lucas, 11: 34-36 — "a candeia do corpo é o olho. Sendo, pois, o teu olho simples, também todo o teu corpo será luminoso; mas, se for mau, também o teu corpo será tenebroso. Vê, pois, que a luz que em ti há não sejam trevas. Se, pois, todo o teu corpo é luminoso, não tendo em trevas parte alguma, todo será luminoso, como quando a candeia te ilumina com o seu resplendor". A escuridão do olhar do pródigo nassariano é mais um dos elementos que concorrem para a inversão da parábola bíblica, já que ela afasta do pai (do Pai) e aproxima André do

> artífice do rabisco, o desenhista provecto do garrancho, o artesão que trabalha em cima de restos de vida, puxando no traço de sua linha a vontade extenuada de cada um, ele, o propulsor das mudanças, nos impelindo com seus sussurros contra a corrente, nos arranhando os tímpanos com seu sopro áspero e quente… (p. 142).

A oposição entre Deus e o Maligno, em *Lavoura arcaica*, é oposição entre a pretensa imobilidade da ordem, que anseia por perpetuar-se, sempre idêntica a si mesma, e o eterno movimento que incessantemente a desmente, a destrói e a refaz. Invertendo a ordem do cosmo judaico-cristão, colocando-a de cabeça para baixo, o Maligno passa a ocupar para André a posição soberana, "não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno" (p. 142).

Questionado certa vez sobre a importância da noção metafísica do Mal para seu trabalho literário, Raduan respondeu:

> acho que uma camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa suposta liberdade. Impossível deixá-lo de fora quando eu pensava em fazer literatura. Não se pode esquecer que ele é parte do Divino, a parte que justamente promove as mudanças. Seria mais este Anjo que está presente nos meus textos (*Cadernos*, 1996, p. 29).

Esse elogio do Anjo do Mal, muito mais do que uma revolta contra o Deus da tradição judaico-cristã, está relacionado a pelo menos dois aspectos importantes em *Lavoura arcaica* e no trabalho literário de Raduan como um todo. Primeiramente, o reconhecimento da natureza transitória de toda ordem constituída. Em seguida, a consciência da precariedade das divisões claras e categóricas, das oposições binárias e de qualquer forma de maniqueísmo. Em *Lavoura arcaica*, André é o portador de um anseio pela mudança de uma ordem que, a depender de Iohána, permaneceria eternamente a mesma. Esse desejo é expresso por meio de um discurso torrencial, cuja força e contundência desfazem as discriminações do pai, explorando as zonas de sobreposição que reivindicam a ambiguidade fundamental das palavras. É por isso que o filho desgarrado não apenas "tem os olhos tenebrosos", como também "traz o demônio no corpo". Como bem notou André Luis Rodrigues em *Ritos da paixão em* Lavoura arcaica, o avizinhamento de André à figura do diabo acaba por remeter a Lúcifer, o anjo caído, cujo nome significa "aquele que porta a luz" (RODRIGUES, 2006, p. 110 e ss.). Seja como for, essa aproximação ainda é feita a partir da perspectiva que opõe luz e sombra, mais próxima à visão do pai que àquela de André, cujo lugar favorito do espaço doméstico parece ser o bosque, a salvo das vozes familiares e de seus apelos, com o corpo estendido sobre o chão e debaixo das árvores, sob o jogo fluido e intermitente de luz e de sombra…

***

Outro elemento que o romance de Nassar retoma da parábola bíblica do filho pródigo e ao qual dá ênfase é o trabalho. Com efeito, ele é um dos elementos que compõem a tríade sobre a qual repousa a ordem familiar e que forma a divisa paterna a orientar a vida de cada uma das personagens do livro: "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" (p. 24). Ou ainda, como pode ser lido no breve e lapidar capítulo 28: "A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra): existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo" (p. 185).

Apesar da mensagem moral elevada e do sentido transcendente conferidos à parábola bíblica, o trabalho físico pode ser notado como uma dimensão significativa do universo em que vivem suas personagens. Antes de partir, o filho mais moço pede ao pai sua parte de uma herança que foi presumivelmente acumulada por meio do trabalho; depois de prodigamente dilapidar o que recebera, o filho pródigo se vê obrigado a trabalhar cuidando dos porcos de desconhecidos de outras terras a fim de conseguir os meios para saciar sua fome; ao arrepender-se e decidir retornar, o filho diz ao pai "trata-me com um de teus trabalhadores" (Lucas, 15: 19); é a servos e trabalhadores que o pai ordena que preparem a festa de celebração de retorno do filho desgarrado; é do trabalho nos campos que o filho mais velho volta ao ouvir os barulhos dos preparativos da celebração. Embora nunca seja tratado de maneira aprofundada, o imperativo do trabalho é quase onipresente ao longo da narrativa, determinando o universo em que vivem as personagens da parábola. Essa dimensão material e terrena, que na parábola bíblica é a um só tempo discreta e pungente, será retomada e reconfigurada por Raduan na elaboração de *Lavoura arcaica*. Também no romance ele aparece como um elemento de fundo, a compor o cenário em que se movem os membros do núcleo familiar. Ainda aqui ele é um aspecto cuja presença se insinua ao longo de quase todas as descrições da vida comum, ainda que por vezes só possa ser entrevisto ou adivinhado, como no inventário de objetos da família arrolado no décimo capítulo — todos eles melancolicamente descritos de modo a evidenciar as marcas e machucados deixadas pelo uso diário, pelo trabalho realizado:

> uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória… (p. 66-7).

Embora só existam na rememoração de André, esse "zeloso guardião das coisas da família", aqueles objetos parecem ainda trabalhar — como o torrador de café, que não

deixou jamais de girar… Considerando o vínculo de continuidade entre os capítulos 10 e 12, onde o inventário de objetos estranhamente adjetivados é estendido, passando a incluir "o vestuário da família", "vozes difusas", "nossas fadigas", "tanta luta exausta", "esse feixe de rotinas" e "os ossos sublimes do nosso código de conduta" (p. 79), Rodrigues nota que por um lado "o que se destaca nessas recordações é a rotina paralisante dos sermões, das prédicas, das proibições e das exigências"; por outro, "é o movimento do trabalho, um trabalho que causa fadiga, cansaço". O imperativo do trabalho e a ubiquidade da palavra paterna acabam por marcar os utensílios domésticos, que se tornam

> impregnados dos valores da família [e] perdem em *utilidade* o que ganham em *representação*. Assim, mais do que semelhança, analogia ou contiguidade o que aproxima esses objetos na rememoração é o que neles há de simbólico em relação ao sofrimento, às dores e às desgraças familiares (RODRIGUES, 2006, p. 145, grifos do autor).

No capítulo 20, em que André busca convencer Ana a entregar-se ao amor que sentem um pelo outro e a disfarçarem-no pelo dissimulado cumprimento das exigências da ordem paterna, são minuciosas as descrições dos trabalhos a serem realizados na fazenda: plantio e colheita, pastoreio, ordenha, manutenção das construções e dependências, entre outros afazeres de uma rotina de trabalhos aparentemente sem trégua. Apesar disso, muito pouco nos é dado saber a respeito das atividades econômicas da família de André. Sabe-se, isto sim, que boa parte de seu sustento provém do que é produzido ali e por eles mesmos. Diferentemente da parábola bíblica, não há menção alguma à presença de trabalhadores além da própria família, que se organiza conforme uma rigorosa divisão sexual do trabalho: homens cuidando da lavoura e do pastoreio, mulheres dedicando-se aos cuidados domésticos e talvez ao cuidado de pequenas hortas e pomares. Numa passagem do capítulo 5, Pedro permite que se entreveja algo dessa divisão, quando diz: "e foi uma tarde arrastada a nossa tarde de trabalho com o pai, o pensamento ocupado com nossas irmãs em casa, perdidas entre os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na despensa…" (p. 27).

Noutra passagem, no já referido capítulo 12, André rememora o severo código de conduta a que estava submetida a família: "o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho" — mencionando ainda

> uma disciplina às vezes descarnada, e também uma 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 (p. 79-80).

Em relação à parábola bíblica, o peso das referências ao trabalho e à disciplina em *Lavoura arcaica* parece ser sentido mais intensamente pelas personagens. Assim, o sufocamento provocado por essa rotina de labuta e pela austeridade da ordem é expresso pelo caçula da família, Lula, que confessa a André no capítulo 27:

> 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… (p. 181).

A fala do caçula é marcada por um incontido desejo de liberdade, o que lhe confere um caráter muito semelhante ao do discurso de seu irmão mais velho e exemplo, André. Essa proximidade é referida, aliás, por meio do mesmo elemento que havia sido usado para marcar André como um diferente, um "outro" no interior da própria família: os olhos. É Pedro quem sugere a André, no diálogo travado no quarto de pensão, que "[seus] passos [seriam] um mau exemplo pro Lula, o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto [de André]" (p. 26). A aversão do irmão mais novo ao trabalho e à ordem na verdade parece caracterizar todo o ramo torto da família, formado pelos membros da família situados à esquerda do pai na mesa das refeições, momento-chave em que se cumpria o ritual de reafirmação dos valores e da organização que regiam a vida do núcleo. Embora a mãe não possa ser tomada como exemplo de aversão ao trabalho — logo ela, tão zelosa e cuidadosa para com os filhos, especialmente com André, e tão sujeita à autoridade do marido e patriarca —, ela é identificada pelo narrador como a origem do desvio no interior da família, pois seria o afeto materno o princípio do desejo que tensiona e confronta a ordem paterna. Nas palavras do narrador, ela é o "enxerto junto ao tronco

talvez funesto", a "anomalia" original, da qual descendem os demais tortos, André, Ana e Lula. (p. 159).

Uma vez mais, nos vemos às voltas com o "enxerto", termo que designa um ser em condição limítrofe e sempre algo perigosa, entre expulsão e assimilação, assinalando a inserção da diferença no corpo uno do idêntico, que o prolonga mas o desmente.

***

O capítulo 27 é também uma passagem importante para pensarmos a releitura e reescrita nassariana da parábola do filho pródigo. Isto porque esse capítulo é, por assim dizer, uma reescrita da reescrita que André Gide já havia realizado da antiga história bíblica, num breve texto dramático datado de 1907 e intitulado *Le retour de l'enfant prodigue*. Embora até chegue a mencionar Gide na "Nota do Autor" como um dos autores que teriam sido enxertados no texto de *Lavoura arcaica*, a passagem ali referida por Raduan é outra, tomada da obra *Les Nouvelles Nourritures* ("o instante que passa, passa definitivamente", que Masé Lemos identificou se tratar do original "*l'heure qui passe est bien passé*" [2004, p. 237-8]). Apesar da omissão na "Nota do Autor", Raduan chegou a aludir explicitamente à versão gideana da parábola bíblica numa entrevista concedida em 1981, em que entretece alguns comentários extensos e significativos, que nos ajudam a refletir mais profundamente sobre seu trabalho de "inversão" da antiga narrativa bíblica. Transcrevo a seguir a passagem da entrevista em que as versões da parábola são comentadas por Raduan:

> *Lavoura arcaica* penetra, segundo o autor, a atmosfera interiorana de sua cidade natal. As colinas, as procissões da Semana Santa, a aura dramática das mulheres — imigrantes espanholas, portuguesas, italianas, árabes —, sempre metidas em vestes escuras, dissimulando medos e frustrações. Para ir então mais longe, "contestando radicalmente a parábola bíblica do filho pródigo". Como se conhece, na parábola primitiva, o pródigo abandona a casa paterna e parte para um mundo desconhecido, atendendo, "quem sabe, aos anseios de libertação". Em *Lavoura arcaica*, o personagem pensa prodigalizar a vida — poesia e lirismo misturados à produção — dentro do seu próprio grupo, reivindicando insistentemente seu "lugar na mesa da família".

