

LAVOURA ARCAICA: UMA OBRA “DESLOCADA”

Lavoura Arcaica: a "misplaced" work

Lenine Ribas Maia

Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
E-mail: lenineletras@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-3273-7440

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
E-mail: rosana.santos@ufms.br
ORCID iD: 0009-0007-5637-4203

Wellington Furtado Ramos

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
E-mail: furtado.ramos@ufms.br
ORCID iD: 0000-0002-3847-5760



RESUMO: A presente texto busca perceber o modo como *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, figura no âmbito da Literatura Brasileira Contemporânea, sobretudo porque, embora o referido romance tenha sido escrito nos anos 70, nota-se que existe algo que o singulariza e o particulariza dentro dessa produção. Nesse sentido, buscamos perceber a maneira pela qual o romance nassariano efetua uma espécie de ruptura com relação não apenas a sentido, mas também no que diz respeito à estrutura. *Lavoura Arcaica* possui um arranjo linguístico que se distancia da referencialidade, da objetividade, tão evidente à altura dos anos 70, apresentando, por exemplo, a releitura da parábola do filho pródigo como matriz estruturante e eixo motor de toda a narrativa, além de uma linguagem em que o lirismo se torna, por vezes, preponderante, o que sugere uma relação dialógica não imediatamente com o momento em questão, mas também para com formas literárias tradicionais. É factível, portanto, que uma das razões pelas – dentre outras – a crítica teve relativa dificuldade de “acomodar” o texto de Nassar dentro do período mencionado tenha se originado, precisamente, dessa tensão. Assim, pensaremos tais elementos a partir, precipuamente, das reflexões de Giorgio Agamben, em *O que é Contemporâneo* (2009) e *Signatura Rereum* (2019).

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea, Contemporaneidade, Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, narrativa.

ABSTRACT: The current paper seeks to understand how *Lavoura Arcaica* (1975), by Raduan Nassar, figures within the scope of Contemporary Brazilian Literature, mainly because, although the aforementioned novel was written in the 1970s, it is clear that there is something that makes it unique and particular within this production. So, we seek to understand the way in which Nassar's novel makes a kind of rupture not only in relation to meaning, but also in relation to structure. *Lavoura Arcaica* has a linguistic arrangement that distances itself from the referentiality and objectivity that were so evident at the time of the 1970s, presenting, for example, the reinterpretation of the Parable of the Prodigal Son as the structuring matrix and driving force of the entire narrative, in addition to a language in which lyricism becomes, at times, preponderant, which suggests a dialogical relationship not immediately with the moment in question, but also with traditional literary forms. It is possible, therefore, that one of the reasons why – among others – critics had relative

difficulty in “accommodating” Nassar's text within the aforementioned period originated precisely from this tension. Thus, we will consider these elements based primarily on the reflections of Giorgio Agamben, in *O que é Contemporâneo* (2009) and *Signatura Rereum* (2019).

Keywords: Contemporary Brazilian Literature, Contemporaneity, Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, narrative.

Introdução

Raduan Nassar nasceu em 27 de novembro de 1935, em Pindorama, São Paulo. Filho de imigrantes libaneses, seus pais eram cristãos ortodoxos e agricultores. Muito embora se considerasse um aluno ruim na disciplina de língua portuguesa, lia vorazmente textos bíblicos e religiosos. Começou a escrever textos literários após o período em que ingressou na faculdade de Direito, em 1964, lugar onde conheceu outros jovens e futuros escritores, como Modesto Carone e José Carlos Abbate.

Publicada em 1975, *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, é, certamente, uma das grandes obras da literatura brasileira contemporânea e se trata da narrativa inaugural da produção literária do autor. Ao lado dela, Nassar publicou outros dois livros, designadamente *Um Copo de Cólera* (1978) e *Menina a Caminho* (1994), além de alguns contos publicados em jornais e revistas. No lançamento da obra, a crítica encontrou relativa dificuldade em “acomodar” *Lavoura Arcaica* dentro da literatura tradicional brasileira. Isso se deve não somente ao complexo arranjo estrutural, mas também à diversidade e à profundidade com que os temas são discutidos.

