

“Na volúpia urgente de uma confissão”: Lavoura Arcaica (1975), o lírico, o trágico e o arquétipo

Sandro Adriano da Silva*
Universidade Estadual do Paraná
Campo Mourão, Brasil
Ana Maria Soares Zukoski**
Universidade Estadual de Maringá
Maringá, Brasil

Recebido em: 17/04/2019

Aceito em: 31/07/2019

[...] pois só nesse exercício é que amadurecemos, construindo com disciplina a nossa própria imortalidade, forjando, se formos sábios, um paraíso de brandas fantasias onde teria sido um reino penoso de expectativas e suas dores;
Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, 1975.

Resumo: Este artigo aventa uma análise interpretativa do romance lírico *Lavoura arcaica* (1975/2001), de Raduan Nassar, a partir de um olhar para o imaginário que funda a narrativa e assegura-lhe um estilo incisivo e universal. A obra retoma o arquétipo para, diluindo-se entre matizes do trágico e uma linguagem altamente lírica, realinhar o tempo, a tradição, a liberdade, o amor sob o peso de verdades consagradas como irremovíveis.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. *Lavoura arcaica*. Romance lírico. Trágico. Arquétipo.

Abstract: This article presents an interpretative analysis of the lyric novel *Lavoura arcaica* (1975/2001), written by the Brazilian author Raduan Nassar, from from a look at the imaginary that creates the narrative and assures an incisive and universal style. The work resumes the archetype for, diluting between hue of the tragic and highly lyrical language, realign time, tradition, freedom, love under the weight of truths consecrated as irremovable.

Keywords: Contemporary Brazilian literature. *Lavoura Arcaica*. Lyrical novel. Tragicity. Archetype.

Résumé: Dans cet article, on se propose a une analyse interprétative du roman lyrique *Lavoura arcaica* (1975/2001), de l'auteur brésilien Raduan Nassar, à mettre en relief l'imaginaire qui fonde le récit et assure un style incisif et universel. L'œuvrereprendl'archétype à diluer entre des nuances tragiques et un langage hautement lyrique, réaligner le temps, la tradition, la liberté, l'amour au poids de verities consacrées et inamovibles.

Mots-clés:Littérature brésilienne contemporaine. *Lavoura arcaica*. Roman lyrique. Tragacité. Archétype.



Lavoura do desenredo

O romance *Lavoura arcaica* (1975/2001)¹, de Raduan Nassar, aborda a paixão de André, narrador-personagem, por sua irmã, Ana, revisitando o tema arquetípico do incesto, “cuja proibição não é apenas um elemento indispensável ao funcionamento da família, à aceitação da aliança e da filiação (e logo, a estruturação do indivíduo” e que se configura “o primeiro drama da humanidade, e o único permanente” (ENRIQUEZ, 1999, p. 35;36) na história do desejo entre liberdade e tradição ao interdito. Sob um influxo confessional, o enredo inicia-se *in medias res* e apresenta deslocamentos diegéticos que encerram uma narrativa densa, fragmentada e labiríntica. Os quadros narrativos não observam a uma linearidade, antes coadunam-se ao próprio ritmo do fluxo da memória do narrador, sugerindo o auscultamento e a sublimação das angústias e desejos de André, em face o caráter castrador da estrutura familiar de molde patriarcal rural, assentada nos sentimentos e no discurso sobre uma visão arcaica da terra, da honra, do sangue, do trabalho, das paixões humanas e das relações familiares.

Nessa lavoura de *arké*, marcada pela ironia trágica de um desenredo que aos poucos vai se revelando na leitura, funda-se a história de uma família de origem libanesa radicada no Brasil. Embora o romance não apresente marcas explícitas de tempo cronológico, e o intensivo uso de fluxo de consciência e monólogo interior no relato memorialístico deixem entrever a presença do tempo psicológico, alguns aspectos ligados à própria estrutura econômica e social sugerem situar a história no início do século XX.