> — Amor, união e trabalho. Um princípio sagrado e constante nas pregações do pai em *Lavoura arcaica*. O pródigo incorpora esse princípio às últimas consequências, culminando com o incesto e rompendo ao mesmo tempo a convenção da família. Seria o princípio, pois, gerando a antítese e, nessa linha, a união trazendo uma semente de desunião. A ordem, uma semente de desordem.
>
> Entre tantos "pródigos" na literatura, Nassar recorda o de André Gide, focalizando só o retorno ("O retorno do filho pródigo"), um pequeno texto teatral de 20 páginas em que o pródigo volta "derrotado", mas transfere suas esperanças de libertação ao irmão mais novo, a quem auxilia na fuga de casa um ou dois dias depois de seu retorno.
>
> — Se a parábola bíblica exortava contra toda "ilusão" de buscar a liberdade, a reinventada por Gide exortaria ao êxito dessa busca através das gerações mais novas. A primeira refletiria — ainda que mascarada por um sincero amor paterno — a ideologia dos centros de poder, tentando persuadir todo rebelde a oferecer em holocausto seus desejos de libertação, e sugerindo que só seu enquadramento sumário pode condicionar o sossego coletivo. A segunda (a de Gide) refletiria o romantismo libertário, repudiando toda capitulação, e sugerindo quem sabe o elogio da clandestinidade, pois o cão magro dessa fábula, se volta de cabeça baixa pro osso do seu dono, mal chega e, às escondidas, já se dispõe — usando as pernas lépidas do caçula — perambular por esse mundo.
>
> Raduan Nassar acredita que, "apesar dessa agilidade, bem típica de Gide, sua parábola guarda contudo o mesmo 'defeito' da primitiva ao dissociar a realidade em dois mundos, como se a conquista da liberdade pudesse ser reduzida a uma mudança geográfica. Nos dias de ontem (de hoje), a pretexto da asfixia e sem que fosse obrigado a isso, seria o caso de um contestador abandonar o país para se instalar entre os boêmios de Montmartre… Seja como for, no primeiro caso, frustrado o projeto, a submissão do pródigo com o retorno é total; no segundo, a submissão um tanto matreira, é por assim dizer pela metade; em *Lavoura arcaica* o personagem, na minha opinião, está longe de ser o pródigo" (CICCACIO).[29]

Esse trecho nos mostra que o jogo de inversão da parábola bíblica passa pela versão de André Gide a fim de realizar uma "contestação radical" da narrativa original, evitando aquilo que, para Raduan, constitui ainda uma insuficiência na "solução" — na falta de termo mais adequado — delineada no texto gideano. Em todo caso, a leitura do texto dramático do escritor francês nos permite verificar que para além da problematização de seu "romantismo libertário", Nassar aproveitou diversos aspectos explorados por Gide, responsáveis por conferir à antiga história bíblica feições já muito

[29] A autora do artigo e entrevistadora, Ana Maria Ciccacio, optou por dissolver as falas de Nassar em meio às suas próprias palavras; algumas das declarações do escritor, porém, aparecem entre aspas e nos parágrafos introduzidos por travessões.

mais modernas, e que extrapolam largamente os limites das interpretações litúrgicas e religiosas anteriormente apontadas.

Como fica claro pelo título da obra, a versão de Gide aborda apenas o retorno do pródigo. Conforme o autor escreve numa breve introdução que precede o texto, ele buscou desdobrar a passagem bíblica "como se fazia nos antigos trípticos", em diferentes quadros. O primeiro deles detém-se nos eventos que já constam no original bíblico: a decisão pela volta, a chegada na casa paterna, a acolhida calorosa pelo pai, os preparativos para a festa de celebração de seu retorno. Os quadros seguintes são desenvolvimentos literários inteiramente novos em relação ao trecho do evangelho de Lucas, cada um deles consistindo num diálogo travado com outros membros da família do pródigo. Na primeira noite, ouve a reprimenda do pai; na segunda, a do irmão mais velho; na terceira, conversa com sua mãe; finalmente, na quarta e última noite, dialoga com seu irmão mais novo. A presença dessas duas últimas personagens, de cuja existência não se tem notícia alguma na parábola evangélica, confere ao universo doméstico e à própria personagem do pródigo maior profundidade e complexidade psicológicas, inserindo-o num ambiente compartilhado e tensionado pelas relações afetivas de proximidade ou desavença que ali se instauram. Os largos significados conferidos à parábola pela interpretação cristã a qual nos referimos, que abarcam indivíduos e, no limite, toda a humanidade, dão lugar a uma história de busca solitária pela liberdade, situada num ambiente intimista e estritamente familiar. É claro que o texto de Gide não se fecha sobre si mesmo, já que ele exprime uma perspectiva que, nas palavras de Raduan, poderia ser identificada com aquele de um "romantismo libertário", o que o coloca em relação com todo um universo que remonta à época em que o texto foi escrito, no final do século XIX. Nessa versão, como também apontou Raduan, é digno de nota que o pródigo seja situado entre dois irmãos: o mais velho, que representa a fidelidade e a continuidade da ordem, e o mais novo, que representa o desejo resoluto de superação dessa mesma ordem. O pródigo de Gide é uma ponte, uma etapa de um processo que só encontra seu termo no irmão mais novo, no pródigo por vir, naquele que partirá e não voltará. Daí o tom entre melancólico, resignado e esperançoso do texto, marcado por essa consciência de que o horizonte almejado não será ainda atingido por ele próprio, mas por aquele que o sucederá.

A comparação entre *Lavoura arcaica* e a versão de Gide da parábola do filho pródigo sugere que Nassar aproveitou a presença dessas outras personagens, incorporando e preservando também a estrutura dramática do texto de Gide na segunda

parte de seu romance — intitulada justamente “O retorno”. Assim, apenas os capítulos 25 e 27, nos quais André confronta seu pai e reencontra seu irmão mais novo, somente nessas duas passagens os diálogos são apresentados de maneira direta, por meio do emprego dos travessões, tal como ocorre no texto de Gide, e não pelo emprego das aspas, como se dá nos demais capítulos do romance. Diante do pai e do irmão caçula tanto o pródigo de Gide como o de Nassar deparam-se com duas perguntas, opostas e complementares: Por que fugiste?, é a pergunta que deve responder ao pai; Por que voltaste?, é aquela que deve responder ao irmão. Preserva-se, desta maneira, a tensão dramática e conflituosa que tais diálogos possuem em ambos os textos, resguardadas as particularidades de cada atmosfera e trama.

É interessante notar que a opção pelos travessões evidencia a existência de duas vozes que se aproximam, se contrapõem e se chocam. Eles conferem um ritmo próprio ao texto, devido à alternância das falas. Nos demais capítulos, em que as falas de outras personagens são reproduzidas entre aspas e em meio ao discurso caudaloso de André, a alteridade da enunciação do outro é atenuada pela cadência candente da rememoração narrativa. No diálogo com o irmão mais novo, essa alteridade se apresenta de saída pelo fechamento do caçula, que se recusa a conversar com André. Mas em pouco tempo a resistência cede graças à força e urgência da confissão apaixonada de Lula, por meio da qual fica sugerida uma contiguidade radical entre os dois irmãos. Mas André parece manter-se frio e distante face à revelação dos planos do caçula, impedindo que a proximidade entre os dois se converta em identidade. É esse jogo de aproximação entre alteridade e identidade entre membros do ramo esquerdo que leva André, uma vez mais, ao incesto — confusamente sugerido ao final do capítulo.

No diálogo com o pai, o uso dos travessões restitui à cena seu caráter tenso. De fato, é um dos raros momentos em que o leitor tem a impressão de emergir do fluxo discursivo de André para, enfim, observá-lo de forma aparentemente “objetiva”, isto é, a partir de fora de sua fala, quase sempre de todo envolvente e absorvente. Ao contrário do que acontece no capítulo 27, em que as palavras trocadas entre os dois irmãos são entremeadas por parágrafos narrados por André, no capítulo 25 o diálogo é apresentado praticamente sem interrupções por parte do narrador, que significativamente aparece apenas ao final do capítulo, em dois momentos. A primeira delas se dá exatamente após o ápice da fúria de Iohána, depois de um tenso diálogo em que o filho retornado questiona os preceitos paternos, sem, porém, opor-se frontalmente ao pai, a quem sonega clareza.

A gota d'água vem quando André diz: "se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão". Exasperado com o provocador jogo do filho, em que clareza e confusão se confundem numa acusação velada ao pai, Iohána dá um basta ao diálogo por meio de uma fala que remete aos seus sermões — dessa vez introduzida por uma ordem autoritária que serve para reforçar as posições do pai e do filho na ordem doméstica:

> Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira… (p. 171)

A cólera de Iohána advém da constatação de que a volta desse pródigo não se deu por uma "decisão madura", motivada pela humildade e pelo arrependimento: "não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!". Furioso, o pai está prestes a marcar definitivamente o filho com o estigma da diferença, que o excluiria de uma vez por todas da comunidade familiar. Mas André não deseja a exclusão, e sim a margem, estar inserido de maneira dúbia, preservando certa liberdade de ação para contradizer e deformar o círculo da vida doméstica. Daí seu "suposto recuo" e o estratégico e dissimulado pedido de perdão, reconhecido pelo pai como sinal das boas intenções do filho. Só então Iohána ergue-se da mesa das refeições, sinalizando o término da conversa entre os dois. E só então o narrador retoma a palavra. A reaparição do narrador cumpre, portanto, duas funções: por um lado, deixa manifesto o caráter tático do recuo: máscara de conformidade à ordem, a fim de preservar seu direito a ter "um lugar na mesa da família". Por outro lado, a reaparição do narrador reinsere o capítulo no conjunto do livro e mais: explicita que na realidade a última palavra não foi a do pai, mas a do filho.

A linha pontilhada que abre o capítulo 25, além de sugerir a relativa cisão entre o diálogo e o restante do livro, pode ser interpretada como prolongamento da linha pontilhada com que se fecha a epígrafe da segunda parte do livro, apresentada curiosamente da seguinte maneira:

"Vos são interditadas:

vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,

....."