No presente texto, portanto, discutimos alguns dos aspectos que singularizam *Lavoura Arcaica*

e o colocam em uma senda bastante “solitária” dentro da Literatura Brasileira Contemporânea. Nosso intuito é pensar o romance levando em considerações as reflexões de Giorgio Agamben, particularmente via dois textos, quais sejam: *O que é contemporâneo?* (2009), no qual o filósofo se debruça sobre a contemporaneidade, a partir de uma perspectiva temporal de aproximação e distanciamento (já que uma total imersão no tempo seria, aprioristicamente, um impeditivo para que seja possível considerar-se contemporâneo); e *Signatura Rerum: sobre o método* (2019), flagrantemente em seu ensaio “Teoria das Assinaturas”, no qual o pensador italiano revela um elo, uma conexão, entre os objetos e as assinaturas. Essas últimas acabam por marcar os referidos objetos e, em alguma medida, promovem uma interface que ressignifica a própria interpretação deles.

Lavoura Arcaica: uma obra “deslocada”

É indubitavelmente complexo discutir o contexto de produção do romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, principalmente se levarmos em conta que o texto figura dentro do que se convencionou chamar de “contemporâneo”. O termo encerra em si muitos problemas conceituais e é matéria, não raras vezes, de enfrentamento teórico-epistemológico entre diversos autores e estudiosos do assunto. Giorgio Agamben, em *O que é contemporâneo?* (2009), sugere que o poeta contemporâneo é aquele que mantém os olhos atentos ao seu tempo para perceber não as suas luzes, mas, precisamente, a sua obscuridade.

A metáfora do filósofo é interessante se percebermos que seu pressuposto carrega, de

modo imanente, uma dificuldade quase intransponível: ver o que não está posto, o que escapa, ou seja, o poeta visualiza os dinâmicos e cíclicos processos históricos e sociais a partir de uma lógica dissociativa e anacrônica. Agamben afirma, ainda, que a contemporaneidade se situa no presente, contudo demarca, antes de tudo, o arcaico, que significa próximo da *arké* (origem). Para o autor, contemporâneo é aquele que consegue transformar o tempo e colocá-lo em uma relação com outros tempos. Por isso, existe uma “fratura nas vértebras” do próprio tempo.

De acordo com o filósofo italiano:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p.62).

A respectiva proposição não faz da literatura contemporânea uma estética insurgente ou insurrecta, mas deflagra que sua representação não se restringe, necessariamente, à atualidade. Dentro do universo diegético de *Lavoura Arcaica*, existe uma lógica temporal difusa e, talvez, por isso, de difícil captura e apreensão, restando ao tema, ao espaço e ao discurso serem os elementos configuradores que, no texto, como se verá, se fazem fundantes: arcaico/moderno, ida/retorno.

Lavoura Arcaica possui um arranjo linguístico que se distancia da referencialidade, da

objetividade, tão evidente à altura dos anos 70, apresentando, por exemplo, a releitura da parábola do filho pródigo como matriz estruturante e eixo motor de toda a narrativa, além de uma linguagem em que o lirismo se torna, por vezes, preponderante, o que sugere uma relação dialógica não imediatamente com o momento em questão, mas com formas literárias tradicionais. É factível, portanto, que um dos motivos – dentre outros – pelos quais a crítica teve relativa dificuldade de “acomodar” o texto de Nassar dentro do período mencionado tenha se originado precisamente dessa tensão.

O boom propiciado pela expansão do mercado editorial, ainda nos anos 70, atingiu em cheio a produção literária e promoveu uma revolução experimentalista nas obras, o que resultou em textos de difícil definição.

Antonio Candido, em *A literatura atual*, pondera que

romances mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte (Candido, 1989, p. 208).

Esse amálgama de gêneros e linguagens diz respeito à pluralidade (heterogeneidade) com a qual uma série de textos foi elaborada dentro da estética da literatura contemporânea. Renata Pimentel Teixeira, em *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, ao procurar localizar *Lavoura Arcaica* dentro dos anos 70, afirma que:

Basicamente, pode-se ver a literatura do período dividida em duas vertentes: a que faz crítica político-social (e, por vezes, recorre à

violência como foco de especulação da realidade) e uma forte presença de escritores que trabalham o gênero maravilhoso-fantástico. Do primeiro grupo são exemplos: *O caso Morel e Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca; *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo; *Aracelli, meu amor* de José Louzeiro; *Bar D. Juan* de Antonio Callado; além de *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão e *A festa* de Ivan Ângelo [...]. Já entre os autores do segundo grupo, podem ser citados: J. J. Veiga; Moacyr Scliar; Murilo Rubião. A poesia traz a herança do concretismo dos anos 50 e 60 e mantém princípios estéticos de construção para o poema; aliás, esses mesmos referenciais invadem a publicidade e as artes gráficas e plásticas (aqui, vê-se a dissolução do figuratismo e exploração do abstrato, no trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo) (Pimentel, 2002, p.47).