O clã, cujo sobrenome – base que acomoda todos os valores de uma sociedade tradicional – é ironicamente suprimido, apontando já para uma metáfora da decadência familiar, compõe-se de oito pessoas: do lado masculino, estão Iohána, o patriarca e os filhos Pedro, o mais velho, André, e Lula, o caçula; do lado feminino, a mãe, que não é nomeada, Rosa, a mais velha, Zuleika, Huda e Ana. Há referências também ao avô, cuja memória é reiteradamente reverenciada, posto que sua “imagem estava talhada na madeira dos móveis” (NASSAR, 2001, p.25) e a quem ainda reservava-se um lugar ao espaço sagrado da mesa.

Os jantares da família, aliás, são marcados pelos prolongados (e por vezes proféticos) sermões do patriarca, os quais se apresentam como verdadeiras encíclicas de

¹ Doravante, as citações do romance serão seguidas da sigla *LA* e respectiva paginação, tendo como referência a 3ª edição, revista pelo autor, 13ª reimpressão, da *Companhia das Letras*, publicada em 2001.

valores morais e regras de boa conduta. São extremamente carregados de lições doutrinárias, apologéticos, e versam sobre a rigidez que deve permear as escolhas morais, o comportamento, o controle das paixões humanas. A voz de autoridade do pai acentua o valor do trabalho, da família como célula estruturante da sociedade e da manutenção de todo um *ethos* que, nas palavras do patriarca, expressam um eterno retorno sagrado: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe nesse ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.” (NASSAR, 2001, p. 183).

Nesse cinturão moral familiar, André cresce e descobre intensamente sua sexualidade, experimentando-a sob a tensão, a dor, o desespero e o devaneio de uma paixão interdita, inconfessável e anormal:

Na modorra das tardes vadias da 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 folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma [...]. (NASSAR, 2001, p.13).

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 de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois carochos repulsivos [...]. (NASSAR, 2001, p. 15).

Após o encontro incestuoso, André tenta persuadir Ana a prosseguir a relação. Ela, com efeito, atingida talvez por um sentimento de culpa, recolhe-se à capela familiar para rezar. Inconformado com a negativa da irmã, André parte da fazenda, e acaba sendo encontrado, em uma pensão, pelo irmão Pedro, que, a pedido do pai, convence-o a voltar à casa. O retorno à fazenda é marcado por uma viagem silenciosa e por uma recepção festiva, reatualizando, pelo recurso intertextual, a parábola do filho pródigo, que, na narrativa bíblica, o filho mais jovem de um homem decide requerer a parte que lhe cabe da herança e parte sem rumo. Tendo passado o tempo e gasto toda sua fortuna retorna à casa paterna e é recebido com júbilo, perdão e amor, pelo pai. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1995, p.1959-1960). “Deus ouviu nossas preces” (NASSAR, 2001, p.160), dizem as mulheres; “aquele que tinha se perdido tornou ao lar” (NASSAR, 2001, p.161), proclama o pai, em tom solene. Uma festa é então preparada especialmente para comemorar a chegada de André, a que ele chama de “minha páscoa”, e durante a qual Ana surge inebriante, intempestivamente “serpenteando” em sua dança escandalosamente sensual. Nesse momento, Pedro, que a observa, vai até o pai e, “vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana” (NASSAR, 2001, p. 192), delata

o incesto. O pai, tresloucado, “ferido em seus preceitos, e possuído de cólera divina” (NASSAR, 2001, p. 193), entra no círculo da dança e atinge mortalmente Ana, “a dançarina oriental” (NASSAR, 2001, p. 192), com o alfanje e, em seguida, cai com um ataque fulminante. Todos, exceto André, clamam desesperadamente “como um parto, um vagido primitivo, Pai!” (NASSAR, 2001, p. 194).

Como apontou o crítico Benedito Nunes (1982), *Lavoura arcaica*,

[...] com a inclusividade de uma composição plena, que tomando como modelo a parábola do Filho Pródigo, preenche-a com múltiplos nexos conflitivos da vida familiar, a forma da história aí inseparável da forma da linguagem, no ritmo da paixão incestuosa do personagem-narrador, e que se abre para uma visão trágica do mundo. (NUNES, 1982, p.66).

Assim se desenham o enredo e a poética do romance de Raduan Nassar, num trabalho percuciente na filigrana da palavra em seu alcance lírico, que vai jorrando através das cintilações dos pensamentos, desejos e emoções, se estilhaça em uma verve expressionista, na tentativa de captar, dar forma e exorcizar a paixão pela linguagem. E é propriamente pela aderência a uma linguagem de matiz sinuoso, sugestivo, opaco e circular que *Lavoura arcaica* pode ser acomodada na condição de *romance lírico*.