(*Alcorão* — Surata IV, 23)

É claro que o uso do pontilhado na epígrafe também indica o corte do texto original,[30] o que normalmente seria indicado por um sinal simples de supressão: […]. Mas ele pode ser visto como sinal de ligação direta entre a interdição do incesto expressa no texto corânico e a palavra paterna, como se esta prolongasse aquele ao longo do diálogo, fazendo da proibição fundadora uma referência subjacente a tudo aquilo que diz Iohána.

Embora Raduan faça a crítica do "romantismo libertário" de Gide, é digna de nota a semelhança das atitudes do irmão mais novo gideano e de Lula, o irmão mais novo de *Lavoura arcaica*. Tanto um quanto o outro mostram-se desapontados com o retorno dos respectivos irmãos mais velhos, em quem viam exemplos a serem seguidos na busca pela liberdade. André e o pródigo de Gide deram os primeiros passos e apontaram caminhos que os respectivos caçulas pretendem palmilhar definitivamente, sem volta. Toda a ambientação da conversa entre os dois irmãos feita por Nassar remete àquela criada por Gide: a cena é intimista, se passa de noite, num quarto em que o caçula finge dormir, ofendido pela demora do pródigo em procurá-lo para conversar. O diálogo se inicia com uma troca hesitante de palavras, que deixa transparecer o ressentimento do mais novo, levando o recém-retornado a desistir da conversa; é então que o caçula se ergue bruscamente, lançando para longe as cobertas, exibindo o peito nu e, junto dele, seus planos de abandono da casa paterna. A revelação é feita numa lufada impetuosa.

[30] O texto da surata prossegue: "[…] vossas tias paternas e maternas, vossas sobrinhas, vossas nutrizes, vossas irmãs de leite, vossas sogras, vossas enteadas, as que estão sob vossa tutela — filhas das mulheres com quem tenhais coabitado; porém, se não houverdes tido relações com elas, não sereis recriminados por desposá-las. Também vos está vedado casar com as vossas noras, esposas dos vossos filhos carnais, bem como unir-vos, em matrimônio, com duas irmãs — salvo fato consumado (anteriormente) —; sabei que Deus é Indulgente, Misericordiosíssimo." É interessante notar que à interdição segue-se uma afirmação (formular) que em certa medida atenua a sanção da surata, pela evocação da indulgência e misericórdia divinas. Mesmo que não seja introduzida por uma conjunção adversativa, o aviso final poderia sinalizar que a transgressão seria perdoada por Deus.

Nela confundem-se a força de seu desejo em evadir-se e a ânsia pela aprovação do irmão. A partir daí, as versões de Gide e de Nassar divergem profundamente. Como pôde ser visto no trecho da entrevista, o pródigo gideano, embora tente num primeiro momento dissuadir seu irmão da empreitada, afirmando que deseja "poupar-lhe do retorno poupando-lhe da partida",[31] ele acaba por ceder ao irmão, fazendo-se cúmplice de seu plano — ainda que recuse o convite que lhe é feito para uma vez mais buscar novos horizontes, agora ao lado do irmão mais novo. O pródigo que fracassou passa o bastão e dá sua bênção ao seu sucessor.

Já em *Lavoura arcaica*, a coisa se passa de outra maneira: talvez contaminado pela paixão e pela força do discurso de Lula, confundindo-o com sua irmã Ana, André interrompe a confissão dos planos de fuga do irmão com gestos e carícias que sugerem, como já foi dito, um novo ato incestuoso.[32] A interrupção de André, parece-me, possui diferentes sentidos. Primeiramente, desdobrando-se numa nova relação incestuosa — talvez fosse o caso de entendê-la mais como uma repetição simbólica da união com a irmã —, André parece reiterar que seu retorno não foi motivado por uma mudança interior, pelo arrependimento, pela humildade ou por uma mudança qualquer de concepção da própria ordem familiar. Ao contrário: ao confundir (deliberadamente?) as figuras de Lula e Ana, André reafirma seu desejo radical de fazer da família o alimento que deve saciar sua fome. Ao diálogo com o pai, interrompido após André fingir recuar na discussão, sucede-se a conversa com o caçula e a repetição da profanação do corpo da família por meio do incesto. E isso significa que houve com efeito uma mudança na perspectiva de André: o reconhecimento de que a fuga não é uma opção à altura de seus desejos, de que ela não é suficiente para as transformações pelas quais ele anseia. Ao fazer manter-se frio diante dos planos de Lula ("aquelas fantasias todas — infladas de distâncias inúteis…"), André demonstra já ter se convencido de que a liberdade almejada deve ser buscada e construída dentro dos limites da fazenda, isto é, dentro de um espaço marcado por uma ordem que o marginaliza e oprime. Não há a dissociação da realidade em dois mundos

[31] No diálogo, o caçula pergunta: "*Ne l'as tu pas compris? Ne m'encourages-tu pas toi-même à partir?*", ao que responde o prógido: "*Je voudrais t'épargner le retour; mais en t'épargnant le départ*" (GIDE, 2007, p. 180).

[32] Como notou Rodrigues (2006, p. 126), o uso do imperfeito no modo subjuntivo, porém, torna impossível a afirmação segura do que se passou naquela noite entre os dois irmãos. Essa é uma daquelas passagens do romance em que a fala do narrador se torna obscura e confusa, borrando os limites entre luz e sombra, tornando difícil para o leitor entender ao certo como os eventos se desenvolveram (cf. p. 184 na *Obra completa*).

que a versão de Gide oferecia como solução, conforme a interpretação de Raduan apresentada na entrevista que mencionamos. Ao invés da submissão "matreira" do pródigo gideano, o retorno de André é uma insubordinação mascarada e que precipita o desenlace fatal da trama. "Longe de ser o pródigo", como diz o autor, André não interiorizou o aprendizado da paciência, tão recomendado pelo pai, tampouco abriu mão de suas antigas convicções. Está, de fato, longe de ser o arrependido da fábula bíblica, ou cúmplice da versão de Gide. Volta por perceber que não encontrará noutro lugar o amor que deseja tanto ter na família. Se o pródigo de Gide é um vencido que cedeu aos reveses do caminho que escolhera, decidindo voltar menos pelo abandono dos antigos sonhos do que pela dureza das dificuldades que teve de enfrentar, André retorna apenas parcialmente vencido, pois mantém-se orgulhoso e consciente de que seu regresso não representa uma volta atrás, apenas encobrindo a persistência de suas intenções com a máscara da dissimulação e do fingimento.

Essa mudança que pode ser observada entre as atitudes dos pródigos de Gide e de Raduan foi comentada pelo próprio autor de *Lavoura arcaica* no trecho da entrevista que transcrevi anteriormente. Conforme o autor, André representaria uma versão do filho pródigo onde "a ideologia dos centros de poder" do original e o "elogio da clandestinidade" da releitura gideana dariam lugar a uma nova versão, onde seria superado o "defeito" comum às duas predecessoras, isto é, a dissociação da realidade em "dois mundos", fundamentada numa perspectiva segundo a qual a conquista da liberdade dependeria do abandono do espaço em que essa liberdade não é garantida ou possível, trocando-o por novas paisagens, onde esse objetivo poderia ser finalmente concretizado. Conforme a interpretação de Raduan, a versão bíblica rechaçaria integralmente essa busca, ao passo que a moderna formulação de Gide faria sua exortação por meio da figura do irmão mais novo. À submissão completa e à submissão "pela metade", opor-se-ia a insubordinação total, mas dissimulada de André, que se esconde atrás de uma máscara de arrependimento e humildade, mas que no fundo sabe que a conquista daquilo que almeja jamais poderia ser obtida longe da morada e do corpo familiar. Assim, André diz: "entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa" (p. 67).

Quanto à parábola bíblica, a refutação parece ser mais evidente: não há arrependimento, não há humildade no retorno, sequer poderíamos falar que tenha ocorrido uma reflexão propiciando algum tipo de mudança interior de André, que volta

praticamente com as mesmas convicções com que saíra de casa. A celebração da páscoa de André ocorre sem a transformação que deveria se operar no tempo de recolhimento que a precede, conforme a tradição cristã. No que diz respeito à versão de Gide, a reelaboração nassariana não me parece menos categórica em sua refutação, sugerindo ser ilusória a busca pela liberdade feita a partir de uma cisão artificial e precária do mundo. Curiosamente, Raduan faz na entrevista um paralelo com a realidade política brasileira que em sua produção literária é deliberadamente evitado. Diz o escritor: "nos dias de ontem (de hoje), a pretexto da asfixia e sem que fosse obrigado a isso, seria o caso de um contestador abandonar o país para se instalar entre os boêmios de Montmartre". A acusação que Raduan faz nessa passagem é de que o romantismo libertário de Gide (e não só de Gide, está claro), ao buscar fora do lugar de origem a liberdade ansiada, estaria forjando uma solução duvidosa e artificial, pois ainda que seja capaz de aliviar em alguma medida a "asfixia" daquele que se afasta ou foge (não seria o caso de incluir aqui aquele que é expulso ou exilado contra a vontade própria), não o faz pela resolução do problema, mas precisamente pela fuga e pelo abandono. Seguindo a imagem proposta por Raduan, trata-se de reconhecer que o autoexilado pode até respirar melhor em Montmartre — ou noutro lugar qualquer —, mas dificilmente poderá reconhecer-se mais livre do que antes.

A dissociação da realidade em dois mundos e a busca pela liberdade nesse segundo mundo ou no "lado de fora", nessa realidade situada para além das fronteiras do próprio mundo, seria ainda uma forma de capitulação. André afirma que nunca desejou fugir, pois essa fuga representaria renunciar a seus desejos para buscar noutros lugares meros fantasmas de seus desejos. Tão logo abandona o espaço da casa, estendendo o olhar sobre novos horizontes, depara-se com a incontornável verdade de seus próprios anseios e desejos: "estamos indo sempre para casa" (p. 34). É só por causa do inquebrável mutismo de Ana, que recusa a palavra diante do esforço persuasivo de André para que ele e a irmã cultivem sua união proibida em segredo, escondendo-a sob a máscara da boa conduta e da conformidade ao código de valores da família, é só ao deparar-se com esse recolhimento de Ana que André opta por fugir, desesperançoso e desesperado. Antes, porém, ele havia dito: "não podemos nos permitir a pureza dos espíritos exigentes que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente" (p. 137). O que André expressa aqui por meio da ideia de situação inexistente é precisamente a recusa em dar as costas à única realidade que ele experimenta, conhece e reconhece, a despeito de sua precariedade. Optar por uma situação precária em detrimento de uma

situação inexistente (isto é, uma situação forjada como fuga da situação incerta) significa escolher permanecer num espaço ordenado conforme valores que não são reconhecidos por todos que ali se encontram. Para André, ele e os demais membros do ramo esquerdo da família são vítimas da ordem, ordem essa cujo centro é o patriarca, Iohána. Optar pela situação precária significa, portanto, optar por permanecer num ambiente que o marginaliza, mas que seria o único onde poderia ser provido daquilo de que precisa — "quero com urgência o meu lugar na mesa da família!". André percebe que para saciar a fome de seus desejos ele deve ocupar a ambígua posição da margem, posição limítrofe e tensa, entre exclusão e integração. Deve, ainda, lançar mão da máscara como recurso capaz de garantir sua aparente conformidade à ordem e de dissimular o silencioso trabalho de subversão dessa mesma ordem.