Em muitos sentidos, o texto de Nassar parece coadunar a tradição literária, mas, ao mesmo tempo, promover uma ruptura a partir de seus próprios elementos constituintes. A veracidade desse axioma é perceptível se pensarmos na própria parábola do filho pródigo de *Lavoura Arcaica*, que, apesar de “recriar” a narrativa bíblica e tecer algumas redes com ela, também evidencia uma distância considerável.

A prodigalidade de André, narrador e personagem principal, é subvertida no plano do conteúdo, pois seu retorno não se dá em função de um arrependimento, alterando, assim, alguma lógica subjetiva da personagem, como na parábola original, muito pelo contrário: a volta se dá em razão da insistência do irmão Pedro e desencadeia mais tensões do que pacificações no seio familiar, além de um embate acirrado entre pai e filho, detentores de princípios tão opostos, que sustentam uma relação de atrito entre o arcaico e o moderno.

No caso brasileiro, uma significativa parte do universo literário contemporâneo (por mais que tenha parte de suas obras baseadas em uma engrenagem elaborada por meio da lógica da arte como mercadoria e, em decorrência disso, confira às obras certo índice de tecnicidade) apresenta uma série de elementos reminiscentes, que se fazem constantes em *Lavoura Arcaica*. Diante das múltiplas e multifacetadas possibilidades de leitura do texto nassariano, evidentes em distintos trabalhos acadêmicos produzidos ao longo dos anos, a leitura alegórica, por exemplo, ocupou um lugar central em muitos desses estudos, também por ser considerada um traço característico da estética contingente dos anos 70.

Alguns recursos discursivos, como a alegoria, efetivam-se uma das marcas da literatura dos anos 70, bem como um caminho por meio do qual foi possível tecer uma linguagem que subvertesse a ordem autoritária e censora das palavras e das ideias. Frente às limitações expressivas do regime militar, um filete de textos se apropriou da alegoria para expressar, “às avessas”, as barbáries que acometiam a população de modo evidente ou inevidente. Nesse sentido, Iohána, pai de André, representaria a força de um regime autoritário que, por intermédio de um discurso tradicional, moralista e profundamente patriarcal, incute no seio familiar a importância do tempo, do trabalho e da ordem.

A esse respeito, Leonardo Menezes (2008) enfatiza ser essa uma leitura válida se considerarmos que havia um crescente descontentamento dos artistas e da intelectualidade com os mecanismos hostis de atuação do regime militar, muito embora o recurso alegórico, em *Lavoura Arcaica*, distancie-se de outras obras do mesmo período, uma vez que a maioria delas buscava

representar, na realidade sócio-histórica, as agruras estabelecidas pelas relações totalitárias de poder. Contudo, frente a outros textos do mesmo período, esse elemento parece bastante diluído e um tanto restritivo, sobretudo se pensarmos na diversidade de características presentes em *Lavoura Arcaica*.

Para Leonardo Menezes,

Lavoura Arcaica diferencia-se, porém, de muitas obras do período que também traziam em si o recurso alegórico, e que buscavam na expressão realista, com apoio da realidade histórica e social, a forma de representar a estrutura das relações de poder em nosso país. Em *Lavoura*, no entanto, o elemento do realismo das ações condensa-se a ponto de haver um quase aniquilamento da ação da narrativa, com disposição de conflitos em forma simbólica [...] (Menezes, 2008, p.4).

É importante pontuar que há elementos centrais dentro do repertório pós-1970, principalmente na literatura, tornando-se possível esboçar teoricamente, desse modo, pelo menos dois projetos estéticos predominantes: de um lado, o viés realista-naturalista, que incorporou técnicas ditas contemporâneas; de outro, a matriz experimentalista, que fez mudanças e subversões no plano formal e no conteúdo. *Lavoura Arcaica* parece ser uma obra extemporânea, uma vez que, apesar de possuir uma proximidade temporal com a turbulência da contemporaneidade, ainda, assim, apresenta uma importante distância dela.