Lavoura de liricidade e o romance

O romance lírico é um gênero literário, e como tal, não se apresenta estanque ou puros. A respeito da construção dos gêneros, o autor Costa Lima (2002, p. 283) postula que ela não pode ser feita *priori*, pois mesmo considerando a presença implícita do leitor, essa construção começa a se impor sobre o receptor, construindo-se como arbitrária e confiando em si própria como uma prescrição divina, acabando por tornar-se como as classificações que possuem explicitamente um cunho autoritário. Portanto, podemos compreendê-los como:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. (LIMA, 2002, p. 272).

O crítico discute a questão da rigidez com qual não raras vezes pretendemos moldar os textos, no afã de encaixá-los em determinado gênero, salientando a importância de enxergarmos os gêneros como ‘quadros de referências’ e não como moldes que acabam por mutilar os textos. Evidencia também a questão da variabilidade e mutação que os gêneros podem sofrer, uma vez que se encontram ligados com a cultura, a sociedade e o sistema literário, que não são fixos e permanentes.

Os gêneros devem acompanhar essas esferas as quais se encontram ligados, uma vez que, “bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança.” (LIMA, 2002, p. 269). Por possuir essa característica que os depura de estaticidade, os gêneros além de sofrerem transformações estéticas, acabam por misturar-se, não possuindo uma determinada pureza.

Yves Stalloni (2009) em seu texto *A noção de gênero literário* expõe que o conceito de gênero não se trata de uma definição fechada e que ainda é problematizado devido as suas variantes estéticas e históricas, pois este, constituindo-se enquanto algo histórico, acaba por marcar-se no tempo e no espaço, possibilitando nascer, crescer, desenvolver, morrer e depois ressurgir.

As etapas pelas quais um gênero pode percorrer, incluem a transformação. Segundo o filósofo húngaro Georg Lukács, a epopeia precisou ceder lugar para uma nova forma: o romance. Tal transformação foi necessária porque “enquanto a imanência do sentido à vida naufraga [...] a essência afastada [...] e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que [...] pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada.” (LUKÁCS, 2009, p. 39). Devido às transformações que aconteciam na sociedade, o gênero epopeia acaba por ficar ‘ultrapassado’, surgindo o romance, uma nova forma, para substituí-lo.

Para Lukács “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, [...] ainda [...] tem por intenção a totalidade”. (LUKÁCS, 2009, p. 55). Mesmo não se manifestando de forma explícita como a epopeia, o novo gênero também busca em seus objetivos “descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.” (LUKÁCS, 2009, p. 60). Diferentemente da epopeia que tinha por característica retratar a coletividade de um povo, a vida individualizada começa a ser o centro do romance que se preocupa com o indivíduo na sociedade.

Ainda seguindo os passos de Lukács (2009, p, 72), o elemento estrutural mais importante da composição literária do romance é a intenção e a ética que se fazem

presentes na configuração desse gênero, caracterizando-o como um processo, ou sempre como algo que está em devir, não sendo uma forma consumada e finalizada como os demais gêneros. Por essa característica processual e adaptável, o romance vai reinventando-se e contrariamente a convicção do crítico não se extinguiu junto com o capitalismo, até porque esse sistema também se consolidou na sociedade. Esse gênero, de acordo com o autor, configura-se como um equilíbrio oscilante. Tal oscilação não é insegura e pendula entre o ser e o devir, aproveitando-se da ideia do devir para alçar a condição de estado e assim superar-se, tornando-se o ser normativo do devir, uma vez começado o caminho, realizada a viagem está.

O filósofo húngaro afirma que o romance possui uma objetividade que acompanha a “percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade” (LUKÁCS, 2009, p. 89-90). Esse gênero oscila e mistura ficção com realidade, dependendo do equilíbrio para atingir seus objetivos. Evidencia-se que os gêneros, portanto, estão passíveis de alterações, que por sua vez, encontram-se relacionadas ao homem e à sociedade.