As diferenças entre o texto de Raduan e a parábola bíblica podem ainda ser observadas em outros pontos, entre os quais mereceria destaque a celebração do retorno do pródigo. Em *Lavoura arcaica* essa celebração se dá ao final do livro, no capítulo 29, onde o leitor se depara com uma aparente repetição da festa que havia sido narrada no capítulo 5. A nova ocorrência da festa provoca, ao menos de início, a impressão de fechamento de um ciclo, de conclusão de uma circunvolução que acaba, no entanto, repentinamente desfeita pelo violento desfecho da trama. Na narrativa bíblica, a festa de retorno do pródigo é a conclusão de um trajeto que pode ser descrito como a sucessão união-afastamento-reunião. Em *Lavoura arcaica*, a fúria de Iohána diante da revelação da união incestuosa de André e Ana faz com que a celebração da reunião se converta em definitiva e irrevogável cisão e ruína da família. O círculo rompeu-se, pois o elemento que deveria representar a solução harmônica converte-se em signo de destruição. Reunião é ruína. Na parábola bíblica o sacrifício do bezerro cevado é símbolo da generosidade, da misericórdia e da infinita bondade do pai que se alegra com o retorno do filho, mesmo que isso desperte a inveja do primogênito, que jamais fora brindado com tal regalia. O fim de *Lavoura arcaica* é inteiramente diferente. A festa parece transcorrer tal como transcorrera outras vezes no passado, a dança em círculo sugerindo a perpétua repetição do rito e da ordem. Até que Ana surge. Mas há algo diferente. No capítulo 5, a dança de Ana já possui caráter provocador e disruptivo, já poderia ser vista como afronta e deboche; a festa, porém, era também o momento em que a austera ordem familiar se fazia mais permissiva, mais maleável, mais pródiga. Confessa-o o próprio Iohána: "nossa mesa

é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa" (p. 161). De modo que a dança daquela filha era observada com o encantamento, o deleite e a alegria de uma festa carnavalesca. Ana propiciava o espetáculo da exceção que confirma a regra; a beleza de sua dança e a ousadia de seus movimentos reafirmavam quiçá, aos olhos do pai, a perfeição de sua ordem.

No capítulo 29, porém, Ana irrompe o círculo dos homens vestida como prostituta, enfeitada com os objetos que André colecionava de suas idas aos prostíbulos e que ele reunia naquela caixa que fora oferecida com sarcasmo a Pedro quando os dois ainda se encontravam no quarto de pensão. Nessa passagem do capítulo 11, André prefigura a aparição final de Ana:

> carregue essas miudezas todas pra casa e conte entre olhares de assombro como foi se erguendo a história do filho e a história do irmão; encomende depois uma noite bem quente ou simplesmente uma lua bem prenhe; espalhe aromas pelo pátio, invente nardos afrodisíacos; convoque então nossas irmãs, faça vesti-las com musselinas cavas, faça calçá-las com sandálias de tiras; pincele de carmesim as faces plácidas e de verde a sombra dos olhos e de um carvão mais denso suas pestanas; adorne a alba dos seus braços e os pescoços despojados e seus dedos tão piedosos, ponha um pouco dessas pedrarias fáceis naquelas peças de marfim; faça ainda que brincos muito sutis mordisquem o lóbulo das orelhas e que suportes bem concebidos açulem os mamilos; e não esqueça os gestos, elabore posturas langorosas, escancarando a fresta dos seios, expondo pedaços das coças, imaginando um fetiche funeste para os tornozelos; revolucione a mecânica do organismo, provoque naqueles lábios tão vermelhos, debochados, o escorrimento grosso de humores pestilentos; carregue esses presentes com você e lá chegando anuncie em voz solene 'são do irmão amado para as irmãs' e diga, é importante: 'cuidado, muito cuidado em retirá-los deste saco, em paga aos sermões do pai, o filho tresmalhado também manda, entre os presentes, um pesado riso de escárnio'; vamos, Pedro… (p. 76-7).

Embora nessa passagem André fale das irmãs de maneira indistinta, ele sabe que a única capaz de representar esse papel com o requinte necessário é Ana, a irmã-amante (a mulher-palíndromo, como diz Estevão Azevedo), cujos "passos precisos de cigana", "gestos curvos" e movimentos de serpente já haviam sido descritos no capítulo 5 (p. 32-5). Vestida com os apetrechos tomados de prostitutas, "revolucionando a mecânica do organismo", Ana,

> sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos… (p. 192)

Não se sabe se o entusiasmo daqueles que a cercavam era acompanhado pela perplexidade de sua mãe, de suas irmãs e irmãos. Apenas Iohána parece não observar a cena. Mas para Pedro, a quem André revelara o segredo de sua união com Ana, o sentido daquela dança não poderia passar desapercebido. Sob o impacto dos gestos fluidos da irmã, a solidez de Pedro cede. É assim que o primogênito e sucessor do patriarca — aquele que ensaiava tornar-se o responsável pela preservação da ordem familiar — não se contém e revela tudo a Iohána, precipitando a ruína da ordem.

Apesar da importância decisiva de Pedro, quase nada sabemos sobre o que ele sente ou pensa. Após André contar-lhe de sua união incestuosa com a irmã, Pedro leva o irmão mais novo de volta para casa, esforçando-se para manter as aparências: cumprira a missão que lhe fora atribuída, trazendo o pródigo de volta ao lar. Mas ele conhece um terrível segredo, e mal pode suportar o peso da revelação. No capítulo 25, após o tenso diálogo travado com o pai, André observa seu irmão mais velho caminhando perdido pelo arvoredo que rodeia a casa. Em sua solidão pode ser percebida a angústia de quem tem a consciência de que não mais importa o quanto se esforce por preservá-la, a ordem familiar já fora desfeita e só poderia ser mantida como mentira ou farsa. Diante da dança de Ana, Pedro cede e revela tudo ao pai, pois não pode carregar a máscara com que André o forçava a cobrir o rosto. Por manter-se fiel à verdade, Pedro dá um passo irrevogável no sentido da queda familiar. Não aceita a farsa, e por isso precipita a tragédia. André não é mais o único capaz de perceber que a dança da irmã é uma afronta velada, cruel e alegre; Pedro também entende isso, e é por essa razão que semeia a palavra terrível no ouvido do pai.

***

À corrente da tradição judaico-cristã entrelaçam-se, em *Lavoura arcaica*, tradições míticas, religiosas e literárias da Grécia Antiga.[33] A presença dessas duas tradições basilares da cultura ocidental é decisiva para a atmosfera extemporânea e atemporal que caracteriza o romance e para a impressão que se tem de que a história passional de André é animada por correntes profundas, que a conectam a horizontes muito mais amplos do que aqueles que podem ser vislumbrados a partir da pequena propriedade rural em que vive a família e do círculo aparentemente fechado da vida doméstica.

Na verdade, é possível identificar duas componentes trágicas em *Lavoura arcaica*. A primeira delas remete ao universo grego da Antiguidade e à tragédia ática; a segunda diz respeito a uma concepção acerca do "trágico" muito posterior à tragédia grega — considerada como fenômeno literário e cultural historicamente circunscrito ao século V a.C. — e que teria se desenvolvido com maior vigor muitos séculos mais tarde.

Com efeito, a ideia de tragédia constitui uma tradição multissecular, ao longo da qual os sentidos atribuídos ao "trágico" se multiplicaram e aprofundaram. Embora de modo irregular, essas noções atravessaram os séculos e marcaram as mais diferentes expressões literárias, desde suas origens na Antiguidade Clássica. Peter Szondi estabeleceu, em seu *Ensaio sobre o trágico* (2004), uma importante distinção entre aquilo que ele designa como "poéticas da tragédia" — que teriam nascido com a *Poética* aristotélica — e uma "filosofia do trágico" — gestada a partir de fins do século XVIII, no seio da filosofia idealista e pós-idealista, e desenvolvida ulteriormente.

Partindo das considerações de Szondi, gostaria de assinalar de que maneira o texto de Raduan incorpora alguns dos elementos que caracterizam a poesia trágica da Grécia Antiga, ao mesmo tempo em que ecoa o moderno sentido do trágico. Se a "poética da tragédia" aponta para uma série procedimentos estéticos e desenvolvimentos de ação que permitem que *Lavoura arcaica* seja lido em seu avizinhamento à poesia dos tragediógrafos, a "filosofia do trágico", por sua vez, evidencia uma dinâmica dialética definidora da moderna ideia de tragédia, e que também pode ser observada no romance de Raduan.

A distinção estabelecida por Szondi aponta para a historicidade da tragédia e do fenômeno trágico. Isso significa que antes de empregá-los de maneira indiscriminada é

[33] Parte substancial do que se apresenta nesta seção já foi publicada no artigo "Aspectos trágicos de *Lavoura arcaica*" (ARNOULT NETTO, 2019).

preciso considerar criticamente esses dois termos. Já na década de 1930, em estudo célebre acerca da tragédia grega, Albin Lesky (2003) se referia ao que ele chamou de "problema do trágico", considerado a partir da constatação da dificuldade em estabelecer uma conexão pertinente entre a concepção moderna do trágico e sua fonte mais remota, isto é, a poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Numa perspectiva muito distinta da adotada por Lesky, Raymond Williams (2002) também problematizou as noções de tragédia e de trágico. Segundo ele, a referência à tragédia costuma abarcar tanto as poesias dramáticas compostas pelos Antigos, como uma tradição viva de pensamento que encontrou nas obras dos primeiros tragediógrafos uma fonte inextinguível de reflexões acerca da condição humana diante das forças imperiosas que regem a vida, o devir e a história. Tradição viva porque cada época elaborou sua própria concepção a respeito do fenômeno trágico, sempre associada a uma maneira historicamente determinada de interpretação dos textos legados pela Antiguidade Clássica e que ganhava corpo nos textos dramáticos elaborados por autores que "se mostraram conscientes do papel desempenhado por aqueles que os antecederam, vendo a si mesmos como contribuindo para uma ideia ou forma comum" (WILLIAMS, 2002, p. 33).