Como mencionamos anteriormente, um dos primeiros estranhamentos ligados a *Lavoura Arcaica* diz respeito justamente à relação do texto com os anos 70, já que houve toda uma produtividade, naquela época, entrelaçada, de modo evidente, a partir uma linguagem mais factual, mais jornalística. Talvez não esteja na

aproximação ou no distanciamento de *Lavoura Arcaica*, em relação aos textos imediatamente produzidos à luz dos mesmos anos, como sugere parte da crítica, mas no turbilhão de elementos que, justificadamente, parece fazer de Nassar um escritor que pôde capturar no escuro certa luz ausente, como propunha Agamben:

No firmamento, que olhamos de noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva. Uma vez que no universo há um número infinito de galáxias e de corpos luminosos, o escuro que vemos no céu é algo que, segundo os cientistas, necessita de uma explicação. E precisamente da explicação que a astrofísica contemporânea dá para esse escuro que gostaria agora de lhes falar. No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela luz (Agamben, 2009, p. 64).

Parece estar na referida mistura de códigos (resultante, em parte, da despreocupação com um “projeto” literário) uma das escassas características que, a rigor, aproximaria *Lavoura Arcaica* da produção literária dos anos 70, no Brasil. Renata Teixeira Pimentel propõe uma discussão que leva em consideração a variedade e a circularidade que atravessam o romance nassariano, além de “filiá-lo¹” dentro do “grupo dos ‘desnorteadores’, pois, muito da surpresa, na leitura desse texto, dá-se pela quebra do horizonte de expectativas” (Pimentel, 2002, p.32).

¹ Conforme Pimentel, “talvez dessa relativa singularidade de filiação temática e de tratamento de linguagem (...) venha a dificuldade de toda a crítica em atribuir ‘parentescos’ à obra nassariana” (2002, p. 49).

Vale mencionar que nosso intuito não é entender as relações entre leitor e horizonte de expectativa, contudo, o estranhamento que a narrativa promove nos leitores contém uma íntima ligação com a configuração híbrida do texto no que diz respeito ao gênero, tornando o referido aspecto importante, na medida em que ele também é um dos recursos que confere à obra a sua unicidade na literatura dos anos 70. Pimentel (2002), valendo-se de Júlio Cortázar, em sua *Teoria do túnel*, afirma que o crítico e escritor argentino, ao analisar os rumos do romance moderno, propõe uma poética na qual o objetivo primeiro é a eliminação das fronteiras entre o narrativo e o lírico, o que culmina em um tipo de texto cuja constituição é andrógina, o *romancepoema*.

De acordo com Pimentel:

Em sua *Teoria do túnel*, o escritor-crítico argentino promove uma arguta revisão sobre os rumos do romance moderno (indo da chamada novela burguesa e romântica até os textos de inspiração existencialista). Na verdade, Cortázar, ao teorizar, fundamenta suas opções criativas e situa sua própria produção em relação à tradição e às tendências de ruptura. No seu plano de uma poética – aqui entendido o termo não só como o que se refere à poesia propriamente dita, mas ao conjunto de obra de um autor – é objetivo primeiro a eliminação dos limites entre o narrativo e o poético, o que desencadeia uma infusão lírica e gera um texto de constituição andrógina: o *romancepoema*, senha de acesso ao humano em sua globalidade (Pimentel, 2002, p.33).

Se o gênero narrativo apresenta, muitas vezes, um caráter heterogêneo com respeito à sua constituição, é possível ponderar que, em *Lavoura Arcaica*, essa premissa atinge um nível

ingente, haja vista a recorrente sobreposição do lirismo (evidente na exposição das imagens, na linguagem metafórica, nos recursos sonoros, etc.) sobre o próprio narrativo, tornando-se concebível pensar o livro a partir da perspectiva de Cortázar, ou seja, do conceito de *romancepoema*.

Ao reduzir da obra o macrocosmo realista-naturalista e ornar sua linguagem com lirismo, Raduan Nassar distanciou a sua narrativa principal de muitos dos textos do período em questão. Além disso, se pensarmos sob o plano temático (no qual aparecerem questões ligadas à imigração libanesa), *Lavoura Arcaica* inaugurou uma vereda que viria a ser posteriormente desenvolvida por escritores, como Milton Hatoum, em *Dois Irmãos* (2000), e Ana Miranda, em *Amrik* (1997).