Na história dos gêneros literários, delineiam duas concepções básicas. A primeira, que esteve em voga até o Romantismo, colocava os gêneros como imutáveis, isto é, não passíveis de alterações, permanecendo na classificação proposta por Platão e Aristóteles: épico, lírico e dramático. A segunda vertente por sua vez, valoriza a ideia da liberdade de criação que ocasionaria na fuga dos padrões e normas, firmando-se junto com o Romantismo.

A vista disso, esse movimento literário aceita os gêneros, mas os encara de modo diferente, vislumbrando-os como um campo aberto às experimentações e não mais compondo-se como algo fechado e permanente. Tal mudança de perspectiva deve-se a valorização que a liberdade de criação adquiriu.

A questão dos gêneros nos leva a reflexões importantes e nunca concluídas, afinal, a literatura é um terreno de criações espontâneas, para posteriormente a teoria procurar classificá-la, e, fazendo isso, pode incorrer no engessamento da literatura. A partir da modernidade, reconhecemos a existência e permanência dos gêneros, mas não conseguimos mais nem produzi-los nem entendê-los de forma estanque; ao contrário, sempre interpenetrando uns aos outros, na criação de espécies ou “sub-gêneros”, como propõe Stalloni (2009).

Acerca da liberdade de criação, e junto a ela, a hibridez dos gêneros literários, Costa Lima (2002) afirma “o valor das obras que tentamos julgar de acordo com essa ideia é que pode variar: uma pode ser mais ou menos lírica, épica ou dramática que a outra. [...] Os ‘atos que conferem a significação’ podem aparentar caráter dúbio.” (COSTA LIMA, 2002, p. 276). Ao ‘caráter dúbio’ que o autor afirma, podemos compreender como essa mescla de características literárias que um mesmo texto pode possuir. O romance lírico representa bem essa combinação de características, pois apresenta alto grau de liricidade, intrinsecamente atrelada à prosa.

Nas malhas narrativas de *Lavoura Arcaica* poesia lírica e prosa se mesclam de modo que se torna impossível separar uma da outra, servindo a prosa como sustento para a poesia. De acordo com Freedman(1972, p.8, tradução nossa), “o romance lírico como gênero expressa algo mais que uma mudança de gosto na história literária ou mais do que uma predileção por um design imaginativo.”² O crítico postula que o romance lírico não se configura como uma mera mudança formal, uma vez que a união entre poesia lírica e prosa consegue expressar aquilo que isoladas não conseguem exprimir.

Adotando características de ambos os gêneros e as mesclando de forma intrínseca, o romance lírico logra sugerir sentidos que a poesia lírica e a prosa isoladamente não conseguem. Por isso, o romance lírico demanda uma transfiguração de seus elementos narrativos, presentes no romance *Lavoura Arcaica*. Daí “o romancista lírico enfrenta a tarefa de reconciliar a sucessão no tempo e as sequências de causa e efeito com a ação instantânea da lírica.”³ (FREEDMAN, 1972, p. 8, tradução nossa). O tempo da poesia é o presente, por esse motivo, o romance lírico precisa transfigurar seu tempo para a presentificação, e é esse gênero que “melhor assume uma forma original que transcende o movimento causal e temporal da narrativa dentro das diretrizes da ficção. É um gênero híbrido que usa o romance para aproximar-se da função do poema”. (FREEDMAN, 1972, p. 13, tradução nossa)⁴. Por conta da hibridez que caracteriza esse

² No original: “La novela lírica como género expresa algo más que un cambio de gusto en la historia literaria o más que una predilección por un diseño imaginista.” (FREEDMAN, 1972, p.8)

³ No original: “El novelista lírico enfrenta la tarea de reconciliar la sucesión em el tiempo y las secuencias de causa y efectocom la acción instantánea de la lírica”.(FREEDMAN, 1972, p.8)

⁴ No original: “más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la ficción. Es un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema”.(FREEDMAN, 1972, p. 13)

gênero, o teórico coloca que essa relação ambígua entre o lirismo e a narrativa gera o desafio de harmonizar o profundo entre si e também com as premissas estéticas.