A possibilidade de problematizar o trágico depende, portanto, da percepção das diferenças que jazem sob a aparência de continuidade de "uma ideia ou forma comum" recebidas, recriadas e transmitidas pela tradição. Assim, Lesky pôde tipificar três formas de manifestação do trágico, assinalando o caráter fundamentalmente moderno do que denomina "visão cerradamente trágica do mundo", definida como uma "concepção de mundo como sede de aniquilação absoluta de forças e valores que se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente" (LESKY, 2003, p. 38). Na leitura que faz das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, o filólogo não identifica nada que se aproxime de tal "visão de mundo". Embora encontre obras marcadas pela impossibilidade de superação do impasse trágico, como seria o caso de *Édipo Rei*, haveria na própria ausência de saída um sentido transcendente capaz de justificar o desfecho trágico. Lesky fala, nesses casos, na existência de um "conflito trágico cerrado". Por fim, o autor nota que em diversas ocasiões a poesia dos Antigos franqueou espaço não só para um sentido transcendente dos conflitos dolorosamente vividos pelas personagens, como para uma "solução" ou "explicação" da situação trágica — caso exemplificado por Lesky com a peça *Édipo em Colono* (*idem*).

As considerações feitas por Szondi nuançam um pouco essa descontinuidade da tradição trágica assinalada por Lesky. Após observar a pluralidade de ideias sobre o trágico a partir de poetas e de filósofos modernos, Szondi assinala a existência de um ponto de convergência, designado pelo crítico como a "estrutura dialética do trágico", expressa não apenas em formulações teóricas, como também no "nível mais concreto das tragédias", isto é, em sua ação (SZONDI, 2004, p. 82 e ss.).

A fim de verificar a "ubiquidade do fator dialético", Szondi debruça-se sobre obras de diferentes épocas e lugares, apontando como a dialética trágica permeia a tessitura de tragédias de poetas e autores que vão de Sófocles a Büchner, passando por Calderón de la Barca, Shakespeare, Gryphius, Racine, Schiller e Kleist. De maneiras diversas, o desenvolvimento da ação de cada uma dessas peças revelaria a "unidade dos contrários, mudança de um termo em seu oposto, negação de si mesmo, autodivisão" (*idem*, p. 142), conduzindo à superação do caráter supostamente antinômico dos pares salvação e aniquilação, redenção e perdição, liberdade e necessidade, vida e morte, que reaparecem, por fim, em sua trágica reciprocidade, imanência e indissociabilidade.

Tanto essa perspectiva geral oferecida por Szondi como a "visão cerradamente trágica do mundo" de que fala Lesky remetem a um momento decisivo da tradição trágica, muito distante do tempo dos tragediógrafos da Antiguidade. O desenvolvimento de uma "filosofia do trágico" deu-se no bojo do pensamento idealista moderno e da criação de grandes sistemas filosóficos, que por sua vez deitam raízes nas profundas transformações históricas iniciadas nas últimas décadas do século XVIII e que se estenderam século XIX adentro. Como sugere Raymond Williams, as novas concepções do trágico surgidas a partir de então não colhem seus significados apenas da tradição literária e do pensamento filosófico, mas também do horizonte histórico em que se inserem, e que muitas vezes foi efetivamente sentido como trágico por aqueles e aquelas que experimentaram as transformações econômicas, sociais e culturais que marcaram a consolidação da ordem burguesa (WILLIAMS, 2002, p. 29-31).

Como dito anteriormente, *Lavoura arcaica* aproxima-se de diferentes aspectos dessa tradição milenar que, como tantas outras, forma-se ela própria a partir do entrelaçamento de diferentes tradições. Aproximação que ocorre — como se dá com a Bíblia — por meio da releitura dessa tradição múltipla, isto é, por meio da incorporação e reconfiguração do legado do passado a partir do momento criativo do presente. Em *Ritos da Paixão em* Lavoura arcaica, André Luis Rodrigues aponta para a importância que

tiveram “a experiência de vida do autor e […] sua experiência de leitura tanto dos modernos como da literatura mais antiga, sem desconsiderar suas leituras de filosofia e direito” para a escrita de *Lavoura arcaica*. Rodrigues identifica na prosa de Raduan uma verdadeira “mistura de gêneros”, formada pela reunião do romance, da poesia e da tragédia. O crítico associa essa opção à postura de um escritor que “abomina a exclusão, os valores estabelecidos e inquestionáveis, a idolatria, a mitificação, bem como as receitas de qualquer tipo e de onde quer que provenham” (RODRIGUES, 2006, p. 155 e ss.).

Apesar de Raduan não ter inserido em seu livro fragmentos de textos da tradição trágica e a tragédia não ter sido mencionada na “Nota do autor”, o diálogo com esta é um dos mais intensos que se estabelece em *Lavoura arcaica*, tanto por remeter a alguns elementos da poesia trágica da Antiguidade como por aproximar-se da moderna concepção do trágico. A trama do romance se desenvolve conforme o ritmo ditado pelas tensões entre autoritarismo e contestação, interdição e desejo, ordem repressora e paixão transgressora.

Situado num momento posterior ao desfecho da trama, tendo diante de si o espetáculo trágico já consolidado da ruína da família, o narrador entretece obscuras divagações em que ganham peso ideias de destino e fatalidade, como fins certos e inevitáveis de um percurso cheio de ambiguidades e reviravoltas:

> desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino, também eu complicava os momentos de um trajeto: construía uma sinuosa trilha com grãos de milho até a peneira, embora a linha que decidisse, escondida sob a areia, corresse esticada numa só reta; por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina? (p. 121)

Desenlace que já estava contido e prefigurado na breve e enigmática fórmula pronunciada tantas vezes pelo avô de André — *Maktub*: “está escrito”.

Tanto pela autoridade de que goza quanto pela análise e caracterização da poesia trágica, a *Poética* de Aristóteles marcou toda a tradição da tragédia, até nossos dias. Como se sabe, Aristóteles inicia sua exposição indicando as diferenças das artes miméticas quanto aos seus “meios” específicos, passando em seguida para seus “objetos” e “modos”

específicos. Os "meios" sobre os quais o estagirita se detém são aqueles relacionados ao som, *phoné*: o ritmo, a melodia e a linguagem (1447a20-25). Segundo o filósofo, assim como acontece em outros gêneros miméticos, a tragédia se caracterizaria pelo uso associado desses três meios. Com efeito, a representação teatral dos textos trágicos da Antiguidade intercalava trechos cantados (melopeia) com passagens declamadas (elocução, recitativo), sendo que cada uma dessas partes possuía desenvolvimentos métricos próprios e condizentes.

Quanto aos seus "objetos", a mimese trágica é definida por Aristóteles como aquela voltada para ações elevadas, em oposição àquelas de "baixa índole", explicando que "as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres" (1448a). A tragédia oferece, portanto, a imagem de homens e ações "superiores" e capazes de despertar o terror (*phobos*) e a piedade (*éleos*) de quem contempla o espetáculo.

Por fim, no que diz respeito ao "modo" de apresentação da mimese trágica, Aristóteles concebe duas possibilidades — a narração (que se desdobraria em narração direta ou indireta, isto é, de primeira ou terceira pessoa) e o diálogo (a representação direta de personagens em ação, propriamente). Embora a passagem do texto aristotélico em que este ponto abordado tenha sido corrompida e seja bastante controversa, especialmente no que tange à narração (1448a20), Aristóteles aponta que o diálogo e a ação direta seriam as formas privilegiadas da mimese trágica.

Parece-me possível considerar que *Lavoura arcaica* se apropria — de maneira bastante própria — desses elementos que caracterizam a poesia trágica, reconfigurando-os num texto inteiramente novo. Nesse sentido, a opção feita por Raduan pela prosa poética como meio privilegiado pelo qual ganha corpo a narrativa de André é especialmente digna de nota. Não se trata, como nos textos dos tragediógrafos, da alternância de metros, declamações e melodias, mas de reconhecer na prosa de *Lavoura arcaica* a articulação de ritmo, melodia e linguagem. Não passam batidas as diversas passagens do romance em que essa prosa se avizinha do (quase transformando-se em) verso:

> […] que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? […] (p. 133)

Nesta passagem, um verso de Jorge de Lima (como vimos, um dos "enxertos" indicados na "Nota do Autor") é prolongado pelo texto de Raduan, que lança mão de anáforas, de rimas e da metrificação.

Ainda quanto ao emprego dos diferentes "meios", pense-se no jogo de ritmos explorado pela alternância de discursos caudalosos e convulsivos (de que dá exemplo a citação anterior, com sua angustiada sucessão de interrogações) que repentinamente dão lugar aos movimentos mais lentos da rememoração lírica:

> Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folha e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho […] (p. 15).

Apesar de todas as profundas diferenças entre a maneira como os "meios" são empregados na poesia trágica clássica e o moderno trabalho literário de *Lavoura arcaica*, os recursos poéticos utilizados por Raduan evocam a tradição da tragédia na medida em que estão associados ao próprio desenvolvimento da ação narrada, isto é, do drama, e às personagens nele implicadas, fazendo com que as tensões que se verificam no desenrolar da trama também compareçam ao nível do texto.

Dificilmente poderíamos considerar que *Lavoura arcaica* represente personagens "melhores do que nós" ou que sua ação possa ser caracterizada como "elevada", o que afastaria o romance da definição aristotélica do objeto próprio da tragédia. Com efeito, seria vão aplicar a divisão entre objetos nobres e objetos inferiores para uma obra literária que não compartilha do mesmo universo moral e de pensamento que fundamenta a referida distinção. Na verdade, no lugar dessa discriminação, ocorre o contrário, pois em *Lavoura arcaica* separações e distinções pretensamente claras são embaralhadas: confundem-se a virtude e o vício, o melhor e o pior, o bom e o mau, o

saudável e o enfermo. A própria ordem que fundamenta tais discriminações — e que se vale delas para perdurar — é questionada no romance. Ademais, se a prosa primorosamente elaborada de Raduan, com suas passagens líricas e imagens poéticas, associada à evocação de temas míticos ou arquetípicos, podem ser considerados elementos que conferem a *Lavoura arcaica* certo tom "elevado", as páginas do livro estão cheias de outras tantas imagens que remetem a uma realidade baixa, material, corpórea, orgânica que é, curiosamente, reivindicada e, de certo modo, enaltecida por André — como no seguinte trecho, em que o elevado apuro da linguagem dá corpo a imagens que remetem à morte e à putrefação:

> ah, meu irmão, não me deitei nesse chão de tangerinas incendiadas, nesse reino de drosófilas, não me entreguei feito menino na orgia de amoras assassinas? não era acaso uma paz precária essa paz que sobrevinha, ter meu corpo estirado num colchão de erva daninha? não era acaso um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? não era acaso um sono provisório esse segundo sono, ter minha cabeça coroada de borboletas, larvas gordas me saindo pelo umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha boca inerte beijando escaravelhos? (p. 70)

Por fim, quanto à categoria do "modo", já vimos alguma coisa a respeito do assunto quando tratamos dos diálogos entre André e seu pai e entre André e Lula, os únicos apresentados de maneira direta em todo o romance. Ao contrário do que postulava Aristóteles, portanto, o romance de Raduan trabalha muito mais com a narração do que com os diálogos, ainda que estes estejam presentes na obra. Como vimos, essa excepcionalidade do diálogo no romance faz dos capítulos em que eles aparecem momentos importantes e reveladores quanto às personagens envolvidas. Mas no lugar de considerarmos essa característica um indício do afastamento do romance de Raduan da tradição trágica, talvez seja mais pertinente recordar que a tradição viva da tragédia implica a constante atualização e transformação do gênero. Nesse sentido, inserindo os eventos dramáticos numa corrente que remonta ao terreno do paraíso perdido da infância e ao privilegiar a narração rememorativa, é o próprio tempo que é convocado para participar do desenvolvimento da trama, podendo ser visto através de narrativa construída por André como o artesão oculto de sua sinuosa trama.