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 feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embolando com o vento no lençol da floração dos pastos? Que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? (Nassar, 2015, p.53).

O fragmento acima é constituído por uma sequência de perguntas. Algumas delas, ao se organizarem anaforicamente, promovem uma intensificação não apenas na carga de expressividade da mensagem, mas também no sentido dela. A anáfora, por excelência, é um recurso estilístico que auxilia, também, no ritmo de um determinado texto. Ao somá-la às aliterações e às assonâncias do fragmento, o excerto se configura de maneira bastante musical. É curioso pensar a adjetivação do

termo “feno” (*macio, cheiroso, tranquilo*), que compõe a cama: há o feno que o guardava em repouso – em uma atmosfera que mistura o real e o onírico – e, também, uma vaca (*extremosa*). Se o vocábulo “extremoso”, de acordo com o Dicionário Aurélio, aponta para algo “carinhoso, afetuoso”, ele também sugere a capacidade de se praticar algo extremo por alguém.

André menciona que a vaca *extremosa* ruma carícias, verbo que descreve um movimento muito peculiar (mastigar, regurgitar e remastigar), típico dos animais que se alimentam do pasto. Nesse sentido, a carícia praticada pela vaca parece colocar o narrador na posição daquilo que é mastigável e deglutido, como se ele próprio fosse um chão fértil e pastoril sobre o qual se fixam as árvores; como se ele próprio fosse a terra arável e lavrável dessa lavoura, a partir de quem se esvaem não os sonhos, mas o caldo, ou seja, essa substância vegetal dos pomares.

***Lavoura Arcaica*: um terreno fértil para o plantio**

Lavoura Arcaica é um romance que inicia *in media res*. André, deitado no assoalho do quarto, imerso em devaneios eróticos, ouve batidas na porta: é o irmão mais velho, Pedro, que ali está para levá-lo de volta à casa da família. A maior parte do romance se passa, justamente, nesse local, no qual ambos travam uma série de discussões, principalmente, acerca dos motivos que levaram André a deixar o lar e tentar a vida sozinho. O texto se divide em 30 capítulos, organizados em duas partes: “A partida” e “O retorno”.

O romance é elaborado a partir de uma redução no plano da ação e uma consequente

valorização do conteúdo interno do personagem principal: a organização da linguagem se dá de maneira a conferir à obra uma carga altamente lírica e simbólica. Veja-se o fragmento inicial do romance:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos de angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente...(Nassar, 2015, p.7).

Existe, fundamentalmente, dois movimentos no excerto acima: o primeiro inicia com “Os olhos no teto” e termina com “os objetos no quarto”, apresentando os verbos no presente; o segundo, momento em que o narrador faz uso do pronome “eu”, colocando-se efetivamente na história e alterando os verbos para o pretérito imperfeito. No entanto, ambos os movimentos deflagram tratamentos diferentes, no plano da linguagem, para um mesmo ato: a masturbação de André. No primeiro caso, evidencia-se uma predileção lexical para a formação metafórica da imagem a partir de elementos ligados à natureza (“caule” e “rosa branca do desespero” sugerem, respectivamente, “pênis” e “esperma”), que, como se verá, se espriam pela narrativa como um todo.

De acordo com Denise Padilha Lolito²,

²LOLITO, D. P. Estilo, metáforas, amor e sexo em *Lavoura Arcaica*. In: *Estudos Linguísticos XXXVI*, set/dez, 2007.

Durante todo o romance *Lavoura Arcaica*, pudemos notar que o léxico utilizado para a formação das metáforas é, com bastante frequência, o léxico do mundo rural, onde André, o narrador-protagonista, vive com sua família. Quanto à natureza das associações metafóricas – não só na cena de sexo entre os irmãos, mas em todo o romance -, notamos três maneiras constantes com que o narrador cria metáforas: com partes do corpo, com ações ou com a situação do mundo (Lolito, 2007, p. 340).