Para Freedman (1972, p.15, tradução nossa) a objetividade do romance lírico “reside em uma forma que funde o eu e o outro, uma imagem que separa o escritor de sua *persona* em um mundo separado e formal⁵.” Portanto, o romance lírico busca combinar de maneira objetiva o homem e o mundo. Esse modo objetivo, entretanto, não acontece explicitamente, ao contrário, realiza-se de modo oculto, porém estético. Mesmo não se configurando explicitamente, isso não significa um desinteresse dos autores de romance lírico pelas questões da conduta humana, problematizadas nos romances em geral, pelo contrário, elas são abordadas nas obras desse gênero, a partir de um ponto de vista diferenciado, segundo Freedman (1972).

Além do alto grau de liricização que a obra apresenta, esta também é marcada pela ironia e carnavalização de certas ideias e dogmas, sacralizando o profano com a força da relação incestuosa entre André e Ana, e profanando o sagrado ao sustentar essa relação e romper com os laços que os unem ao romance familiar.

Também em função dessas dualidades, o romance se apresenta segmentado em duas partes que enfeixam sentidos dicotômicos: a *Partida* e o *Retorno*. A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família, o amor, tomados como *leitmotiv*, tornam-se temas emblemáticos e que fornecem à obra todo o seu *pathos*, sua paixão, porque retrata, no confronto com o discurso do pai, o desejo exasperante que traduz a diluição e angústia de André e Ana, que não se enfeixam na órbita de valores da família.

O método ficcional, a partir do qual o romance organiza-se, é o fluxo de consciência e uma sintaxe narrativa que apresenta deslocamentos espaço-temporais por prolepse e analepse, semelhantemente ao ritmo da memória, o que enseja o caráter diluído da obra, em consonância com a dimensão psíquica do personagem-narrador. Essa interiorização encerra o romance em uma narrativa intimista, “cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética” (BOSI, 2013, p.451), equacionando-se nas metáforas e símbolos de refúgio os dramas da paixão e da linguagem. Dentre os vários exemplos emblemáticos da liricização do romance está a cena do monólogo de abertura da narrativa, em tom expressionista, quando André encontra-se em um quarto de pensão, solitário, e em prática de onanismo:

⁵ No original “*radica en una forma que fusiona el yo y el el otro, un cuadro que separa al escritor de su persona en un mundo aparte y forma.*”.(FREEDMAN, 1972, p. 15)

Os olhos no texto, a nudez dentro do quatro; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero [...] (NASSAR, 2001, p. 9).

Esse momento inaugural da diétese pode lido como uma metáfora do enclausuramento do *pathos* de André, percorrido em toda a obra e como exemplo do expediente do fluxo de consciência, que se coaduna com o caráter expressionista da narrativa confessional. O quadro narrativo aponta, também, para a atenção dada à natureza do *cronotopo* da obra, qual seja,

a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas, [...] quase como metáfora; [...] nele é importante a indissolubilidade de espaço e de tempo. [...] Nocronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. (BAKHTIN, 2014, p. 211).

É sintomático como André internaliza e expressa a condensação da natureza por ele experienciada com ambivalente do sagrado e do profano nesse “quarto catedral”, cenário de entrega da corporeidade ao interdito e à sublimação; o quarto de André figura uma metáfora de sua intimidade conflitiva e deserdada. Bachelard (1978) afirma que “para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem.” (BACHELARD, 1978, p. 206). As emoções de André acabam por se refletir no quarto que passa a ser um quarto-caleidoscópio de um “drama da geometria íntima” porque projeta uma “dialética do exterior e do interior” (BACHELARD, 1993, p. 215; 221); em outras palavras,

O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. [...] A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. [...] O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. [...] E todos os quartos de outrora vêm encaixar-se neste quarto. [...] Não raro, é pela própria concentração no espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força. [...] O interior e o exterior não são abandonados à sua oposição geométrica. De que vertedouro de um interior ramificado escoo a substância de ser?

O exterior chama? O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória? (BACHELARD, 1993, p. 221; 231; 232)

Ao geometrizar ao quarto como um “mundo”, o narrador-protagonista atribui-lhe um valor de contiguidade do espaço da casa da fazenda, cujos aspectos espaciais e telúricos são recuperados e reintroduzidos na ambientação, quando do contato inesperado com o irmão:

[...] era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; [...]. (NASSAR, 2001, p. 11).