Outros dois aspectos centrais do gênero trágico que permeiam toda trama de *Lavoura arcaica* são a ambiguidade e a reviravolta. Como afirma Jean-Pierre Vernant, tratando da duplicidade de sentidos das palavras na tragédia grega:

> pode tratar-se de uma ambiguidade no vocabulário, que corresponde àquilo que Aristóteles chama *homonymía* (ambiguidade léxica); esse tipo de ambiguidade torna-se possível pelas imprecisões ou contradições da língua. O dramaturgo joga com ela para traduzir sua visão trágica de um mundo dividido contra si mesmo, dilacerado pelas contradições. Na boca de diversas personagens, as mesmas palavras tomam sentidos diferentes ou opostos, porque seu valor semântico não é o mesmo na língua religiosa, jurídica, política, comum (VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P., 2011, p. 73-74).

A ambiguidade vocabular desempenha, portanto, uma função decisiva para o desenvolvimento da ação trágica. Ela insere a descontinuidade no fundo oculto dos discursos proferidos pelas diferentes personagens que, confiantes na clareza daquilo que dizem sequer suspeitam que colaboram para construir a armadilha da qual elas mesmas serão vítimas. Quanto mais cristalinas acreditam ser suas palavras e unívoco seus sentidos, tanto mais afundam-se na obscuridade, só reconhecendo a contradição quando já é tarde demais.

Elaborado num contexto cultural em que a desmesura e o descomedimento (*hybris*) eram combatidos enfaticamente pela ordem nascente da *polis*, o drama trágico ainda não expressa a confiança no *logos* que triunfaria com o advento do pensamento filosófico e do espírito socrático. É por essa razão que a ambiguidade concorre decisivamente para a efetivação da reviravolta trágica, da "peripécia" (*peripéteiai*) aristotélica. Voltemos às lúcidas colocações de Vernant:

> a ambiguidade traduz, então, a tensão entre certos valores sentidos como inconciliáveis a despeito de sua homonímia. As palavras trocadas no espaço cênico, em vez de estabelecer a comunicação e o acordo entre as personagens, sublinham, ao contrário, a impermeabilidade dos espíritos, o bloqueio dos caracteres; marcam as barreiras que separam os protagonistas, desenham as linhas de conflito. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói se encontra literalmente "pego na palavra", uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não reconhecer. […] o que a mensagem trágica transmite, quando é compreendida, é precisamente que existem, nas falas trocadas

> entre os homens, zonas de opacidade e de incomunicabilidade (*idem*, p. 74-75).

A ambiguidade desempenha uma função motriz em *Lavoura arcaica*. É ela que dá impulso e é dela que se alimenta o movimento irresistível que conduz ao desfecho trágico e que ganha corpo no discurso de André. Ela está em cada palavra, em cada valor expresso nos sermões de Iohána, contra o qual se volta a palavra do filho pródigo — que tampouco escapa à ambiguidade, mas se vale da multiplicidade de sentidos da palavra para tensionar a ordem do pai até o limite.

São diversos os momentos em que o leitor poderá ver André apontando para "os discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias", ou para a dubiedade dos valores enaltecidos em seus sermões: "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 […]" (p. 169-170). Tal como indicara Vernant a respeito da tragédia clássica, em *Lavoura arcaica* essa ambiguidade também parece resultar da incapacidade de Iohána em reconhecer as diferenças encobertas pela aparente univocidade de suas palavras. Aquilo que André enxerga com clareza, repetindo-se cotidianamente no rito familiar do sermão antes das refeições, Iohána só percebe quando já é tarde. Diz o patriarca: "o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios" (p. 63-4), empregando o termo "acabamento" em seu sentido mais corrente: aquilo que completa e aperfeiçoa algo. Com o decorrer da narrativa, o mesmo vocábulo revela-se em sentido figurado, como aquilo que encerra e põe termo. O irmão e a irmã — a união da família — colocam à baixo os princípios do patriarca.

É precisamente por erigir seu discurso a partir dos sentidos marginais daquilo que diz Iohána que a posição de André se revela privilegiada, pois é a partir dela que as fissuras da ordem familiar podem ser observadas — lucidez que ironicamente falta justamente àquele que ocupa o centro da organização do grupo e ao seu fiel herdeiro, Pedro. A "desunião da família", que o primogênito supõe ter se iniciado com a partida do filho pródigo, André já a percebera desde muito antes: "a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa", evocando o tempo de sua infância e os carinhos que sua mãe lhe dispensava, enquanto os demais irmãos dormiam (p. 28-29).

Demasiadamente confiante na unidade do corpo familiar e na unilateralidade do sentido de suas palavras, é o próprio pai que alimenta, sem saber, a sanha profanadora do filho:

> era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, […] era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um […] (p. 45-46).

Ao mesmo tempo em que constata a dubiedade dos sermões do pai, André faz a descoberta da multiplicidade dos desejos da família, ignorada pelos imperativos do patriarca. Suspendendo o tampo e afundando as mãos no cesto de roupas da família, o narrador ali encontra "o pedaço de cada um […] o grito de cada um […] o corpo da família inteira" (p. 46-7), ouvindo pelos corredores da casa, enquanto todos dormiam, "as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio" (p. 47). Assim como não eram unívocas as palavras de Iohána, tampouco a família forma um todo homogêneo e indistinto. Essas duas descobertas fundamentam a revolta de André, que reivindica a satisfação daqueles desejos silenciados e descobre no discurso do próprio pai a lenha que alimenta o incêndio que fará ruir aquela ordem. O pródigo mobiliza com despudor as palavras de Iohána, voltando-as contra si mesmas e seu austero enunciador, abrindo espaço nas entrelinhas dos sermões para cultivar seus desejos, como quem trabalha a terra e nela semeia uma planta exótica.

Recorrendo às imagens botânicas, que abundam em seu discurso, o filho tresmalhado confessa: "estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra" (p. 164) — o que significa reconhecer e como que alçar-se acima daquela condição trágica, na qual "cada herói, fechado no universo que lhe é próprio, dá à palavra um sentido e um só. A essa unilateralidade choca-se violentamente uma outra unilateralidade" (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 74). Incapaz de dar-se conta da verdade que há nas palavras do filho, Iohána é quem mais se aproxima dessa condição trágica assinalada por Vernant e Vidal-Naquet.

A ambiguidade que permeia os sermões de Iohána talvez possa ser mais bem notada em suas considerações sobre o tempo, que ocupam uma posição central na ordem

moral que expressa em seus discursos. Na verdade, embora reconheça que "o tempo está em tudo" (p. 56) e dele derive os valores de justiça e verdade — "só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas" (p. 57) —, o pai de André parece incapaz de alcançar a "geometria barroca do destino", que se revela nos caminhos percorridos pelo filho (p. 137). Quando muito, as transformações do tempo aparecem, nos seus sermões, em imagens que remetem aos ciclos naturais ou ao vagaroso trabalho artesanal, jamais aludindo às suas súbitas e imprevisíveis reviravoltas. O tempo de Iohána exige dos homens paciência e "olhos amenos" diante dos caminhos que traça imperiosa e inelutavelmente (p. 64). Essa perspectiva do patriarca não pode ser dissociada da centralidade que ele mesmo ocupa na organização familiar. Como se pelas frestas de seu sermão se pudesse enxergar a serenidade e a segurança de quem conhece o curso do tempo e nele reconhece a garantia de sua perpetuação como detentor da palavra e do poder. Embora apregoe humildade e resignação até mesmo diante dos mais duros golpes do tempo, Iohána deixa entrever o orgulho e a vaidade de quem detém a autoridade e a força de decisão:

> e o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica da sua 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; […] o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade […] (p. 64-65).

Mas essa segurança, entre serena e orgulhosa, que marca cada uma das palavras dos sermões, não resiste diante do insuspeito e inevitável curso do tempo, que acaba por revelar-se, ele mesmo, enigmático e ambíguo. O penúltimo capítulo do livro, em que é narrado o desfecho da trama, tem início com uma irônica alusão ao discurso do pai:

> o tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso […] (p. 186).

O desfecho do romance, com o assassinato de Ana pelas mãos do pai, acabará por desfazer a imagem de inabalável solidez do patriarca: vítima de sua própria ingenuidade e arrogância, cai na armadilha que ele mesmo plantara, sem aperceber-se. Nesse sentido, Iohána provavelmente é a mais trágica das personagens de *Lavoura arcaica*, descobrindo em si mesmo a resposta para o enigma — até então incompreensível — dos descaminhos da família:

> […] não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) (p. 195).

O porta-voz da razão da família revela-se subitamente "possuído de cólera divina", de uma paixão que o leva ao limite do gesto mais insano de todo o romance, que a todo tempo flerta com os limites da desrazão. Ironia trágica pela qual o pai, que representava o zelo, a união e o amor da família, transforma-se justamente na palavra que cinde o próprio texto do romance, em suas últimas páginas:

> […] e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagido primitivo
>
> Pai!
>
> e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero
>
> Pai!
>
> e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika, de Huda, o mesmo gemido desamparado
>
> Pai!
>
> em balidos estrangulados
>
> Pai! Pai!

> onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?
>
> Pai!
>
> e de Pedro, prosternado na terra
>
> Pai!
>
> e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão
>
> Pai! Pai!
>
> onde a união da família?
>
> Pai!
>
> e vi a mãe, 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! Iohána! (p. 195-196)

Acometido de súbita cegueira diante da revelação da união incestuosa de André e Ana, o gesto do pai rasga o tecido do próprio texto, remetendo ao corpo mutilado da filha assassinada e, com ele, ao corpo destroçado da família. Expõe-se assim a ruína dos preceitos do patriarca, que caem por terra no instante mesmo em que Iohána ergue o alfanje.

Após o desenlace trágico, o capítulo final do romance não é mais do que um amargo e irônico epílogo, que retoma uma última vez um fragmento dos sermões de Iohána, revestido agora de um sentido completamente diverso daquele que outrora o pai pretendia conferir-lhe em sua prédica, em que recomendava:

> com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço (p. 197-198).

As mesmas palavras que haviam sido proferidas a fim de atestar a irrevogabilidade da ordem familiar reaparecem no fechamento do livro, fazendo com que o antigo sermão se converta, retrospectivamente, em obscuro oráculo do destino da família e em inscrição de sua pedra tumular. Transcorrida a ação do romance, o tempo terá se encarregado de confirmar as palavras de Iohána, na medida mesma em que desmente e arruína o patriarca.