Esse sistema metafórico, erigido sobre metáforas conceituais associadas ao universo rural, como mencionado por Lolito, especificamente a partir de vocábulos advindos ora do campo semântico vegetal ora do animal, revelam, principalmente, a natureza sexual que fundamenta parte do relato de André. No momento em que o narrador se coloca no texto a começar com o emprego do pronome “eu”, ocorre uma espécie de resilição para com a composição metafórica antecedente: o discurso, a rigor, se torna mais rápido, e as elipses, que compõem o primeiro trecho, vão dando lugar a um tom “epiléptico” e, por isso mesmo, desordenado.

O fragmento a seguir ilustra o eixo metafórico do plano animal:

...Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era o seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmidas mergulhando nas bacias de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela... quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no

intercurso o curso do seu corpo (Nassar, 2015, p.18).

Esse excerto descreve a cabra Sudanesa a partir do emprego de adjetivos que normalmente se aplicam a seres humanos, ou seja, ocorre o processo de personificação, que, contudo, não se limita a caracterizar somente o animal: sua habitação é igualmente descrita por intermédio de palavras utilizadas para o universo humano, o que permite ilações que dizem respeito às possíveis relações sexuais que o narrador empreendia com Sudanesa. Com relação à construção frasal, observa-se que, na tessitura que serve de andaime para os processos metafóricos, os períodos são organizados preponderantemente de modo subordinado.

Essa ambulação sutil entre o macrocosmo metafórico e a desordem epiléptica do discurso de André atravessam a narrativa e ajudam a acentuar, inclusive, o grau de inconfiabilidade do narrador. A esse respeito, o professor Jaime Ginzburg³ sugere que *Lavoura Arcaica* é um romance que desafia não apenas a crítica, mas também a historiografia literária com relação a esse aspecto, uma vez que:

Nassar situa sua narrativa em um ponto limite. Se acreditarmos em André com relação à sua epilepsia, e nesse sentido assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza. Se colocarmos em dúvida especificamente a atribuição deste dado ao personagem, deste diagnóstico, e tendemos a acreditar em sua palavra no conjunto dos juízos que emite sobre os demais personagens, em especial sobre o seu pai, a percepção dos acontecimentos narrados está condicionada por uma adesão à percepção de

André, em que sua condição de exclusão tem um papel importante no romance (Ginzburg, 2012, p. 207).

A narrativa apresenta um polo central de ordem, representado na figura do pai, Iohána, que possui falas impecáveis em seu alicerce retórico e elabora imagens ordenadas do mundo. Em oposição a ele, André narra o envolvimento incestuoso com a irmã, Ana, por exemplo, a partir “de palavras afetuosas e metafóricas” (Ginzburg, 2012, p. 207), estabelecendo uma heterocronia direta com relação à carga discursiva do pai. Dessa disjunção, emerge uma tensão subversiva que trespassa o romance como um todo.

Essas subversões ocorrem não somente nas parábolas (do filho pródigo e do faminto), mas também quando André, no final da narrativa, transcreve as palavras do pai (mesmo após o cometimento do filicídio):

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os 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”.) (Nassar, 2015, p. 194)

Como assente Perrone-Moisés (1996), em ensaio intitulado “Da cólera ao silêncio”, a paródia é um recurso subversivo por

³ Em texto intitulado “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, publicado na Rivisti Unimi, 2012, p.199-221.

excelência, aquele que carnaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (Perrone-Moisés, 1996, p. 66). A última frase (“o gado sempre vai ao poço”), ainda de acordo com a autora, é uma paródia, por exemplo, do texto de Novalis.

As subversões, no caso específico de *Lavoura Arcaica*, ocorrem também a partir de inversões que se efetuam no conteúdo das parábolas. Em “A parábola do filho pródigo” (Lucas 15:11-32), evidencia-se a história de um jovem que, após pedir a parte da herança que lhe cabe, decide sair pelo mundo. Depois de gastar o dinheiro todo, retorna à casa paterna e é recebido de forma festiva pelo pai. Em *Lavoura Arcaica*, André, em alguma medida, contamina a casa com a sua partida, propalando as sementes de quem pertence ao “galho tresmalhado” da família.

A esse respeito, Pimentel afirma que:

No romance de Raduan é constatado o substrato da parábola, mas com divergências significativas. Afinal, não se trata de uma transposição do conteúdo bíblico em uma versão narrativa. Em *Lavoura*, o “pródigo” André abandona o lar paterno por implicações bem mais complexas que apenas o desejo de “correr o mundo” (Pimentel, 2002, p. 59).