Esse sentimento de alheamento revela-se em André ainda em sua adolescência, quando, aos dezessete anos, sente aflorar o desejo de transgredir o peso da tradição que incide sobre a família:

[...] pela primeira vez senti o fluxo da vida, seu cheiro forte de peixe, e o pássaro que voava traçava em meu pensamento uma linha branca e arrojada, da inércia para o eterno movimento; e 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 edificarei a 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 um momento profeta da minha própria história [...] (NASSAR, 2001, p. 89).

Esses quadros narrativos emolduram o tom catártico da confissão: desenha-se o destino trágico da paixão. André, ainda na fazenda, elege para si e para espaços que assume valor simbólico para o devaneio. Bachelard (1978), ao tratar do devaneio, aponta-o como:

[...] um estado inteiramente constituído desde o instante inicial. Não vemos começar; e, no entanto, ele começa sempre da mesma maneira. Ele foge do objeto próximo e imediatamente está longe, além, no espaço do além. (BACHELARD, 1978, p. 316).

A acepção de Bachelard acerca do devaneio cabe à própria linguagem do romance, que pelo caráter expressionista que assume desde as primeiras páginas, aponta para essa sensação de um devaneio alinear, ininterrupto e fragmentar, coadunando-se com o caráter metonímico do desejo e com o fluxo narrativo. O devaneio de André, instaurado na sua paixão incestuosa é, entretanto, confessado ao irmão, Pedro, mais ou menos à altura da metade do romance, o que indica um longo e denso caminho percorrido pelo narrador, como que preparando o leitor:

‘Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’ explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos [...] (NASSAR, 2001, p. 109).

Não se trata, evidentemente, de pura estratégia de captura e manutenção artificial pela peripécia; ao contrário, o enredo exíguo, envolva e condensa as ambiências do romance, investindo, antes, no jogo de sombras e na exploração da atmosfera, própria do romance psicológico. Essa passagem, aliás, é um das muitas que autentica a narrativa como um romance lírico, considerando que sua linguagem se assenta em um estrato metafórico, agenciando toda carga simbólica da paixão interdita e de alguns arquétipos humanos.

A imagem de Ana, nessa tensão que caracteriza o tom confessional, pode ser tomada, na chave da mitocrítica, como símbolo resgate arquetípico do mito cosmogônico da vitória sobre o caos (ELIADE, 1993). Simbolicamente, Ana representa o arquétipo de Anat, deusa pagã, honrada com suntuosos templos providos de prostitutas sagradas para as bacanais dos cultos da fertilidade, que, além disso, dispensa eterno amor ao irmão, Baal. Ela transita entre o sagrado e o profano (quando angelical, em orações na casa transformada em templo profano por André) e o profano, quando vestida das quinquilharias das prostitutas e serpenteando freneticamente ao som de uma flauta, é chamada de “dançarina oriental”, exatamente como a moura encantada da Idade Média, transformada em símbolo do mal e do pecado:

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e solto, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os

braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância... enquanto dançava no centro de todos, fazendo vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico. [...] (NASSAR, 2001, p. 31).

O narrador-personagem apresenta-nos Ana à imagem do arquétipo da serpente em seu matiz feminino da *femme fatale* que seduz. No imaginário que construiu o estereótipo que liga o feminino à ordem da sedução, Baudrillard (1991) aponta que “aí onde se confundem sedução e feminilidade, elas sempre estiveram confundidas. Sedução e feminilidade são inelutáveis como o próprio avesso do sexo, do sentido, do poder.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Imolada duas vezes, pelo discurso masculino que corroborou e disseminou essa imagem, e pela morte física, Ana resgata a imagem da vítima sacrificial eivada de misoginia que percorre todo o imaginário ocidental da literatura. Dele decorre todo um regime de imagem que Durand (2001) indica como “noturno” e ao qual é possível relacionar o feminino erótico fatal ao qual a imagem de Ana permanece relacionada:

Por vezes, com efeito, o desejo de eternidade liga-se à agressividade, à negatividade, transferida e objetivada, do instinto de morte para combater Eros noturno e feminóide. Pode-se, nesse caso, ver com Jung, uma coincidência de uma parte da libido com a proibição do incesto, a luta contra a revolução incestuosa e os seus símbolos femininos ou teriomórficos. (DURAND, 2001, p.197).