Se Iohána é a personagem que mais se aproxima da condição trágica representada nos dramas clássicos, André, com seu discurso convulsivo, quase fora de si, traz para o universo de *Lavoura arcaica* outro aspecto do fenômeno trágico, que pode ser considerado a partir da condição marginal do personagem-narrador — no sentido próprio do termo, daquele que se situa nas bordas, junto aos limites, no terreno ambíguo em que as distinções claras que a razão pretende traçar se esfumam e se confundem.

A tragédia clássica, como se sabe, colocava-se sob o patrocínio de um deus que em alguma medida compartilha dessa condição marginal, um deus que permanece sempre um pouco distante das demais divindades que compõem o luminoso panteão olímpico: Dioniso. Voltando às palavras de Vernant:

> Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade, e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 158).

A alteridade que se impõe com Dioniso vincula-se ao fato de, "através de sua epifania, todas as categorias ressaltadas, todas as oposições nítidas, que dão coerência à nossa visão do mundo, em vez de permanecerem distintas e exclusivas, se chamarem, se fundirem, passarem umas às outras": o masculino e o feminino; o jovem e o velho; o longínquo e o próximo; o furioso, o louco e o sábio (*idem*, p. 349).

Naturalmente fora do terreno religioso do culto ao deus Dioniso, podemos identificar em *Lavoura arcaica* aquela "nostalgia de um completo alheamento", a recusa da "estabilidade e da ordem", o mergulho pelos "caminhos da alteridade", uma

“reconciliação” entre homem e natureza, além da dissolução das nítidas separações entre “opostos”, encarnadas no protagonista do romance. André parece aproximar-se desse estado dionisíaco, situando-se, a todo o momento, nas zonas ambíguas entre a loucura e a razão, a enfermidade e a saúde, em constante trânsito entre os domínios da natureza e da cultura. André parece oscilar entre a fúria que o acomete ao vazar a torrente de seu discurso e um estado letárgico no qual os tempos se misturam, os corpos fundem-se uns aos outros e à natureza, aproximando-se amorosa ou terrivelmente dos objetos que povoam a casa da família ou o quarto de pensão. André opõe às claras divisas de Iohána a anarquia e a confusão dionisíaca de seu pensamento e discurso.

Confusão com a natureza: são muitas as passagens em que o leitor se depara com um André-planta, que dorme “na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” (p. 15), cujos sonhos são pomos, cujos pés são raízes (p. 95), com a vontade incontida de “cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova [se] deitar à superfície e [se] cobrir inteiro de terra úmida” (p. 34); ou ainda um André-animal, que se une à cabra Sudanesa, que tem “olhos de lagarto” (p. 90) e “patas sagitárias” (p. 138) — evocando as figuras híbridas da mitologia antiga, os centauros e sátiros —, entregando-se em transe e torpor aos insetos, como no trecho citado anteriormente.

Confusão ainda entre os membros do ramo esquerdo da família: pela ambiguidade pronominal que torna indistintas Ana e a mãe, na primeira vez em que é narrada a cena da dança no bosque (p. 35), assim como pela descoberta em Lula de uns “certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!” (p. 183). André confunde os corpos e os olhos daqueles que formam com ele o ramo esquerdo da família e procura unir-se a eles: nos dúbios carinhos que troca com a mãe, nas carícias dispensada a Lula na noite de seu retorno, na sua violenta paixão por Ana.

Nietzsche: “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NIETZSCHE, 2017, p. 28).

Esse laço e essa reconciliação não significam a dissolução das tensões trágicas, mas seu reconhecimento e aceitação. “Estranho a nossas normas, a nossos usos, a nossas preocupações, além do bem e do mal, supremamente suave ou supremamente terrível, [Dioniso] brinca de fazer surgir, à nossa volta e dentro de nós, as múltiplas figuras do

Outro" (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 359). Este aspecto do dionisíaco já não incide apenas sobre André, mas sobre todo o romance, aparecendo como atributo do tempo, "esse algoz às vezes mais suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas" (p. 101).

O tempo é, em *Lavoura arcaica*, o elemento trágico para o qual convergem todos os demais. Ou melhor: é dele que deriva a tragicidade que recobre as palavras, os gestos e as paixões que movem as personagens do romance. *Panta rei*: no tempo e pelo tempo revela-se a dinâmica pela qual os opostos se aproximam até confundirem-se, pela qual o idêntico desentranha de si a diferença, num movimento incessante que engole quem a ele resiste.

É no tempo, portanto, que reside o núcleo dialético da trama de *Lavoura arcaica*. Como vimos no início desta seção, Peter Szondi explica que o trágico consiste numa "modalidade dialética" específica, pela qual os valores e ideias que norteiam as ações das personagens revelam-se dúbios e incertos, conduzindo-as para a própria ruína. Em *Lavoura arcaica*, esses valores aparecem no sermão de Iohána (capítulo 9) e são retomados no breve capítulo 28, imediatamente anterior à narrativa do desfecho da trama: "A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra): existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo" (p. 185).

Este ciclo será rompido — sempre amarga e ironicamente — pelo curso incontrolável do tempo. André e Iohána, que se situam em polos opostos ao longo deste romance, encarnando respectivamente o descontrole da paixão e a austeridade da razão, parecem subitamente inverter suas posições: quando Iohána é possuído pela paixão e acometido de uma cólera demoníaca, André não faz mais do que observar o assassinato de Ana e a queda da família com torpe frieza no olhar. Tendo-os separado pelo amor e pelo afeto que deveriam reunir, jogando com requinte seu anzol de ouro e revirando a ordem pelo seu avesso, o tempo trágico de *Lavoura arcaica* reúne a família, enfim, na ruína comum.

Ocupando um lugar semelhante àquele que outrora era reservado às divindades que presidiam o destino dos homens, consagrando e salvando alguns, destruindo e aniquilando outros, o tempo trágico do romance desvela-nos ainda a dialética que jaz no fundo da própria tradição, que é transmitida e perpetuada na medida mesma em que é transformada e violada, pela qual o gênero trágico se prolonga num texto moderno que o

transforma, reinventando-o em seu engenho poético e no desenvolvimento de sua trama, fazendo lampejar na luz de sua originalidade a presença de suas remotas raízes. *Maktub*: "está escrito".

***

Raduan já reconheceu em algumas entrevistas a importância que teve em sua formação a leitura das obras de Nietzsche. Importância que pode ser observada em diversos níveis e passagens de suas obras literárias, como já atestaram alguns intérpretes de sua produção (entre outros, LEMOS, 2004; REICHMANN, 2007; AZEVEDO, 2019). Em *Lavoura arcaica*, é possível notar a leitura que Raduan fez de Nietzsche principalmente por meio da proximidade entre a história de André e uma concepção de tragédia que foi decisivamente marcada pelo filósofo alemão, em especial pelo seu célebre ensaio *O nascimento da tragédia* e por sua definição da tragédia como resultado da tensa associação de forças dionisíacas e apolíneas.

Berthold Zilly, responsável pela tradução de *Lavoura arcaica* para o alemão, abordou num interessante artigo a relação entre o texto de Raduan e a concepção de tragédia de Nietzsche. Tendo em vista a cena final do romance, quando Ana é abatida pelo pai, Zilly aponta que

> a dicotomia do dionisíaco e do apolíneo conforme a concepção de Nietzsche aqui [no desfecho da trama] é exacerbada, pois estas duas atitudes vitais não se complementam, como aconteceu, conforme a visão do filósofo, na origem da tragédia. Elas se chocam violentamente e se aniquilam inexoravelmente. O bacanal acaba com a tragédia-relâmpago e a família patriarcal acaba também. *Por outro lado, os dois sobrevivem no nível simbólico, o apolíneo domando o dionisíaco no texto do romance, com toda a sua beleza e horror* (ZILLY, 2009, p. 47, grifos meus).

O choque e a aniquilação dessas duas forças não ocorrem no momento do assassinato de Ana pelo pai, que na realidade é desdobramento e resultado desse embate que se dá no interior de uma mesma personagem: Iohána. Colérico, apaixonado, o

patriarca perde a razão, lançando-se para fora de si. A estabilidade, a harmonia e a ordem revelam-se, por fim, precárias, frágeis, transitórias.

Mas se ao nível do enredo as forças apolíneas sucumbem à possessão terrível do pai pela desrazão dionisíaca, como bem nota Zilly ao nível do texto de Raduan o apolíneo "doma" o dionisíaco, contendo a desmesura e o excesso de uma prosa "barroca e opulenta, mas também enxuta e concisa" (*idem*, p. 9). Já não se trata da aniquilação de uma pela outra, mas da tensa harmonia de ambas:

> toda essa história […] é contada numa linguagem tão apaixonada e transbordante, tão sugestiva, sensorial e sensual, e, por outro lado, tão domada, burilada, disciplinada e concisa que parece um resgate e ao mesmo tempo uma transfiguração, uma sublimação do dionisíaco ao encontro do apolíneo, união que Nietzsche viu na origem da tragédia clássica. Enquanto na vida real, na atuação das pessoas, esses dois princípios se chocam mortalmente, eles se encontram conciliados ao nível simbólico e estético no romance trágico de Raduan Nassar (*idem*, p. 48-9).

Ao nível da ação, portanto, tem-se o choque fatal entre duas forças cegas e contraditórias, que conduzem a um fim trágico-absurdo, destituído de qualquer justificação: a dilaceração do corpo de Ana e do corpo familiar.[34] Por outro lado, ao nível da elaboração literária, tem-se a consubstanciação das forças dionisíacas e apolíneas num só e mesmo corpo — o corpo do texto de *Lavoura arcaica*.[35]

A desordem dos eventos que se sucedem e se desmentem encontra sua contraparte num fazer capaz reequilibrar e restituir ao fluxo do tempo sua coesão e beleza, ainda que no limitado espaço das páginas de um romance.

***

[34] Nesse sentido, *Lavoura arcaica* remete àquela "visão cerradamente trágica do mundo", identificada por Albin Lesky nas tragédias modernas (ver *supra*).
[35] É possível considerar que o único momento em que essa união do dionisíaco e do apolíneo se desfaz também ao nível do texto encontra-se na página já aludida em que a palavra "Pai" cinde o texto, imediatamente após o assassinato de Ana.

A releitura e reescrita de tradições bíblicas, míticas e trágicas concorre para a impressão que se tem de que a ação e a narrativa de *Lavoura arcaica* não se enraízam num momento histórico que possa ser determinado inequivocamente, antes recuando indefinidamente em direção a um passado arcaico: princípio e origem. Um passado, porém, que a todo instante reitera ser parte, ao lado de outros elementos (outros fragmentos e referências literárias) muito mais recentes e modernos, do presente da escrita e da experiência das personagens do romance. Esse material diversificado é reunido e articulado no corpo de um mesmo texto e no interior de uma mesma trama narrativa, formando um quadro saturado de heterocronias e de anacronias — para retomar Didi-Huberman (2017, p. 123) — e que serve de indício para situar o presente do trabalho da escritura em sua relação com o passado que ela mobiliza e evoca.