Outro aspecto que distancia o texto original e a versão nassariana diz respeito ao fato de que o retorno de André acontece de forma pacífica, como no texto bíblico, mas a partir de resistências e embates, principalmente com Pedro. Ademais, o filho tresmalhado de *Lavoura Arcaica* passa a ser visto pelo irmão mais jovem, Lula, como um modelo a ser seguido. O retorno de André não significa o estabelecimento de uma ordem harmoniosa dentro do seio familiar, pelo contrário: delata a

dissimulação das relações familiares e açula o desfecho trágico e sacrificial da narrativa.

A ordem subversiva ocorre não somente na parábola, mas também nos discursos que Iohána costuma fazer à mesa do jantar, quando todos os membros da família estão reunidos.

Rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber deles os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é (Nassar, 2015, p.54).

No capítulo 13, há a transcrição da parábola do faminto. Trata-se de uma parábola que estabelece diferenças com as de caráter bíblico não apenas pela extensão ser visivelmente mais ampla, mas também por mostrar uma carga de detalhamento muito mais rica. Essa parábola tem como fonte *As mil e uma noites* e o próprio Nassar, em nota na primeira edição de *Lavoura Arcaica*, disse que se tratava de uma versão “distorcida”.

Era uma vez um faminto. Passando um dia diante de uma morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio. “A um rei dos povos, o mais poderoso do Universo”, responderam. O faminto foi então até os guardiães postados no pórtico da entrada e pediu uma esmola em nome de Deus. “Donde vens tu?” perguntaram os guardiães, “então não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor para teres tudo quanto desejas?” Animado pela resposta, o faminto, embora um tanto ressabiado, transpôs

o pórtico, atravessou o pátio espaçoso que se seguia à entrada, assim como o jardim sombreado de vigorosas árvores, e logo alcançou o interior do palácio, passando de aposento em aposento, todos grandes, de paredes muito altas, mas despojados de qualquer mobília...O faminto avançou para o ancião de barbas formosas, saudando-o. (Nassar, 2015, p.77).

Diferentemente dos outros capítulos, nesse trecho, a pontuação segue um padrão regular: o ponto final, por exemplo, é utilizado com maior frequência e a linguagem, como um todo, distancia-se daquele tom mais voltado aos devaneios de André: o uso da preposição “para” no lugar da versão coloquial “pra”; utilização de formas pronominais enclíticas; o emprego do pronome “tu”. As características específicas desse capítulo evidenciam o modo como a narrativa nassariana transita entre distintos registros discursivos – sempre, contudo, a começar da perspectiva do narrador André.

André Luiz Rodrigues, em *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*, afirma que:

O que ressalta no confronto entre a história do faminto de *Lavoura Arcaica* e a de Chakalik em *As Mil e Uma Noites* é a brutal (embora paradoxalmente sutil num certo sentido) mudança operada na figura e nos propósitos do ancião. Em *Lavoura Arcaica*, ele há muito procurava 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. Já o ancião d’*As Mil e Uma Noites* diz a Chakalik: Há muito tempo procuro, pelo mundo inteiro, entre as pessoas afamadas como as mais divertidas, um homem com o teu espírito, o teu caráter e a tua paciência (Rodrigues, 2006, p. 50).

Do ponto de vista formal, a equivalência entre os discursos do rei e do mendigo, na versão nassariana da parábola, também deflagra certo nível de subversão, uma vez que essa inversão de papéis configura, em alguma medida, o processo de carnavalização, descrito, por Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais (1999), como uma concepção em que se privilegia o “marginalizado”, que se apropria do eixo simbólico central. As barreiras hierárquicas e sociais, ao menos durante o carnaval, são quebradas e essa espécie de “extravasamento” dos indivíduos coloca-os em lugar de igualdade (subverter a ordem e quebrar com a hierarquia vigente é um dos motivos pelos quais André deixa o lar).

Lavoura Arcaica, no entanto, estabelece relações fundantes com outros textos e autores, como é o caso de Jorge de Lima, cuja poesia, especificamente a partir do livro *Invenção de Orfeu*, está presente desde a epígrafe⁴, que abre a primeira parte do texto nassariano intitulada “A partida”. Muito embora nosso objetivo não seja estabelecer as relações intertextuais efetuadas por Raduan Nassar, alguns dos textos mais evidentes com os quais dialoga ajudam a guiar a leitura que estamos a empreender no presente texto.