A simbolicidade da dança em que Ana “serpenteia” relaciona-se à ordem do *pathos* e da sedução, e é sintomático com ela surge em dois momentos da narrativa, rememorados pelo narrador. Nas cenas, o elemento da música estabelece um contraste dramático, pois ratifica a ambiguidade da relação entre o sagrado e o profano, por seu teor orgiástico, onírico, umedecido de vinho, e promove a elevação do fluxo da narrativa, encaminhando-o ao clímax:

Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue [...], toda ela ostentando um deboche exuberante, [...] tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, [...] sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, [...] seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, [...] serpenteando

lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, [...] serpenteava o corpo, ela sabia [...] esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmido de saliva enquanto dançava [...]. Ana, sempre mais ousada, mais petulante, [...] que demônio versátil!). (NASSAR, 2001, p. 188;189;190).

O arquétipo ambivalente do vinho (LURKER, 2003, p. 754), o sagrado fruto da videira e, por metonímia, do trabalho e da terra, que nutre o discurso do pai, assume seu caráter profano de delírio, de liberação dos sentidos e, no nível da linguagem, metaforiza-se no tom confessional e catártico, como que inebriando o próprio ritmo do narrar, da memória e da paixão. O vinho, ainda, como símbolo da sublimação de André, dilui essa lavoura arcaica cujo fruto interdito aguarda um inapelável destino trágico.

A arquitetônica do romance, tanto do ponto de vista da forma de conteúdo e da forma de expressão, subordina-se a uma antinomia, indissolúvelmente ligada ao *pathos* de sua tragicidade. A tensão entre as duas forças arquetípicas – a apolínea (representada pelo *masculino*, pelo pai e pela imagem dos que estão do lado direito da mesa) e a dionisíaca (que matiza o *feminino*, a fragilidade, a subversão e o que estão do lado esquerdo da mesa) – estabelece a penetrabilidade da experiência trágica, com sua música, o coro trágico estilizado pela reação de espanto dos convivas que presenciam a dança orgiástica de Ana, e de André, que se assume como herói trágico em uma *mythos* para além de qualquer possibilidade de escapatória. Evocamos Nietzsche (1991), sobre o pressuposto de uma certa incitação da condição humana em intensificar as capacidades simbólicas contidas no trágico:

Embevecimento do estado dionisíaco, com seu aniquilamento das fronteiras e limites da existência contém, com efeito, enquanto dura, um elemento letárgico, em que submerge tudo que foi pessoalmente vivido no passado. (NIETZSCHE, 1991, p. 9).

Neste registro simbólico que se manifesta, como já dissemos, em todos os níveis da tessitura da narrativa do romance, o *agonestabelecido* entre as duas forças de potência que refletem como a experiência dionisíaca se efetivará como possibilidade de manutenção do desejo, da paixão, do desamparo, da culpa e da confissão. A pulsão dionisíaca opera uma complexa dissolução do universo da personagem, do estatuto narrativo, que, em seu caráter trágico produz o que Vernant e Naquet (1991, p. 248), guardadas as devidas diferenças, situam na tragédia, a saber, “um abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão.”

Interpretando o romance de Raduan Nassar pela chave do componente trágico, não nos parece forçar a abertura para esse aspecto dionisíaco como dominante de uma linguagem confessional que implica o abandono de preceitos apolíneos. Em seu lugar manifesta-se a *hybris* – tão cara ao herói trágico –, tal qual a música extática, mágica e enfeitiçadora que metaforiza o aspecto bacante do final do romance. Esse aspecto báquico,

em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, por um enfeitiçamento, por um frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel. (MACHADO, 2001, p. 90).

Todos esses elementos endossam a subjetividade passional de Ana e André, remetendo-os à imagem da proscricção, do pecado, da transgressão, da sombra, por isso, eles permanecem à esquerda, o lado *gauche* da vida, para lembrar o verso drummondiano. À direita do pai, permanecia a ordem, a racionalidade, a segurança, o lado solar da família, ou, para evocar outra imagem nietzschiana, o movimento apolíneo, que, segundo o filósofo, “partilha [...] o pleno prazer com a aparência.” (NIETZSCHE, 1991, p. 20).

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 galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto. (NASSAR, 2001, p. 156-157).