5. CONCLUSÃO: OS TEMPOS NO LIVRO

Ao longo desta dissertação procurei dar conta de alguns aspectos de *Lavoura arcaica*, a fim de oferecer elementos que permitam pensar a maneira singular como esse romance se insere em seu tempo — a época em que foi concebido e escrito —, sem, porém, permanecer preso a ele. Pois ainda que seja reconhecida como uma das obras mais significativas da prosa ficcional brasileira dos anos 1970, *Lavoura arcaica* — mais que os outros trabalhos de Raduan — parece remeter a um tempo que não é o de *sua* época, buscando o leito mais largo de correntes de ideias que não podem ser delimitadas ou circunscritas pelo cronologismo mais estreito de uma periodização.

Perguntado certa vez sobre o tempo que levara para escrever *Lavoura arcaica*, Raduan teria respondido: "a vida inteira", não dando maiores explicações, a não ser dizendo que havia "cavoucado muito longe" nesse trabalho (*Cadernos*, 1996, p. 29). Cavoucado muito longe na própria vida e na história de sua família, das quais o autor tomou diversos elementos para dar concretude e vida ao enredo ficcional; mas também cavoucado muito longe, numa história de horizontes mais amplos, e que foi sendo escrita ao longo dos séculos e das páginas de muitos livros — textos sagrados, antigas tragédias, versos líricos, fragmentos filosóficos… Portanto, muito mais do que dar expressão à experiência de sua época, com tudo o que poderia ser mobilizado para uma caracterização da década de 1970, *Lavoura arcaica* condensa a experiência dos muitos tempos que convergem para um só tempo — o presente — e que são reconfigurados pelo trabalho criativo e no texto dele resultante.

Assim, no lugar de uma crítica — digamos — ao autoritarismo vigente na sociedade brasileira sob a ditadura militar ou de uma problematização da modernização capitalista conduzida por alguns poucos poderosos, ao invés de deter-se no dado imediato do próprio momento histórico em que escrevia, a opção de Raduan envolve um olhar macroscópico que todavia não descuida do microscópico, pois reconhece que é apenas na dimensão concreta da vida vivida que pode ser encontrada a matéria a ser elaborada pelo escritor. A paixão e a cólera de um adolescente, a história dos afetos e das tensões numa família, a narrativa intimista, confessional, carregada da subjetividade de seu narrador-protagonista — são esses os meios pelos quais Raduan elabora uma obra contundente ao denunciar a falsidade da ordem, a ambiguidade dos valores e a precariedade das soluções apaziguadoras para os conflitos que apresenta. É só por meio de sua manifestação

concreta, singular e viva na história passional de André que esses "grandes temas" podem ser abordados e explorados literariamente.

Cada um dos capítulos buscou explorar elementos diferentes a fim de contribuir para a questão da relação entre tempo e romance — ou melhor, e os tempos e o romance, pois, como vimos, são diversas as temporalidades mobilizadas na prosa de *Lavoura arcaica*.

No capítulo "O tempo do livro", procurei identificar algumas das tendências literárias da produção brasileira dos anos que se estendem entre o final da década de 1960 e os meados dos anos 1970, colocando em evidência as particularidades de *Lavoura arcaica* diante desse variado conjunto: seu afastamento da tradição realista-naturalista do romance brasileiro, reabilitada à época; a elisão de referenciais temporais e espaciais; a evocação de uma atmosfera remota e mítica; a opção pelo espaço doméstico e pelo núcleo familiar patriarcal como palco das tensões exploradas; a abrangência das forças que colocam em movimento a ação: desejo e interdição, liberdade e tradição, "desordem" e "ordem"… todos esses elementos sinalizam que *Lavoura arcaica* situa-se à margem daquelas linhas de força da ficção nacional e fazem do romance de Raduan um pomo exótico — mas "cheio de horas maduras" — na paisagem mais ampla da produção cultural brasileira da década de 1970.

Ainda naquele capítulo, tracei um esboço biográfico de Raduan Nassar com o objetivo de reunir alguns aspectos que me permitissem especular sobre a maneira como sua trajetória, marcada por uma expressiva diversidade de experiências, articula-se ao trabalho criativo do escritor. A infância na pequena cidade interiorana, a formação superior na efervescente São Paulo dos anos 1950, as amizades do Largo de São Francisco, a descoberta da paixão pela literatura, as viagens internacionais e o ingresso no jornalismo, entremeados por experiências como criador de animais e pelo (quase) ingresso na vida acadêmica… Longe de buscar na vida do escritor a chave interpretativa para sua obra, o que procurei fazer foi sugerir como Raduan converteu — transfigurando-as — suas experiências pessoais em força motriz do trabalho criativo, fazendo com que sua prosa se impregnasse da própria substância da vida — de suas paixões, seus desejos, seus ritmos variados, seus impulsos e suas reviravoltas…

No capítulo seguinte, "Apropriação e subversão na narrativa de *Lavoura arcaica*" adentrei o universo ficcional do romance, observando como a elaboração do

discurso e da narrativa de André se faz por meio da reescrita — movimento que envolve a interpretação, violação e ressignificação — das palavras de seu pai. Recurso que corresponde, no plano discursivo do personagem-narrador, à subversão da ordem do patriarca que ele almeja realizar também na prática, mas que só se completará tragicamente, com o assassinado de Ana e a ruína da família pelas mãos de Iohána. Procurei apontar de que maneira, entre o patriarca e o pródigo, estabelece-se uma tensa dinâmica de prolongamento e desvio, de continuidade e ruptura, de identidade e diferença que acaba por ditar o curso dos eventos narrados, bem como a própria elaboração narrativa.

Por fim, no capítulo "A unidade e os fragmentos do corpo do texto", procurei explorar como a própria escrita de Raduan, também ela, opera por meio da reescrita de tradições diversas — interpretando-as, violando antigos significados atribuídos e cristalizados e recriando-os em função do presente e do novo contexto de sua criação literária. Com este fim, privilegiei duas tradições — a bíblica e a trágica —, por considerá-las decisivas para conferir à trama e à prosa de *Lavoura arcaica* suas feições atemporais, que parecem recusar delimitações precisas — quanto ao tempo e espaço, mas também quanto ao gênero literário, como assinalou Rodrigues (2006, p. 150 e s.). Invertendo a parábola bíblica e revisitando o gênero trágico, o texto de *Lavoura arcaica* pode ser considerado uma alegoria das relações de poder que sustentam a "ordem" — mas que também concorrem para seu colapso.

Esses três momentos da leitura que busquei realizar apontam para a maneira própria e independente como Raduan joga com a apropriação, com a interpretação e com a recriação da tradição, identificando nesse jogo de temporalidades um dos indícios mais significativos de como seu trabalho se situa diante do passado, enraizando-se no presente.

REFERÊNCIAS

Obras de Raduan Nassar

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 1ª ed. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1975.

_____. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Bibliografia geral

ABBATE, José Carlos. "Lucidez e delírio nessa bela parábola". *Jornal da semana*, São Paulo, 04 jan. 1976.

ABATI, Hugo. *Da Lavoura arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. Curitiba: UFPR, 1999.

ALVIM, Zuleika. "Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil — República: da Belle Époque à Era do Rádio (vol. 3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Páginas 215-288.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARNOULT NETTO, Thiago. "Aspectos trágicos de *Lavoura arcaica*". *Opiniães*, n. 14, p. 121-137, 2019. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.154890. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/154890. Acesso em: 18 fev. 2022.

ARRIGUCCI JR., D.; VOGT, C.; AGUIAR, F.; WISNIK, L. T.; LAFETÁ, J. L. "Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)". *Remate de Males*. Campinas, v. 1, p. 11-50, 2012. DOI: 10.20396/remate.v1i0.8636424. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636424. Acesso em: 18 fev. 2022.

AZEVEDO, Estevão. *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENTO XVI. Audiência Geral. Sala São Paulo VI, 22 fev. 2012. Disponível em: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2012/documents/hf_ben-xvi_aud_20120222.html. Acesso em: 18 fev. 2022.

Bíblia. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/arc. Acesso em: 18 fev. 2022.

Cadernos de Literatura Brasileira — Raduan Nassar. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 1996.

CARONE, Modesto. "Lembrete para a leitura de Estranha lavoura de Raduan Nassar". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1 jul. 1976.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, Marilena. "O banho das ideias: num copo de cólera". *Movimento*, São Paulo, 11-17 dez. 1978.

CICCACIO, Ana Maria. "Dúvida, a matéria-prima de Raduan Nassar". *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1981.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo — história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Quando as imagens tomam posição — o olho da história vol. 1*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GALLAND, Antoine. *As Mil e Uma Noites — volume II*. Tradução: Alberto Diniz. São Paulo: Gráfica e Editora Edigraf, s/d.

GIDE, André. *Le retour de l'enfant prodigue*. Paris: Gallimard, 2007.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2017.

JABOR, Arnaldo. "Nassar relança *Um copo de cólera*". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 1992.

LEMOS, Masé. (2004.) *Une poétique de l'intertextualité : Raduan Nassar — ou la littérature comme écriture infinie*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle — Paris III, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LIMA, Luiz da Costa. "Vanguardas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1987.

Livro das Mil e Uma Noites. Tradução: Mamede Jarouche. São Paulo: Globo, 2006.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia — o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro — 1964-1980.* Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, 2011.

_____. "Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar". In: Literatura e Sociedade, v. 21, n. 23, p. 230-243, 2017. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i23p230-243. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/134587. Acesso em: 18 fev. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias — uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70*. Campinas: Unicamp, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Da cólera ao silêncio*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira — Raduan Nassar*, n. 2, setembro de 1996. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

Pré-socráticos. In: Os pensadores — vol. 1. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

REICHMANN, Brunilda (org.). *Relendo* Lavoura arcaica. Curitiba, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v.17, n.1, 2005. Páginas 81-110. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ts/article/viewFile/12455/14232. Acesso em: 18 fev. 2022.

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

SCHNAIDERMANN, Boris. “Estranha lavoura”. *Versus*, n.3, São Paulo, 1976.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Companhia das Letras: São Paulo, 2008. Páginas 77-110.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Ao%20Lado%20Esquerdo%20do%20Pai.pdf. Acesso em: 18 fev. 2022.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

STEEN, Edla van. *Viver e escrever — volume 2*. Porto Alegre: LP&M, 2008.

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

TRUZZI, Oswaldo. “Sírios e libaneses no oeste paulista — décadas de 1880 a 1950”. *Revista Brasileira de Estudos de População*, v. 36, p. 1-27, 2019. DOI: 10.20947/s0102-3098a0086. Disponível em: https://www.rebep.org.br/revista/article/view/1373. Acesso em: 18 fev. 2022.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILLY, Berthold. “*Lavoura arcaica* ‘lavoura poética’ lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade na obra-prima de Raduan Nassar”. *Revista Estudos Sociedade e Agricultura*, vol. 17, n. 1, páginas 5-59, 2009.