André abandona o seio familiar devido à revolta estabelecida contra, por exemplo, o patriarcalismo e a ortodoxia religiosa, muito evidentes no pai, Iohána. Em virtude da consumação do incesto entre André e Ana, o pai acaba por matar a filha, levando-nos a crer que ele próprio se suicida em seguida:

Pai!
e de outra voz, um uivo

⁴“Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, seu viço e sua constância”

cavernoso, cheio de desespero
Pai!
e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de
Huda, o mesmo gemido desemparrado
Pai!
eram 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!
e foram inúteis todos os socorros, e recusando
qualquer consolo, andando entre aqueles
grupos comprimidos em murmúrio como se
vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir
em sua própria língua, puxando um lamento
milénar que corre ainda hoje a costa pobre do
Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele
verbo áspero a dor arenosa do deserto (Nassar,
2015, p. 191).

André assiste à cena com relativa distância e
passividade. Vê todos os filhos aos prantos com
o que se passa, mas não dá a conhecer seus
sentimentos ou sensações acerca do episódio.
Além da frieza com que encara o cenário,
tampouco tenta, de algum modo, impedir a
sucessão de fatos trágicos. Ao contrário, ele
parece bastante frio com relação à morte de

Ana, tornando-se apenas um espectador
daquela cena tenebrosa (“que frieza mais torpe
nos meus olhos”).

Considerações finais

Nesse sentido, por *Lavoura Arcaica* se
configurar como um texto bastante particular
dentro da literatura brasileira e empreender,
na tecitura de suas palavras, uma vereda única
e distante do espectro geral da produção
contemporânea, podemos afirmar que Raduan
Nassar imprime uma marca própria, ou seja,
uma assinatura.

Em *Signatura Rerum* (2019), Giorgio Agamben
discute a teoria das assinaturas, as quais
carregam, de maneira inata, um signo a partir
do qual é possível conhecer aquilo que foi
assinado. Agamben pontua que a assinatura
original é a própria língua, a partir da qual, o
primeiro assinador, Adão, pôs “nomes certos”
às coisas.

Ao discorrer acerca das assinaturas, Agamben
explica que:

Trata-se, antes de tudo, das “marcas ou signos”
(*Markt und Zeichen*) com que o artesão assinala
seus trabalhos, “para que qualquer um possa
reconhecer quem fez a obra”. Aqui a assinatura
mostra sua provável conexão etimológica com o
ato de *firmar* um documento, evidente naquelas
línguas, como o francês e o inglês, em que a
firma é denominada justamente *signature* [...]
(Agamben, 2019, p. 53).

Assim, com *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar
deixa marcada a sua assinatura na literatura
contemporânea brasileira, não porque a obra
se assemelha às narrativas da época, mas

possivelmente porque, ao não permitir que a linguagem faça concessões ao tempo, consegue captar o próprio tempo. Nesse sentido, o romance de Nassar materializaria um engajamento de ordem proeminentemente literária (nos planos temático, linguístico, estilístico), empreendendo uma ruptura com a corrente literária contemporânea e inaugurando um lugar único dentro dela. Por isso, como aponta Perrone-Moisés⁵, a obra é “mais eficaz e perene” (1996, p. 69).

Referências

- ABATI, Hugo M. F. **Da Lavoura Arcaica**. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Argos: Chapecó, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum**. Boitempo: São Paulo, 2019.
- AMARAL, Bruno Vieira. **Raduan Nassar: o maior escritor brasileiro em inatividade**. Observador, Lisboa, 31 de maio de 2016.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989.
- COIMBRA, Rosicley Andrade. **Do arcaico ao moderno: tradição e (des)continuidade em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**. Dourados: UFGD, 2011. Tese (Mestrado em Letras).

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DANTAS, Maria Flávia Drummond. **Raduan Nassar e o silêncio da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. Tese (Mestrado em Estudos Literários).

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, s/d.

FERNANDEZ, Luciana Bracarense Costa. **As mulheres em Lavoura Arcaica: do amor à cólera**. São Paulo: PUC, 2009. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa).

⁵Em ensaio intitulado *Da cólera ao silêncio*, publicado pelos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, no volume editado em 1996, dedicado a Raduan Nassar.