A cisão da família já se anuncia pela divisão e a disposição dos lugares na mesa. É simbólico o fato de o lado esquerdo ser atribuído à mãe e aos filhos considerados como ‘desajustados’: André, Ana e Lula. Pelo aspecto esquerdo e feminino, André herda e conserva traços de uma certa androgenia, e, por isso, permanece ligado ao lado dissolvido da mesa, banda da ruptura, da quebra dos paradigmas e das verdades pensadas como eternas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018) na tradição cristã do Ocidente, a direita possui o sentido de ativo, ao passo que a esquerda denota passividade.

Além disso, comumente a direita possui um significado benéfico, já à esquerda é atribuído valores maléficos. Uma sondagem mais criteriosa sobre outros momentos da narrativa mostra que a imagem do pai, de Pedro e das irmãs está sempre remetendo ao

rigor e ao aproveitamento laboral de um tempo previsível e cíclico, à conservação da família, ao apagamento das paixões; por outro lado, André e Ana entrelaçam-se ao sinestésico das sensações corpóreas, que inclui a percepção do espaço, do tempo criativo, da natureza, das experiências iniciáticas da vida:

O tempo, o tempo versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros, era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas [...], me lambendo de fantasias desesperadas na minha cara [...]. Para atraí-la, de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurado pencas de romãs frescas nas janelas da fachada e ter feito uma guirlanda de flores [...]. (NASSAR, 2001, p. 95; 96;98).

Tem-se claramente uma dupla imagem que perpassa o apolíneo e o dionisíaco, na tentativa de reunir um duplo regime de imagens, diurnas e noturnas. Tal antinomia radical é o que confere, entre outros elementos, a marca do trágico em *Lavoura arcaica*. O trágico criado do brilho e da luz de Apolo, que, para dar um sentido à existência através da beleza, a princípio reprime o deus Dionísio, mas que a ele se junta dando origem à arte apolínea-dionisíaca, que tem no deus do vinho seu herói primitivo, berço da tragédia.

Considerações finais

Nessa chave de interpretação de *Lavoura arcaica* é possível entrever os frutos da metáfora: André é tocado pelo desejo que se converte, no limite, em sua falha trágica, e que o levará, irremediavelmente a integrar, pela culpa da morte de Ana e do pai, o lado noturno e proscrito. O registro simbólico de toda a tragicidade no romance pode ser tomado à luz do que Nietzsche ensina sobre a forma como o herói experimenta o sofrimento como uma forma de gozo trágico. André corporifica um niilismo insofismável e assume seu destino trágico, já assimilado e posto de forma de confissão, cômico de que o conflito trágico cerrado não possibilita reconciliação.

Uma das potencialidades da narrativa é, então, a crença na impossibilidade de uma conciliação entre paixão e tradição, a partir do complexo de antinomias entre o desejo de André (sua paixão interdita pela irmã, sua paixão pela vida, seu olhar telúrico,

poético à experiência, à sensualidade como ingrediente de apreensão da realidade e da criação do mundo simbólico e sua fragilidade e precariedade) em oposição ao tempo com perpetuador do *ethos*, o discurso da lei (expresso pela imagem paterna, infensa à paixão, desprovida de poesia, recalçada e iterativa). O discurso estéril e afebril *versus* a força fecunda da fala do desejo; a negação do corpo em contraposição ao elogio das sensações corpóreas; a linearidade de uma retórica fria do pai em contraposição à linguagem como lugar de falta, purgação, permeada de deslocamentos e fragmentações, como é próprio à paixão movente da fala, contraposições que remetem à origem, ao arcaico de uma condição humana que se faz *laboriosa* sob a pátina do tempo.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica. In:_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 211-162.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- BÍBLIA DE JERUSÁLEM. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional; Paulus, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENRIQUEZ, Eugène. *Da horda ao estado: psicanálise do vínculo social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. In: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. 240 p.
- LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Krauss; Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3.ed. 13.reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Guimarães Editora, 1991.
- NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1983.
- STALLONI, Yves. *A noção de gênero literário*. Trad. Claudete Soares. Mem Martins, Portugal: Publicações Europa-América, 2009, p. 13-37.

*Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Professor de literatura brasileira e teoria da literatura na Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR/Campus de Campo Mourão.

**Mestranda em Letras na área de concentração Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM.