

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

MAURÍCIO REIMBERG DOS SANTOS

A exasperação da forma

Estudo sobre *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

A exasperação da forma

Estudo sobre *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

Maurício Reimberg dos Santos

Dissertação apresentada à Área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Ivan Francisco Marques.

Versão corrigida

SÃO PAULO

2013

a Jaque

AGRADECIMENTOS

Ao Ivan Marques, que orientou esta pesquisa desde o início, acompanhando os percalços com paciência e dando liberdade para o seu desenvolvimento.

Ao José Antonio Pasta Júnior, pela sua reflexão teórica e práxis de ensino. O curso sobre a relação entre metafísica e história em Machado de Assis e os trabalhos sobre o romance brasileiro foram referências fundamentais. Os possíveis erros, usos indevidos e vacilações são, evidentemente, de minha inteira responsabilidade.

Ao Edu Teruki Otsuka, pelas sugestões e críticas feitas durante o exame de Qualificação, experiência de esclarecimento que tentei incorporar à dissertação.

Aos professores da área de Literatura Brasileira da USP que ministraram disciplinas durante o período do mestrado, ajudando-me a constituir um ponto de vista próprio sobre a obra: Jaime Ginzburg e Yudith Rosenbaum.

À Rachel Balsalobre, da PUC-SP, referência de luta e compromisso intelectual, sem o que a “vida acadêmica” tende a diluir-se em variadas regressões.

Registro ainda o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que me concedeu uma bolsa de estudos entre 2011 e 2013, permitindo a dedicação necessária para o término deste trabalho.

A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na Terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de oposição ao governo, quando viesse o terceiro reinado.

(Machado de Assis, *Esau e Jacó*, Cap. XLVIII)

RESUMO

Este estudo pretende discutir a constituição do ponto de vista narrativo em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. A partir do reconhecimento da dramatização ritual que rege o romance, descrita em parte pela crítica, busca-se investigar os modos de irrupção de uma *fala exasperada*. A situação narrativa em posseção, por meio da qual o registro “lírico” da prosa confina com a disposição encantatória à violência, domina a forma. Isso reitera de modo envolvente os paroxismos implicados na ideia da incitação absoluta à ordem. Essa demanda mitificante aparece articulada a contradições histórico-sociais. A obra apreende, em sua própria estrutura, a afirmação paradoxal da subjetividade sob o familismo árabe imigrado e certa dinâmica social própria ao Brasil pós-1964. Considerando o embate entre a construção estética e o processo histórico, o trabalho examina impasses que definem a linguagem ambivalente de *Lavoura*. Como se tentará mostrar, as oscilações extremas e as passagens agônicas caracterizam a fundo a matéria do autor, atravessada por uma lógica infensa à síntese.

Palavras-chave:

Raduan Nassar; Lavoura arcaica; literatura e sociedade; lirismo e violência.

ABSTRACT

This study intends to discuss the formation of the narrative point of view in *Lavoura arcaica*, of Raduan Nassar. From the recognition of the ritual dramatization that governs the novel, described in part by critics, one searches to investigate the irruption of an *exasperated speech*. The narrative situation in possession, by means of which the “lyrical prose” confines with a fascinating disposition to violence, that dominates the form. This reiterates in involving way the paroxysms implied in the idea of the absolute incitation to the order. This mythical demand will appear articulated the historical social contradictions. The piece seizes, into its own structure, the paradoxical assertion of subjectivity under the Arabic immigrated familism, and a social dynamic typical to the post-1964 Brazil. Considering the clash between aesthetic construction and the historical process, the work examines dilemmas that define the ambivalent language of *Lavoura*. As it will be tried to show, the extreme oscillations and the agonizing passages describe the author's background, traversed by a hostile logic to the synthesis.

Keywords:

Raduan Nassar; Lavoura arcaica; literature and society; lyricism and violence.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Caracterização da linguagem: a fala exasperada	12
2. O <i>um-no-outro</i> do princípio endogâmico	23
3. Fundamentos sociais: a forma em posseção	28
4. Ambivalência da matéria e demanda ritual	34
5. O “apetite mórbido” e a (i)mediação do incesto	43
6. Romance encalacrado	74
Referências bibliográficas	89

INTRODUÇÃO

Em 1976, o ensaísta e militante católico Alceu Amoroso Lima afirmou que “a força e a intensidade dramática” de *Lavoura arcaica* (1975) está no “seu reflexo, ao mesmo tempo, bíblico e helênico”.¹ Era um dos primeiros comentários críticos sobre a obra, único romance escrito por Raduan Nassar. O campo semântico cristão e as analogias com a tragédia grega, duas dimensões que auxiliam na análise do texto, seriam posteriormente elevadas à categoria de chaves interpretativas. Desse modo, a verificação de recursos literários herdados da tradição - historicamente situados - correu às vezes na pista “atemporal” das relações intertextuais. Em parte como resultado disso, o valor literário de *Lavoura* ficou associado aos modos de configuração do “sopro universal da tradição clássica mediterrânea”.² Essa era a forma como Lima definia a camada manifesta da narrativa.

O próprio Alceu Amoroso Lima não postula que o mergulho no *arcaico* ocorra sem um processo de mediação. Ele aponta que o empuxe mitificante em *Lavoura* está implicado numa “atmosfera bem brasileira”,³ ou seja, reconhece a presença não-evidente da *matéria local*. Valendo-se dessa boa intuição, até certo ponto contrária ao seu quadro teórico, o crítico entrevê a passagem de dois registros contraditórios sob a mesma lógica compositiva. O “sopro” universal, vinculado à ideia de *alma*, busca a feição precária do homem *em geral*, numa suposta condição imutável. Trata-se, segundo afirmou Amoroso Lima na Academia Brasileira de Letras (ABL), da “eterna luta entre a liberdade e a tradição, sob a égide do tempo”. Ao mesmo tempo, o reconhecimento da particularidade brasileira convoca leituras num chão histórico-social definido, o que redimensiona o universalismo anterior.

¹ Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) foi o relator na comissão julgadora que, em 1976, concedeu o prêmio “Coelho Neto”, da Academia Brasileira de Letras (ABL), à *Lavoura arcaica*. Ele publicou um balanço sobre a premiação. Nele, há elementos característicos da crítica de fundo religioso, como a notação dos conteúdos morais em jogo. Lima afirma que em *Lavoura* é “como se a tragédia clássica com a implacabilidade do Destino cego entrasse em conflito com a sublime Visão regeneradora do Amor”, embora reconheça que a obra “roça também o fenômeno da miscigenação, em São Paulo, pela imigração sírio-libanesa”. Ele lamenta ainda o fato do prêmio da ABL não exercer “muito *appeal* sobre escritores realmente novos, não apenas em idade, mas em originalidade”. Athayde, Tristão de. “Romances”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1976, p. 11.

² Nota lida por Amoroso Lima em 5 de abril de 1976, durante a premiação da ABL.

³ O paradoxo não escapa à orelha da 1ª edição, que reverencia a linguagem de “nítido sentimento brasileiro (embora marcada por inflexões de ancestralidade em algumas soluções líricas)”. Boris Schnaiderman também menciona de passagem a conjunção entre mito e história: “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”. Cf. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975; Schnaiderman, Boris. “Estranha lavoura”. *Versus*, São Paulo, n. 3, 1976, p. 44.

São questões que envolvem o estatuto da mediação na obra de Raduan Nassar. De modo autoconsciente ou não, elas surgem desde o início da recepção à *Lavoura*, ponto de convergência das preocupações estéticas do autor.⁴ Infelizmente, a leitura de Lima é muito breve e não desdobra essa aporia. A sua percepção, contudo, está orientada pela fidelidade ao objeto, condição que o permite tatear as antinomias do romance. O seu comentário desprezioso constituiu um problema. O reconhecimento da “atmosfera brasileira” é uma tentativa de nomear certa rarefação envolvente que prescinde de marcas externas, pressupondo uma função estruturante inescapável e fugidia à definição. A aparente frouxidão conceitual não se deve a algum erro ou incapacidade do crítico. Ela atesta uma dificuldade objetiva de apreensão.

Este estudo busca investigar essa *ambivalência* formal de *Lavoura arcaica* - que se manifesta sob diferentes níveis narrativos - a partir da descrição da *fala exasperada* deste romance,⁵ considerando os seus fundamentos sociais. O objetivo é explicar o funcionamento e o significado dessa exasperação, procedimento estruturante que supõe uma desmedida, mediante passagens que irrompem pela violenta supressão de distâncias. O pressuposto é de que essa *hybris* não se reduz apenas a uma inflexão estilística da obra. Sem deixar de sê-lo, o registro obsessivo constitui o próprio ponto de vista narrativo. A linguagem extrapolada, ao mesmo tempo solene e frenética, configura-se como esforço paradoxal de apreender o sentido das contradições histórico-sociais suscitadas na matéria, elaborada pelo autor.

A matéria a que Raduan procura dar forma - que é historicamente *formada*⁶ - surge regida por uma lógica “endogâmica”, que estrutura em profundidade a economia simbólica da obra. Como se sabe, a narrativa gira em torno do episódio de incesto entre o narrador André e a sua irmã Ana, o que desencadeia a “Partida” e o “Retorno” do

⁴ Para uma visão geral sobre a recepção da obra, cf. Abati, Hugo. *Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 246 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - UFPR, Curitiba, 1999; além dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 2, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

⁵ O narrador define a si como “exasperado”. “Era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado”. Ele também menciona o “discurso exasperado” do pai. A partir da próxima citação ao livro, as referências serão inseridas no corpo do texto, acompanhadas do número da página entre parênteses, de acordo com a 3ª edição (última versão revista pelo autor). *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (as citações estão na p. 108 e 168).

⁶ Como demonstra Roberto Schwarz, “formas são o abstrato de relações sociais determinadas, e é por aí que se completa a espinhosa passagem da história social para as questões propriamente literárias, da composição - que são de lógica interna e não de origem”. A matéria do artista não é informe. Ela já é *estruturada*, “é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência”. Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 31 e 51. Do mesmo autor, ver “Complexo, moderno, nacional, e negativo”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 118.

protagonista à fazenda do pai, dividindo em dois eixos o romance. O alcance do princípio endogâmico, contudo, não se esgota no elemento temático ou no “assunto”. Além de orientar o caráter fusional da linguagem - que será analisado adiante -, esse padrão molda a constituição da subjetividade. As personagens aparecem permeadas pelo anseio de algo ilimitado, num particular “sentimento de clã” em contexto moderno. Essa característica está fundada no desejo de participação no todo mediante formas variadas de dissolução agressiva. A mesma circularidade funesta encontra-se ainda no modo ambivalente de apreensão da experiência temporal. Sendo *forma*, a endogamia é um fator de generalização nesta obra, por meio do qual se objetiva uma práxis social. Trata-se de uma “resolução simbólica de uma situação histórica concreta”.⁷ A forma de *Lavoura ritualiza* uma falta de saída agônica, relacionada a paroxismos da noção de ordem, cujas manifestações este trabalho tenta investigar a partir da análise do texto.

⁷ Jameson, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. SP: Ática, 1992, p. 118.

1. CARACTERIZAÇÃO DA LINGUAGEM: A FALA EXASPERADA

Lavoura arcaica começa *in media res* com a imagem do narrador-protagonista prostrado no assoalho do quarto. O quadro evoca o momento imediatamente posterior à masturbação de André. De modo *cerimonial*, promove-se uma lentificação na sequência dos períodos. O ritmo narrativo sugere certa fixidez no movimento, paradoxo enfatizado pela repetição monótona e melódica de signos relacionados ao campo da letargia: o adormecimento, a embriaguez, a sonolência, o entorpecimento, a fragmentação. Nas palavras do narrador, trata-se de um “disperso e esparso torvelinho sem acolhimento” (p. 8). A instância narrativa constitui-se exatamente no instante do *gozo*. Por meio de um rumor contínuo e sussurrante, a linguagem induz à queda da capacidade de vigília, impondo repentinamente ao leitor uma aproximação íntima em direção àquele que possui a prerrogativa da fala.

(...) 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; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia. (p. 8)

O monólogo interior solicita a presença *direta* na experiência sensível da personagem. A enunciação aparenta submergir em algo anterior e inconsciente, deflagrando o impulso rumo a um estado inerte, que absorve o mundo exterior. Nessa progressão em espiral, a consciência é colhida pela repetição incessante do que não foi elaborado, num torpor que mina as possibilidades de defesa. A instituição dos fatos narrados enquanto reação ao estímulo físico - um “caudaloso espasmo” (p. 39) - suscita a percepção imediata, próxima às sentenças onírico-oraculares, que oblitera distinções morais. O foco narrativo instaura-se no clímax dessa vertigem, estado hipnótico do âmbito da *passagem* violenta: “Meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória” (p. 8).

Esse estado limítrofe de entre-sono nos arremessa sem avisos num processo de rememoração que equivale à própria morte simbólica do narrador.⁸ Embora o relato seja feito *a posteriori*, o leitor é chamado o tempo todo a experimentar um *frente a frente* com o mundo narrado. Em linhas gerais, *Lavoura* se compõe de três planos que se alternam de modo pendular, numa divisão episódica igualmente lábil. Há o narrador no presente da enunciação (após o assassinato da irmã pelo pai), a situação dramática que vai da chegada de Pedro ao quarto de pensão até o retorno dos irmãos à fazenda e, num passado mais remoto, as reminiscências da infância e da adolescência do protagonista, planos que encontram a *consumação* no incesto. A partir da fragmentação espaço-temporal e da quebra da linearidade no discurso, a narrativa opera uma *presentificação* contínua, pela qual nunca se está “diante das coisas mas *nelas* e elas em nós”.⁹

A narrativa, portanto, não se configura a partir do desdobramento entre o sujeito e o objeto. Roberto Schwarz, num ensaio sobre *Grande Sertão: Veredas*, reflete sobre um problema similar. Nas suas palavras, abolida a “função mediadora do *contar*”,¹⁰ o leitor vê a história “*quando se passa*, em lugar de saber dela *através* da narração”: “Pela ausência relativa do mediador, aumenta a importância dos extremos”,¹¹ diz o crítico. Em *Lavoura*, o estilhaçamento solene do narrador engendra uma equivalência dissolvente entre os contornos de si e do mundo das coisas, decomposição incrustada numa matéria em que a violência constitui o padrão das relações. Esse travejamento formal confina desde o início com a percepção de uma grandeza terrificante, o sentimento de uma “*tremenda majestas*”,¹² por meio do qual a linguagem se apresenta como poder superior que não se pode dominar.

⁸ Inspiro-me aqui no conceito de “ponto de vista da morte”, desenvolvido por José Antonio Pasta Jr. Trataremos desse recurso limiar, bem como dos seus fundamentos sociais, quando examinarmos o regime definido por Pasta como o da “formação supressiva”. Pasta Jr., José Antonio. “O ponto de vista da morte: uma estrutura recorrente da cultura brasileira”. In: *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro* (Livro-Docência em Literatura Brasileira). USP, 2011, pp. 79-93. Freud, por sua vez, define a experiência do gozo como “extinção momentânea altamente intensificada”. Cf. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 80.

⁹ Na teoria de Emil Staiger, trata-se de um dos aspectos estilísticos da disposição lírica, pela qual estamos “sempre ‘tomados’ por algo que espacial e temporalmente - como essência corpórea - acha-se em frente a nós”. Segundo ele, nessa apreensão direta, recordar é também autodissolução, e a fusão reverbera em parte o “diluir da consciência”. Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 59. Adiante, especificaremos melhor os usos da categoria do “lírico” em *Lavoura*.

¹⁰ Schwarz, Roberto. “Grande Sertão: a fala”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 37. Uma referência importante é a diferenciação feita por Lukács entre os procedimentos realista e simbolista. Lukács, Georg. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 43-94.

¹¹ Schwarz, Roberto. “Grande Sertão: a fala”, *op. cit.*, p. 40.

Não por acaso, um dos tópicos centrais na recepção de *Lavoura* é o sentimento de uma *inabordabilidade* essencial da obra. Salvo engano, Leyla Perrone-Moisés realiza a primeira formulação: “a linguagem desse romance é de molde a inibir qualquer metalinguagem”, diz.¹³ Em sentido análogo, Sabrina Sedlmayer afirma que a narrativa traz em si uma “tal alteridade que é impossível estabelecer laços rígidos”,¹⁴ sendo *Lavoura* um fenômeno solitário e, talvez, inexplicável. De fato, a partir da identificação com o *absolutamente outro*,¹⁵ a linguagem reproduz antinomias irreduzíveis, nas quais os signos de súbito absorvem o seu contrário e se opõem a si. No entanto, a presença desse falso absoluto - enquanto alteridade intransponível -, longe de *transcender* as contradições histórico-sociais, possui viés localizado e relativo. Como tentaremos demonstrar, a virtualidade metafísica - enquanto referência ao espectro mágico-religioso - é inerente à matéria elaborada pelo autor, caracterizada por oscilações e dualidades extremadas, que embaralham a ordem do *mesmo* e do *outro*.

Segundo o narrador, o seu núcleo expressivo opera a partir da irrupção de um fluxo oral “epilético”.¹⁶ A construção frasal apresenta-se simultaneamente entrecortada e fluida. Os fragmentos acumulam-se numa mesma oração, projetando-se em períodos alongados, que se interpenetram *in extremis*. Desde a superfície dessa linguagem, aparentemente dissociativa, há uma sugestão de contiguidade brutal no interior dos parágrafos. Amparado na ideia de contágio, a associação reiterada de imagens move-se

¹² Rudolf Otto associa o elemento da “*majestas*” ao terror implicado na experiência do numinoso, ou do sagrado, que suscita o “sentimento do estado de criatura”, reação que resulta no apagamento do indivíduo. “Este sentimento numinoso forma, por assim dizer, a matéria da humildade religiosa”, afirma. Otto, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 27, 29-30. O trânsito entre vida e morte está no núcleo da iniciação mágico-religiosa. Mauss, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 78.

¹³ Perrone-Moisés afirma que *Lavoura* possui um “discurso tão denso, tão desmesurado em seu lirismo, tão inusitado em suas ressonâncias bíblicas e islâmicas, que um comentário a ele apostado corre logo o risco de leviandade e de insignificância”. Ela postula uma espécie de opacidade fundamental do texto à abordagem racional. Encerrado em si, o livro supostamente não pode ser expresso em outra linguagem que não seja a dele mesmo. Menos de dois anos após o lançamento, Perrone-Moisés sentencia: “esse romance personalíssimo, que emprega toda sua força na completude de sua realização, permanecerá isolado”. Na década de 1990, ela parece relativizar, em parte, algumas posições desse artigo. Perrone-Moisés, Leyla. “Raduan Nassar - Lavoura arcaica”. In: *Colóquio Letras*. Lisboa, jul. 1977, pp. 96-7. Cf. “Da cólera ao silêncio”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit.*, pp. 61-77.

¹⁴ Aplicando o conceito laciano de “litoral”, Sedlmayer compara *Lavoura* a um texto *iceberg*, “bloco que se desprende de uma massa maior e que vaga errante, apenas encostando-se em outros pedaços de texto”. Sedlmayer, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, p. 21. Cf., da mesma autora, “A ficção mediterrânea de Raduan Nassar”. In: Castro, Marcílio França (org.). *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de MG, 2006, pp. 231-57.

¹⁵ Trata-se do contato “com uma realidade que, por natureza e essência, é incomensurável e perante a qual recuo, tomado de estupefação”, como explica Rudolf Otto. O sentimento do “*mirum*”, o misterioso, está na base do sagrado. Por meio dele, a “*coincidentia oppositorum*” assume um caráter proliferante. Otto, Rudolf, *op. cit.*, pp. 38-44.

¹⁶ A palavra epilepsia (“*epi*”, em cima; “*lepsen*”, abater), de origem grega, significa “fulminar”, “abater com surpresa”, indicando uma liberação de força que solapa as resistências do indivíduo.

quase por meio de uma corrente *simpática*, que exerce poderosa atração mimética. A narrativa trabalha com a ilusão eficaz de uma propagação irresistível, sem margens para a dúvida. A frase investe-se de um caráter ubíquo, inflada de ressonâncias que implicam a experiência de algum *transporte*:

“você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas da janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços para cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’”. (pp. 39-40)

Nesse acúmulo de segmentos, o uso constante do polissíndeto, que expressa o sentimento de fastio agônico, concorre de modo ambíguo para a sucessão enérgica das metáforas, num *frenesi* que não deixa o leitor respirar. No entanto, trata-se de uma aceleração truncada, na qual as súbitas escaladas conservam um sentido estático. Isso torna-se evidente no recurso à anáfora, relacionada à demanda de abrangência profética (“hão de correr esvoaçantes”, “hão de amontoar-se num só canto”), que antecipa a desagregação final. O uso abundante de conectivos, que evitam a subordinação, sobrecarrega de autoridade cada sentença. Algo parecido ocorre no discurso bíblico. Northrop Frye observa que lá os períodos tornam-se praticamente uma “mônada linguística”, de modo que o “centro de toda a sua estrutura seja qualquer sentença que se olhe”,¹⁷ o que fomenta o encontro ilusório de “chaves” para a compreensão global.

Por meio da auto-depreciação do eu, o narrador apresenta-se numa suposta condição de inferioridade e, de modo simultâneo, pleiteia marcas distintivas, numa linguagem da altivez desvairada. Essa inquestionável oratória de comando - erigida numa *fala* incontinente, sem pontos finais¹⁸ - supõe uma dicção envolta sempre pela

¹⁷ Essa disposição narrativa, diz Frye, gera um “ponto de vista propício aos pregadores”, que perseguem passagens e citações. Frye, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 246-7.

¹⁸ Em geral, o ponto final é utilizado apenas ao término dos capítulos, salvo trechos de “O Retorno” e da parábola do faminto. Renato Cunha verifica que em Raduan a frase é *ao mesmo tempo* o capítulo, o parágrafo e o período. Cunha, Renato. *As formigas e o fel: literatura e cinema em Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 106.

ansiedade *emocionada*. O estado permanente de tormento celebratório dessa subjetividade em crise apoia-se em mecanismos de distorção, intensidade e contraste, num discurso que se mostra artificioso e “harmônico”. Assim, numa tonalidade evocativa orientada pela *descarga dos afetos*, a voz narradora recompõe os fragmentos que teriam determinado a sua “fuga” temporária da casa paterna.

A partida ocorre após a relação incestuosa com a irmã, episódio que aparece na obra - como será visto adiante - enquanto fixação de uma suposta supremacia essencial. Num tom nostálgico-sinistro, a narração vincula esse movimento regressivo à *visão* trágica, em que os fatos narrados aparecem delineados desde cima, como pertencentes à ordem do irremediável. Quando o irmão mais velho chega para levar André de volta em nome da família, Pedro constitui-se num interlocutor bloqueado, sem entradas para a sua fala. Num *tresvario* ofuscante, o narrador duplica a repressão familiar, malogro de uma situação dialógica que nem chega a se constituir.

Esse discurso catártico supõe a experiência do outro enquanto ameaça, uma peste que demanda apagamento ou purificação.¹⁹ Assim, a esfera da pungência religiosa - em que todo o movimento é supliciator - quer tocar as fronteiras do inexprimível, do informulável. Da mesma forma, o andamento sentencioso e grandiloquente, permeado por pausas e ênfases solenes, passa pelo registro convulso. O acento trágico, num fatalismo grave e elevado - que denota estranheza absoluta -, instaura-se numa *unio mystica*, lugar de alternância entre vida e morte. Nessas recorrências sem saídas, há sempre uma cristalização daquela “maneira nobremente afirmativa” que André Jolles identifica como traço constitutivo da totalidade autossuficiente do *mito*,²⁰ ditado pela generalidade cíclica e pela exigência de plenitude.²¹

¹⁹ “O puro e o impuro não são contrários que se excluem, mas dois aspectos da realidade religiosa”, como mostram Marcel Mauss e Henri Hubert. Cf. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 64. René Girard afirma que “a impureza ritual sempre está presente onde a violência é temida”. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Ed. Unesp; Paz e Terra, 1990, p. 49.

²⁰ “O universo do mito não é um universo no qual as coisas se passem ora de um modo, ora de um outro, e o que acontece não possa deixar de acontecer: é um universo que procura consolidar-se, um universo sólido”. Atento ao seu caráter fechado e totalizante, Jolles acrescenta ainda que o mito “é o lugar onde as configurações estáveis adquirem movimento”. Jolles, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 87, 99 e 101.

²¹ Como explica Lévi-Strauss, “o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro”. Assim, “o *crescimento* do mito é, pois, contínuo, em oposição a sua *estrutura*, que permanece descontínua”. Lévi-Strauss, Claude. “A estrutura dos mitos”. In: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, pp. 240-2 e 265 (grifos do autor).

O sentimento de uma experiência “cega” no tempo, sugerida pela linguagem “ancestral” de *Lavoura*, ampara-se numa exortação conclusiva e inexorável. Postulando um valor de paradigma, a frase almeja escapar à refutação. Assim, a voz narradora realiza, às vezes de modo sub-reptício, o ideal máximo de vigilância e de desconfiança da atmosfera cristã. A fala *fervorosa*, em que a consciência se soverte no delírio, promove uma supressão do intervalo entre o desejo e a sua consumação, num ânsia totalizante que visa extinguir as incertezas e o acaso. Nesse sentido, a sintaxe lógico-discursiva do filho e do pai convergem em suas principais linhas estruturais. De modo mais exato, a voz do filho acirra o *pathos* autoritário do patriarcado.

Sob a mesma dicção gravíssima dos sermões, o narrador descreve a “majestade rústica” do pai: “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 prendesse a barra de um púlpito” (p. 61). Essa figura incomensurável, próxima à onipotência do pai primevo, identifica-se ao próprio providencialismo, como imperativo supremo e intangível: “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (p. 47). A fixidez supostamente “atemporal” da fala paterna desperta um sentimento contraditório de terror e maravilhamento no narrador-personagem, e é retomada com poeticidade, numa estrutura antitética:

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 caroços repulsivos (p. 13).

A passagem, cuja referência é o Evangelho de São Mateus, exemplifica essa integridade intratável e perpétua do sermão paterno, convincente por si.²² A frase configura um dogma, que se mistura à fala de André. A estrutura dual demanda assimilação irrestrita, por meio da “virtude” cristã da submissão sofrida: “era também

²² Nesse sentido, a frase se assemelha àquelas “sentenças plenas de Conteúdo, que, por assim dizer, ainda se encontram antes da diferença entre o prosaico e o poético”, numa “totalidade fechada em si mesma”, seguindo a definição de Hegel. “Sobre um tal Conteúdo”, diz ele, “não se pode propriamente dizer se é poesia ou prosa”. Voltaremos à conceituação hegeliana. Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética* (vol. IV). São Paulo: Edusp, 2004, p. 31.

na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça” (p. 76), diz André. Como nota o narrador, o sermão traz em si a estrutura da violência: “eram pesados aqueles sermões da família, (...) essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinha daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo” (p. 41). A partir de outro contexto, Antonio Candido demonstra como a estrutura de repetição do provérbio é, por definição, um “mediador extremamente precário”.²³ Essa linguagem sapiencial, como se sabe, não se relaciona ao regime do conhecimento.²⁴ Mário de Andrade define mesmo a forma-provérbio como “um dos mais terríveis meios de estagnação da humanidade...”, citando-a entre as “morfinais espirituais da experiência e da paciência, com que a gente projetamos nossas dores para um plano egoístico de contemplatividade”.²⁵ Essa disposição narrativa, diz Mário, instaura “sínteses experientes e inócuas”.²⁶

De fato, em *Lavoura* a presença paterna é, ao mesmo tempo, ausência: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (p. 41), diz o filho. Iohána só adquire um *nome* no penúltimo capítulo, no final da cena que descreve a dissolução da ordem familiar. O seu sermão poético sobre o tempo e as virtudes da paciência é demasiado, construído num registro hiperbólico, que exprime brutalidade irrestrita. Assim, a fala não apresenta contornos definidos, convocando desígnios a partir do uso das imprecisões: “ai daquele que brinca com o fogo: terá as mãos cheias de cinza; (...) ai daquele que cair e nessa senda se largar: há de arder em carne viva; (...) ai daquele que se antecipa no processo de mudanças: terá as mãos cheias de sangue” (p. 55).

Além dos sermões do pai, o narrador filtra - em menor escala - reações e reprimendas de Pedro e alguns poucos murmúrios da mãe e das irmãs. São vozes que emergem ora *separadas*, por meio do uso das aspas, ora *indistintas*, diluídas no fluxo

²³ Nas palavras de Candido, trata-se de um modo de “petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cujo principal papel é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas experiências”. Cf. o seu estudo sobre o naturalismo italiano a partir da análise do romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga. Candido, Antonio. “O mundo-provérbio”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 96 e 100-3.

²⁴ O provérbio pertence ao núcleo da noção de “sabedoria”, equiparada por Northrop Frye a um “programa de energia mental contínua”, que “anima o instinto do colecionador”. Como diz o crítico, a “sabedoria não é o conhecimento: este se relaciona com o real e o particular, enquanto aquela se relaciona mais com o latente, com o modo de lidar com o que pode vir a acontecer. O provérbio é formulado para dar assistência dirigida à percepção do que é latente”. Frye, *op. cit.*, pp. 154-5.

²⁵ Andrade, Mário de. “Momento pernambucano”. In: *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2008, p. 155. Agradeço a indicação do texto a Ivan Marques.

²⁶ *Ibidem*, p. 155.

verbal. A presença do outro é considerada, ao mesmo tempo, contígua e inalcançável. Esses deslocamentos multiplicam-se nos paralelismos entre os fatos narrados. Sobre a fala pausada de Pedro, André diz: “era um oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (p. 16). Na primeira cena do dabke, dança nacional libanesa, a narrativa produz uma indeterminação entre os sujeitos da oração (Ana e a mãe), por meio da referência ambígua ao pronome pessoal “ela” (p. 31), marcando as fixações obscuras de André.

Em consequência, o foco narrativo registra os personagens indo de um extremo a outro. No retorno, Pedro termina com “olhos alucinados, descrevendo passos cegos” (p. 190), o pai se revela um “possuído de cólera divina” (p. 191), as irmãs Rosa, Zuleika e Huda diluem-se num “turbilhão de afagos” (p. 152) e o irmão caçula parece ter “os primitivos olhos de Ana”, sob “ousadia e dissimulação” (p. 179). Camponesa com “promessas de amor suspensas” (p. 184), a impetuosidade final de Ana projeta - com mais iniciativa - a exaltação e o desmentido da castração que acometem André.²⁷ No fim, é o filho exasperado quem recrimina Lula pelo seu desejo afirmativo de rompimento com a família.

A voz narradora afirma um incessante vaivém, por meio do qual revoga o seu próprio discurso. Num gesto que não subsiste, as falas frequentemente esbarram no limite da aspiração, desmanchando-se antes de vingar: “me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito: ‘não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura (...)’, mas me contive” (p. 15); “eu poderia dizer com segurança, mas não era hora de especular sobre os serviços obscuros da fé” (p. 24); “eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa” (p. 26); “foi o que eu quis dizer com a volúpia de um colecionador de liga de mulheres, mas acabei não dizendo nada” (p. 68); “achei melhor me guardar trancado” (p. 65). A desrealização e o embotamento da vontade individual são compensados imaginariamente pelo desejo implícito de *ultrapassar* o signo verbal:

²⁷ As analogias e as remissões recíprocas são enfatizadas ainda pelo uso dos anagramas. O pai Iohána possui o nome da filha Ana, que significa “eu” em árabe. O apelido de André é Andrula, carregando a referência ao irmão caçula.

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: estamos indo sempre para casa. (pp. 33-4)

Na composição dessa fala exasperada, as interrupções provocadas por meio do uso constante dos parênteses e das exclamações indiciam na linguagem os “gestos de autoridade, com os quais o escritor pretende introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer”,²⁸ tomando “abertamente as rédeas”.²⁹ Ainda de acordo com a definição de Adorno, os pontos de exclamação seriam “desesperados gestos de escrita, que buscaram em vão escapar para além da linguagem”.³⁰ A relativa plasticidade do texto determina um circuito em que afirmação de si é também a destruição do outro. Esse caráter derramado de *Lavoura*, entre outros aspectos, levou a maioria da crítica a definir a obra como um “romance lírico”. Há praticamente um consenso a respeito do primado do *lírico*, que seria a categoria *inclusiva* do romance.

De fato, o “ritmo da associação” próprio da configuração lírica, como o define Frye, é, por definição, *expansivo*. O seu princípio fundamental é o “*charm*” (encanto), derivado do latim “*carmen*” (canto).³¹ Emil Staiger afirma que nesse “um-no-outro” da efusão lírica “os contornos do eu, da própria existência, não são firmemente delineados”.³² Ocorre que a lírica, no seu sentido moderno - desde o romantismo - ,

²⁸ Adorno. “Sinais de pontuação”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 143-4, 149.

²⁹ Sobre o uso dos parênteses, a referência utilizada por Adorno é a obra de Marcel Proust, que possui um sentido bem diferente. Em Proust, o narrador “está disposto a se esgueirar através de todas as janelas para *iluminar*, com a lanterna cega de uma memória de nenhum modo involuntária, o obscuro *temps duré*”. *Ibidem*, p. 148 (grifo meu). Considerando ainda as diversas aproximações diretas feitas entre a obra de Raduan e a de Proust, vale retomar o ensaio de Walter Benjamin sobre o escritor francês. Segundo ele, “*A la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência”. Benjamin afirma que nada é mais “alheio a Proust” do que o gesto do *contato*. “Por nada deste mundo ele poderia tocar o seu leitor. Se quiséssemos ordenar a literatura em torno dessa polaridade - a que mostra, e a que toca -, Proust estaria no centro da primeira”. Benjamin, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 46-7.

³⁰ Adorno. “Sinais de pontuação”, *op. cit.*, p. 144.

³¹ Para Frye, trata-se de uma “encantação hipnótica que, por meio de seu ritmo pulsante de dança, apela para uma reação física involuntária, e não está por isso longe da noção de magia, ou força fisicamente coercitiva”, procedimento que atua, em grande parte, “abaixo do limiar da consciência”. Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 267 e 274.

³² Staiger, *op. cit.*, p. 66.

pressupõe a *distinção individual*. A lírica põe em questão e consagra a separação individual mesmo quando ela almeja romper com o isolamento do “eu” e universalizar imediatamente os conteúdos do sujeito. Ela exige o processo de individuação. Além disso, a inflexão “lírica” de *Lavoura* não se explica por meio de uma “essência” imutável do gênero. Como ensina Adorno, as individualidades líricas apenas “se tornam artísticas quando, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal”.³³ E mesmo a “universalidade do teor lírico”, diz Adorno, “é essencialmente social”,³⁴ mediada pelos antagonismos da História. A fluidez “musical” da prosa-poesia de Raduan advém da violência que está na *matéria*.³⁵

Lavoura realiza uma redução estrutural de uma lógica historicamente configurada, que se relaciona a uma sociabilidade que supõe “a existência fora da família algo quase inconcebível para o indivíduo”, segundo os termos de um estudo sobre a imigração libanesa no Brasil.³⁶ Trata-se de uma *individuação travada*, que está na base dessa forma exasperada. Esse aspecto não passou completamente despercebido pela crítica. Renato Tardivo nota bem que, “fora da fazenda, André quase não existe. No exílio não há sequer história”, afirma. “Não temos notícias da vida de André no limbo que se põe entre a partida e o retorno”.³⁷ Além disso, no próprio interior do familismo o estatuto de sujeito é incerto. Essa situação narrativa, longe de estar cifrada na obra, é enunciada quase como um emblema da sua construção, a partir da citação de um fragmento de Novalis: “estamos indo sempre para casa” (p. 34), repete o narrador. A

³³ Adorno, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”, *op. cit.*, p. 66.

³⁴ “Por isso mesmo, o pensamento sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística”. *Ibidem*, p. 67 e 74.

³⁵ A esse respeito, uma posição ambivalente é a de Modesto Carone, crítico e amigo pessoal do autor, que recorre à expressão “violentação lírica” para nomear a fusão de gêneros configurada em *Lavoura*. Carone, Modesto. “Lembrete para a leitura de Estranha Lavoura de Raduan Nassar”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1º jul. 1976.

³⁶ A frase é de Truzzi, Oswaldo. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 26. Num estudo pioneiro, Clark Knowlton dizia que, nesse grupo, “as mais importantes instituições são a família e a igreja. Essas duas, mais a aldeia, preenchem a maioria das necessidades do indivíduo”. Cf. *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*. São Paulo: Anhambi, 1960, p. 167. Knowlton e Truzzi se impressionam com o acentuado faccionismo (regional, partidário e, sobretudo, religioso), que comprometeria formas de organização mais amplas.

³⁷ Contudo, Tardivo acredita que “pela via da literatura, aí sim, André consegue conviver com a lei e, portanto, constituir-se enquanto sujeito”. A despeito de ressaltar o caráter perverso e a pulsão de morte vinculada ao narrador, ele defende que no texto “forças antagônicas interagem em harmonia”. Cf. Tardivo, Renato Cury. *Porvir que vem antes de tudo: uma leitura de Lavoura arcaica - literatura, cinema e a unidade dos sentidos*. 133 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - USP, 2009, p. 31 e 91. Esse trabalho foi publicado sob o título de *Porvir que Vem Antes de Tudo - Literatura e Cinema em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

demolição da *casa* em *Lavoura* não ocorre a partir de uma negação determinada, mas sim pela sua dilatação desmedida.

Ismail Xavier reconhece o acúmulo de ruínas implicado nesses regressos: “Quando a família é o Todo, não há desmame possível”,³⁸ diz. Nas palavras do próprio narrador, “nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa” (p. 76). O princípio endogâmico, *telos* deste romance, recusa a noção de troca e de partilha. Ele é, por excelência, a rejeição da “regra de reciprocidade”,³⁹ segundo os termos de Claude Lévi-Strauss. Por meio da supressão da alteridade, a endogamia simboliza exatamente um “princípio inerte de limitação, incapaz de se superar a si mesmo”.⁴⁰ Esse ritmo social desprovido da possibilidade de superação está rotinizado de modo vertiginoso pelo andamento narrativo.

³⁸ Xavier teoriza a partir do filme homônimo, dirigido por Luiz Fernando Carvalho (2001). Como ele explicita, o comentário toma como referência uma observação hegeliana de Lacan sobre a ausência de formação do indivíduo imerso no seio familiar. Cf. Xavier, Ismail. “A geometria barroca do destino”. In: *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo, 2011, n. 36, p. 31.

³⁹ “O conteúdo da proibição (*do incesto*) não se esgota no fato da proibição. Esta só é instaurada para garantir e fundar, direta ou indiretamente, imediata ou mediata, uma troca”. De acordo com a teoria de Lévi-Strauss, a vigência da exogamia, expressão social ampliada do tabu do incesto, desempenha uma função paralela ao exercício da linguagem, enquanto possibilidade de integração e comunicação com o outro. Lévi-Strauss, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. RJ: Petrópolis; Vozes; Edusp, 1976, p. 91. Essa discussão será retomada durante a análise da figura do incesto em *Lavoura*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 91.

2. O UM-NO-OUTRO DO PRINCÍPIO ENDOGÂMICO

A prosa nassariana, como visto, carrega sempre um sentido de urgência. O ritmo narrativo solicita o tempo todo uma *presença* que ultrapassa o leitor, que fica assim num estado de estupor ou de espanto permanente.⁴¹ Desse modo, o texto assume o movimento de captura pelo fascínio da palavra. Esse enleio com a obra suscita mais compaixão (“sofrer com”) do que *reconhecimento*. Ante a suposta polissemia inesgotável dos sentidos em *Lavoura*, José Castello afirma: “O estilo em serpente, a carga explosiva de emoções, a radicalidade das falas, tudo me envolvia e me prendia”, diz. Em seguida, conclui: “O livro de Raduan Nassar me engoliu”.⁴² Renata Teixeira diz que “o leitor pode, tão-somente, adentrar desarmado e ser fígado pelo vigor da poesia de Raduan; deixar-se guiar/perder nesse círculo do tempo, ao qual não há oposição que vingue”.⁴³ Esses depoimentos indiciam - com mais acertos do que possa parecer - que o arrebatamento estabelece um tipo específico de relação interpessoal.

Trata-se de um modo de apreensão que paralisa repentinamente as faculdades do indivíduo. Há uma entrega irrestrita e hipnótica do “eu” impotente face ao objeto. Numa postura absorta, como o devoto no culto, a consciência desaparece mediante a própria experiência de leitura. Essa disposição duplica o martírio-gozoso da voz narradora. Ismail Xavier reconhece bem que *Lavoura* é uma “cerimônia em que toda a ação visa tocar o nervo de sua audiência”.⁴⁴ De fato, não se configura um controle sobre esses mecanismos de coerção, que compõem o espectro mágico-religioso do texto.⁴⁵ Pelo contrário, a forma opera a partir dos seus efeitos, que se reproduzem sem cessar. Essa

⁴¹ O “espanto” é entendido aqui no sentido próprio da palavra, como um sentimento de assombro sagrado que infunde terror. Como afirma Rudolf Otto, trata-se de “um estado de alma que, em primeiro lugar, pertence exclusivamente ao domínio do numinoso e que só sob uma forma diluída e generalizada é que passa para outros domínios onde se transforma em surpresa”. Otto, *op. cit.*, p. 38.

⁴² Castello, José. “Raduan Nassar, meu raptor”. *A literatura na poltrona* (blog do jornal *O Globo*). Rio de Janeiro, 21 fev. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/literatura/posts/2011/02/21/raduan-nassar-meu-raptor-364550.asp>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

⁴³ Teixeira, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 25.

⁴⁴ Conforme mencionado anteriormente, o crítico se refere à versão audiovisual que, sob diversos aspectos, exacerba essa característica formal do romance. Xavier, Ismail, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵ “As ‘tentativas mágicas’ querem atingir com maior intensidade os ‘aqui’ e os ‘agora’ enquanto centros do espaço e do tempo, respectivamente; quando tais procedimentos se aplicam à re-criação de um texto por algum leitor, os espíritos a serem controlados são as funções desse leitor”. Frye, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*, *op. cit.*, p. 267.

reação se deve ao contato imediato com uma “extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro”,⁴⁶ visada que comporta uma petrificação gorgônica, como explica a teoria de Jean-Pierre Vernant.

As pesquisas desenvolvidas pelo crítico José Antonio Pasta Júnior demonstram como diversos romances brasileiros parecem regidos por essa “especularidade mortal” com o texto. Nesses casos, esclarece Pasta, a obra “‘modela’ o leitor segundo a sua própria natureza: colhendo-o na *báscula* da luta de morte, o texto o transforma no seu *duplo*”.⁴⁷ O leitor identifica-se de modo regressivo com a “onipotência do texto”,⁴⁸ segundo a expressão de Pasta, que investiga os desdobramentos e o sentido sombrio dessa sideração. A ferocidade desse envoltamento supõe, em muitos casos, a suspensão do ato crítico.⁴⁹ No entanto, como ocorre em *Lavoura*, isso guarda um momento de verdade sobre a composição, indicando que a presença do sagrado, “longe de ser experiência de comunhão, acompanha-se de um traço de despotismo sinistro que tem muito de terrorismo”.⁵⁰

Essa totalização fusional produz a quebra do *contrato* de leitura, que tem por função assegurar as mediações constitutivas da elaboração literária, preservando a “distinção das partes em jogo mesmo no mais aceso dos processos identificatórios”,⁵¹ como afirma Pasta. Solapa-se assim um princípio da civilidade burguesa moderna e do

⁴⁶ Vernant relaciona essa experiência ao contato com o puro caos simbolizado pela máscara monstruosa de Gorgó, que realiza a passagem ambivalente entre o terrificante e o grotesco. De acordo com o seu argumento, esse pavor fascinado simboliza “o confronto com a morte, esta morte que o olho de Gorgó impõe aos que cruzam o seu olhar, transformando todo ser que vive, move-se e vê a luz do Sol em pedra imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas”, diz. “Pelo jogo da fascinação, o *voyeur* é arrancado a si mesmo, destituído do seu próprio olhar, investido e como que invadido pelo da figura que o encara e, pelo terror que seus traços e seu olho mobilizam, apodera-se dele e o possui”. Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, pp. 12-3, 102-4.

⁴⁷ Pasta Jr., José Antonio. *Pompéia: a metafísica ruínosa d’O Ateneu*. 410 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, 1991, p. 188.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁹ Esse modelo de identificação total acometeu Luís Augusto Fischer, segundo ele próprio. A abertura do seu ensaio é interessante como *sintoma*: “Não sei se isto sempre ocorre aos leitores de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, mas comigo sim: tenho a forte (e descabida) impressão de ser o melhor leitor do texto, o mais solidário, o mais indicado para sentir não as duas dores que o poeta teve, mas só a que eu ainda não tinha tido até então e passei a ter por causa de seu texto. Ocorre com todos?” Fischer, Luís Augusto. “*Lavoura arcaica* foi ontem”. In: *Organon/UFRGS - Instituto de Letras* (v. 17). Porto Alegre: UFRGS, 1991, p. 14.

⁵⁰ A partir d’*O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, Pasta analisa uma situação de “confisco de toda a interpretação”, imposta pela obra. *Ibidem*, p. 9 e 207.

⁵¹ Pasta Jr., José Antonio. “O romance de Rosa - temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n.55, São Paulo: novembro de 1999, p. 62.

romance tradicional, baseado na distância entre autor e receptor, que aqui se esfacela antes de consolidar-se. Na prática, explica o crítico, esse tipo de rompimento impõe uma demanda de leitura contraditória, que seja feita “*ao mesmo tempo* com o isolamento e a distância que supõe o romance moderno e com o fusionamento e a *participação* que, no limite, só conhecem o mito e o rito”.⁵²

Na base disso, no caso de *Lavoura*, está a posição ambivalente ocupada pelo sujeito da enunciação em relação ao domínio patriarcal. Esquivando-se de uma definição não-contraditória, o narrador postula *a priori* uma “fala dissonante que é expressa por meio da máxima concordância”.⁵³ A hostilidade paradoxal vira reiteração extrema do objeto. O viés extrapolado, que inflama a narração, opera até o limite do *absurdo*, em que o discurso admite a ideia contrária à que se defende para chegar à conclusão favorável, ordenação com a qual o leitor é intimado a se *familiarizar*. O narrador é acometido por um princípio de inadequação a si, no qual os seus volteios são abortados por ele mesmo, ainda que resultem na sua própria aniquilação.

Filho “tresmalhado” (p. 16) e “guardião zeloso das coisas da família” (p. 63), André abandona a fazenda, mas retorna. O que *busca* o protagonista? Essa pergunta fundamental da forma-romance já põe o intérprete de *Lavoura* em dificuldades. Sem perseverar nas consequências dos atos, André não deixa a casa para enfrentar a realidade que vigora para além da tradição patriarcal, nem esboça uma noção de projeto. “Não é por princípio que me rebelo”, diz (p. 125). Não há acúmulo real de experiência que permita uma existência independente ou a superação de obstáculos. Após o seu retorno, ele afirma: “Não reconheço mais os valores que me esmagam” (p. 162). A ausência de “reconhecimento” atesta a impossibilidade de estabelecer distinções, num indivíduo cindido pela demanda de complementaridade que nunca chega.

Segundo o narrador, ele procura um lugar “na mesa da família” (p. 159), o que não significa a adesão a algum pacto social mútuo. Por meio do andamento litúrgico, o discurso de André leva a ordem ao paroxismo, até propriamente o *cúmulo*, que é o incesto com a irmã, ato que simboliza a consumação da ideologia endogâmica que rege

⁵² *Ibidem*, p. 62 (grifos do autor).

⁵³ A observação nos foi feita por José Antonio Pasta Jr., que chamou a atenção para a abrangência e a historicidade do viés endogâmico da obra.

o grupo. A ordem converte-se assim em ruína, que é a lei da sua dinâmica. Confirma-se de modo sinistro a exortação do pai, que prega o “amor na família” como a “suprema forma da paciência; 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. 60).

Personagem e narrador, André refere-se a si como “louco”, um suposto *fora de si*, e diz não conseguir “sair da carne dos meus sentimentos” (p. 14). Ele se define como “epiléptico” e “demônio”, aliando diagnóstico científico e condenação religiosa,⁵⁴ o que uma vez mais remete ao problema da confiabilidade. Como se sabe, inexistem narradores neutros ou irrelevantes. Eles têm sempre uma parcialidade ativa e estão implicados na matéria tratada pelo romancista, marcada historicamente. Em *Lavoura*, André é parte facciosa da história. Embora ele esteja *posto em situação*, desprovido da autoridade do narrador tradicional, os variados mecanismos de identificação (potencializados ao máximo pelo texto) operam de modo quase irrestrito. Na ausência do efeito de distanciamento assumido de forma autoconsciente e configurado pela forma, não se instaura um domínio sobre a matéria. Essa questão será retomada adiante. No entanto, vale ressaltar desde já que as incongruências da instância narrativa procedem de um *juízo*, baseado na razão.⁵⁵ A “loucura” aqui requisita método, e pede exame distanciado. O trecho abaixo ajuda a avançar nessa discussão:

Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo. (pp. 163-4)

O narrador embaralha coordenadas fundamentais da percepção e da experiência: “são as palavras que empurram”, diz. No entanto, logo em seguida surge uma declaração em prol da objetividade do juízo, da previsão e do cálculo (faculdades

⁵⁴ Marcel Mauss e Henri Hubert demonstram que a consciência religiosa “nunca separou bem a infração às regras divinas e suas consequências materiais sobre o corpo, sobre a situação do culpado, sobre seu futuro no outro mundo”. Sob esses dogmas, mesmo na contemporaneidade, “doença, morte e pecado são idênticos”. Mauss; Hubert. *Sobre o sacrifício*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁵ Mesmo o discurso mágico está assentado sobre o raciocínio e sua operação procede de um juízo, como lembra Mauss. A sua invenção não goza de liberdade irrestrita, pois “seus meios de ação são essencialmente limitados”. Nas palavras de Mauss, o mágico é “forçado a representar”. Quando ele age, é a expectativa da sociedade que está em jogo. Mauss, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 110, 122, 126, 131, 156.

racionais que estabelecem *distinções*), próxima da afirmação moderna de autonomia do sujeito isolado, fundamento do gênero romance. Ele professa que há uma estratégia discursiva na inconstância e afirma reconhecer suas contradições e ambiguidades: “distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo”. Diante desses paradoxos desconcertantes, a clarividência discricionária pleiteada pelo narrador só pode advir na forma de uma *revelação*, força indiscutível e essencial que determina o *sentido*, e pacifica o sujeito aniquilando-o.

Esse modo de composição paradoxal não é arbitrário. As dualidades inconciliáveis, os autoelogios, as insinuações que não se demostram e as antíteses extremadas, que empurram os fatos narrados para situações fronteiriças, surgem articuladas por noções implícitas, indicando uma lógica interna. Como se sabe, a técnica literária não forja um círculo fechado nele mesmo. As soluções da linguagem só têm vida em função da matéria que trabalham. Num trânsito entre forma literária e estrutura social, “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”, seguindo a definição de Adorno.⁵⁶ Em *Lavoura*, essa matéria vertente está regida por uma contaminação recíproca entre os opostos, alternância indefinida que requisita o tempo todo o seu contrário.

⁵⁶ Adorno, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970, p. 16.

3. FUNDAMENTOS SOCIAIS: A FORMA EM POSSESSÃO

Numa descrição conduzida a sério pelo narrador, ele divide o sistema interno de relações do romance em “duas linhas”, representadas pela disposição dos lugares à mesa na hora das refeições e do sermão. “O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco” (p. 154), formado pelos filhos Pedro, o mais velho, Rosa, Zuleika e Huda. Já a mãe, André, Ana e Lula, o caçula, sentavam à esquerda do *pater familias* e traziam o “estigma de uma cicatriz”, “uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto” (pp. 154-5), marcado pelo traço *informe* da natureza. Assim, o narrador concebe a si como *extensão* da linhagem materna, que seria uma espécie de infração derivada da lei paterna. Nesse trecho, o pai aparece como aquele que faz a *separação*, perspectiva que contraria a própria matéria do romance.⁵⁷ Além disso, numa não-identidade consigo mesmo, André se define pelo que *não é*. Ele integra a terceira geração dessa família de imigrantes árabes. A referência ancestral é o avô: “Mesmo após a sua morte”, diz o narrador, “seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (p. 155).

O narrador lamenta os “discernimentos promíscuos” do pai, em que, diferentemente do avô, “apareciam enxertos de várias geografias” (p. 89). Ao mesmo tempo em que situa a figura paterna *acima* da história, na “completude” do não-tempo mítico, a narração indica as balizas de um processo histórico-social, que pressupõe semelhanças e diferenças. A bibliografia crítica reconhece que a obra busca dar forma a impasses relacionados ao momento de *diferenciação* no interior do familismo árabe, transplantado em contexto de imigração no Brasil.⁵⁸ Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, trata-se da fase em que o “acultramento da família patriarcal árabe imigrada já

⁵⁷ Em *Lavoura*, a figura paterna não efetua a *separação* simbólica. A mãe tampouco representa uma infração à *lei* (que não está internalizada). Inserida na dualidade entre penúria e sedução - parte constitutiva da relação perversa configurada aqui -, a mãe é um elemento crucial na manutenção exclusivista do circuito endogâmico.

⁵⁸ Embora a grande maioria tenha vindo de aldeias rurais, a presença síria e libanesa (que não integrou a corrente de imigração subsidiada) foi predominantemente urbana em São Paulo, embora não concentrada na capital. Os primeiros chegaram ao Brasil em torno dos anos 1870. De modo geral, a decisão de imigrar não resultou de vontades individuais, mas de resoluções familiares. Truzzi, *op. cit.*, p. 20.

produzira uma fissura fatal”, sendo esse o “terreno propício” para constituição do ponto de vista narrativo em *Lavoura*.⁵⁹

O microcosmo social configurado pelo romance supõe uma matriz quase tribal, num universo *totalizado*, em que tudo se funde. O relativo imobilismo, a hierarquização definida e a divisão do trabalho entre homens e mulheres (marcada pelo confinamento e pela subordinação do feminino) está permeada pelo sentimento de *honra*, no qual o elemento mais simbólico é a castidade das mulheres. No centro está o *pater familias*, que vê os familiares como extensões da sua vontade. Ele age pelo mando *pessoal*, assegurado pela posse da propriedade, que é cultivada em regime de colaboração pela família ampliada, unida por laços de sangue e de conterraneidade. A lei, que em tese estabelece limites e efetiva a separação, não se configura como instituição estável dotada de alcance universal, acirrando o círculo vicioso de vinganças, veleidades, ressentimentos e rivalidades.⁶⁰ Trata-se de uma ordem que se basta a si: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe nesse ciclo, dizia o pai nos sermões, amor, trabalho, tempo” (p. 181).

Oswaldo Truzzi vê um “agudo senso de competição” nesse modelo de sociabilidade pautado pela lógica de “não parecer menor frente ao interlocutor”, aspecto que teria se acirrado exatamente na fase de diferenciação interna da imigração libanesa no Brasil, “forjando um padrão no qual esta se voltou muito para si mesma”.⁶¹ Essa situação submetia os indivíduos a dois propósitos contraditórios: o imperativo da valorização extrema da ordem tradicional e a assimilação em alguma medida dos ideais liberais da ética do trabalho e do esforço individual, pré-requisito na busca incessante por certa “autonomia” pessoal (representada, em geral, pela ascensão econômica oriunda da abertura do próprio “negócio”).

⁵⁹ Para Leyla Perrone-Moisés, “*Lavoura arcaica* é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil”. Cf. “Da cólera ao silêncio”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit.*, p. 64 e 69. Walnice Galvão, por sua vez, afirma que a obra “permite a conversão da experiência dos transplantados”. Ver “Forasteiros”. In: *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 21. José Paulo Paes define *Lavoura* como caso de “anfibismo cultural”, pois a prosa carrega “dois mundos simultâneos (...) dentro de si”, numa “tensão de contrários”. Sobre o seu conceito de “anfibismo cultural” e a experiência de duplicidade na delimitação da perspectiva, cf. “Os dois mundos do filho pródigo”. In: *O lugar do outro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, pp. 68-73.

⁶⁰ Truzzi, *op. cit.*, p. 27, 203, 228-30.

⁶¹ Essa sociabilidade endógena, explica Truzzi, não resultou em isolamento da sociedade paulista. Diferentemente do que ocorria nos Estados Unidos, por exemplo, onde a endogamia libanesa “quase sempre traduzia o encapsulamento, a segregação e o isolamento do grupo”, “para as elites da colônia a endogamia significava manutenção de prestígio social e econômico”. *Ibidem*, pp. 73-4, 95 e 222.

Além disso, em *Lavoura* a duplicidade própria da dominação patriarcal se faz presente por meio da simbiose entre despotismo e “transbordamento de afeto” (p. 170), que passa pela totalização religiosa - em particular pelo espiritualismo árabe-cristão -, revestindo os “desvios” do patriarca com uma aura de intangibilidade. No patriarcalismo, em especial no patriarcado rural brasileiro, o “princípio de autoridade é indisputado”.⁶² Essa disposição social à violência, baseada na noção de arbítrio, garante a manutenção da “ordem”, constituindo um indivíduo “acostumado à contemplação da violência e da dor, infligida e recebida”.⁶³ Os mecanismos de pressão e sedução do paternalismo, que possui caráter *aderente*, geram formas não emancipadas de relação, negando a conduta autônoma, que, a despeito disso, continua a ser item indispensável em contexto moderno. Essa situação impõe entraves próprios ao processo de individuação, transfigurado pela obra.

A partir do conceito de “formação supressiva”, Pasta identifica uma recorrência da “simultaneidade das oposições” na construção de personagens nas letras brasileiras, que operam uma “passagem contínua do mesmo no outro”.⁶⁴ Nesse modelo, apresenta-se um indivíduo que “forma-se suprimindo-se, constrói-se como destruição, produz-se na e pela sua aniquilação”.⁶⁵ O eu constitui-se, assim, num *trânsito* entre o ser e o não-ser. Pasta reconhece na base desse esquema a exigência paradoxal de um sentido pleno, que só se deixa entrever na situação-limite de um “passamento”.⁶⁶ Nesse limiar, a “união” do eu com o mundo só pode ocorrer sob a forma de um encontro “gozoso-mortal”, que gera uma anulação recíproca entre sujeito e objeto, pondo em “curto-circuito evidência e mistério”.⁶⁷ Essa espécie de “fixação no entre dois”,⁶⁸ diz Pasta, não significa uma “transcendência autêntica”. Como a mediação é a própria *morte* - o limite

⁶² Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 82.

⁶³ Candido, Antonio. “*The Brazilian Family*”. In: Smith, T. Lynn (org.). *Brazil, portrait of half a continent*. Nova York: Dryden Press, 1951, pp. 291-2 e 306.

⁶⁴ Pasta Jr., José Antonio. “Tristes estrelas da Ursa: Macunaíma”. In: *Cadernos Porto & Vírgula*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, n. 4, 1993, p. 27. Do mesmo autor, cf. “Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro)”. In: *Revista Sinal de Menos*, ano 2, n. 4, 2010, p. 19.

⁶⁵ Pasta, *Pompéia: a metafísica ruinosa d’O Ateneu*, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 49, 71 e 153.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁸ Pasta Jr., José Antonio, “Tristes estrelas da Ursa: Macunaíma”, *op. cit.*, p. 29; “Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro)”, *op. cit.*, p. 20.

em si -, essa dinâmica engendra uma metafísica “ruinosa”, que “não conhece nenhuma subsistência, mas é puramente desaparecente”.⁶⁹ A presença é *ao mesmo tempo* ausência.⁷⁰

As aporias desse hibridismo, em que a “mediação é a imediatidade”,⁷¹ estão ancoradas profundamente na forma social brasileira, estruturando as relações interpessoais. Como explica Pasta, elas dizem respeito às exigências de dois regimes antagônicos, que têm a capacidade de submeter o indivíduo a uma situação em que a alteridade é negada e afirmada ao mesmo tempo. Eles remetem à contradição de base que marca o processo histórico no Brasil: a junção entre capitalismo e escravidão, cujos efeitos ainda não estão completamente superados. Essa demanda contraditória impõe ao sujeito que ele tenha a independência do indivíduo isolado e, simultaneamente, submeta-se às restrições tradicionais implicadas nas formas da “dependência pessoal direta”,⁷² segundo os termos de Pasta.

Em *Lavoura arcaica*, é a *forma* que entra em possessão, sendo *dominada* por essa matéria ambivalente, caracterizada pelo regime da “formação supressiva”. Por meio da configuração do *transe de possessão*, a linguagem promove a busca da totalidade orgiástica mediante a passagem súbita do *mesmo no outro*. A experiência do transe, estado limítrofe da consciência, é, por definição, uma forma paradoxal de apreensão, que atua como instância de crise e de revelação. No capítulo 7, após a repreensão de Pedro, o narrador-protagonista decide instaurar esse momento de *transpasse*, fenômeno sacrificial fundado num arrebatamento “divino”. A passagem da voz narradora por esse limiar tem como efeito imediato uma alteração de estado, através

⁶⁹ Pasta, *Pompéia: a metafísica ruinosa d'O Ateneu*, *op. cit.*, p. 242.

⁷⁰ Partindo de um contexto diverso (a imigração africana na França), Abdelmalek fala da situação “provisória contínua” sugerida pela contradição fundamental da condição imigrante, que “impõe a todos a manutenção da ilusão coletiva de um estado que não é nem provisório nem permanente, ou, o que dá na mesma, de um estado que só é admitido ora como provisório (de direito), com a condição de que esse ‘provisório’ possa durar indefinidamente, ora como definitivo (de fato), com a condição de que esse ‘definitivo’ jamais seja enunciado como tal”. “O imigrante só existe na sociedade que assim o denomina a partir do momento em que atravessa as suas fronteiras e pisa seu território”. A sua formação se dá por meio da decomposição da identidade anterior. Abdelmalek, Sayad. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 16 e 46.

⁷¹ Pasta, *Pompéia: a metafísica ruinosa d'O Ateneu*, *op. cit.*, p. 172.

⁷² *Ibidem*, p. 279. Do mesmo autor, ver “O romance de Rosa - temas do Grande Sertão e do Brasil”, *op. cit.*, p. 67. A esse respeito, cf. ainda o ensaio clássico de Schwarz, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*, *op. cit.*, pp. 9-31.

de um mecanismo identificatório.⁷³ Há uma sacralização dilacerante, que implica a morte temporária do indivíduo. Assim, sucedem os motivos agônicos e orgiásticos:

“não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família” ele ainda disse impiedoso, francamente hostil, me fazendo sentir de repente que me escapava da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais, e me fazendo sentir que a contenção e a sobriedade mereciam ali o meu escárnio mais sarcástico, e me fazendo sentir, num clarão de luz, que era uma dádiva generosa e abundante eu poder me desabar do teto, foi tudo isso e muito mais o que eu senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo “não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos (pp. 38-9)

Como é de rigor em casos de composição *ritual*, um movimento que “nos prescreve maneiras de agir”,⁷⁴ o sentimento de *enthousiasmós* não resulta em desarticulação caótica da sintaxe. No paradoxo desse rito de possessão, a segmentação miúda confina com o acesso indiferenciado da entonação oral; a enumeração e as repetições sustentam o *crescendo* hiperbólico-mortal; as potências de dissolução são regidas por uma coesão agressiva; assim como a corrente imagética do demasiado não dispensa o trabalho de codificação da linguagem, que erige a fusão entre o sujeito da enunciação e os objetos que ele apreende. Um aspecto estilístico desse transbordamento regrado é o rígido aparato dos apêndices ordenadores: “ela continuou cortante”, “ele ainda disse impiedoso”, “eu berrei transfigurado”, “fui explodindo”.

Sabrina Sedlmayer verifica que na obra a unidade do sujeito está em colapso, “apesar de (*Lavoura arcaica*) não trazer grande inovação formal, nem muito menos subverter o código linguístico”.⁷⁵ Para Leyla Perrone-Moisés, a forma de *Lavoura* quer,

⁷³ “O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos - e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado”. Eliade, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 29.

⁷⁴ Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 19.

⁷⁵ Sedlmayer, Sabrina, *op. cit.*, p. 22.

sobretudo, a “simplicidade essencial e a circularidade da parábola”.⁷⁶ Já André Luis Rodrigues, desenvolvendo o problema, vê uma suposta contradição entre a linguagem que promove o “rompimento de toda e qualquer barreira” e o “acurado rigor na construção do romance, rigor esse que pode ser percebido quase imediatamente numa primeira leitura”. Ele pergunta: “Esse ‘jorro incontável’ não estaria organizado numa ordem excessivamente bem construída?”⁷⁷ Essa ambivalência, analisada com mais vagar adiante, é constitutiva do encaminhamento ritual da narrativa, que não supõe uma disposição caótica irrestrita da linguagem, como visto na passagem anterior. A esse respeito, Rodrigues elabora uma questão central: “concretizar a completude, mesmo no nível formal, não é realizar o que é já irrealizável?”⁷⁸

A sua resposta, contudo, assume um sentido deceptivo quando relacionada às antinomias da obra. Rodrigues sustenta a tese de que *Lavoura* é “um símbolo, uma ‘síntese poética’ das relações e dos conflitos tão arcaicos - no sentido grego do termo - entre a civilização e a natureza, entre a razão e a paixão, entre o trabalho e o ócio, entre o poder e os afetos, entre o ‘eu’ e o ‘outro’, entre o amor e a morte”.⁷⁹ A particular ausência de “síntese” nesse romance - nos seus mais diferentes níveis de composição - desautoriza a visão de uma universalidade imediata e indeterminada, grafando nela uma nota específica. Essa característica interna de *Lavoura arcaica* impõe a necessidade de buscar outro caminho explicativo.

⁷⁶ Perrone-Moisés, “Da cólera ao silêncio”, *op.cit.*, p. 62.

⁷⁷ Rodrigues, André Luis. *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 101.

⁷⁸ Rodrigues explica essa demanda de plenitude a partir da defesa de um narrador que teria vislumbrado “uma ordem que inteiramente se oponha à ordem defendida pelo pai, pelo avô, pelo irmão mais velho, expressa num discurso muito mais preciso, muito mais cortante, muito mais rigorosamente construído que o do pai”. A duplicação da figura do narrador aparece na introdução do trabalho, quando o crítico relata ao leitor, “em certa medida”, algo como o seu próprio desaparecimento: “O maior anelo é que este livro contribua para que a leitura de *Lavoura Arcaica* possa ser também um *rito* pleno de *paixão*, como acredito ter sido a sua escritura e, em certa medida, como penso foi o trabalho com ele realizado”. Essa percepção está no título do seu estudo. *Ibidem*, p. 22 e 166 (grifos do autor).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 150.

4. AMBIVALÊNCIA DA MATÉRIA E DEMANDA RITUAL

Na sua diferenciação entre a representação *poética* e a *prosaica*, Hegel explica que essa última abrange as “categorias do pensar limitado”, em que o particular é “trazido a uma mera *relação* com um outro e com isso é apreendido apenas em sua relatividade e dependência”.⁸⁰ Nessa conceituação, vale destacar, a representação “poética” não é entendida enquanto sinônimo de “lírico”. Hegel se refere ao que ele denomina como “período heroico”, ao mundo pré-burguês, àquilo que simplesmente não é a percepção da prosa. A apreensão prosaica dos objetos, diz Hegel, possui um grau incontornável de incompletude, relacionando-se de modo intrínseco com a *contingência* moderna, marcada pela cisão entre eu e mundo. Nessa “prosa do mundo”, fundada na separação ente sujeito e objeto, o sentido não é mais imanente às coisas. Essa é a premissa da forma-romance. É bem conhecida a definição de Georg Lukács, segundo a qual a “forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”.⁸¹

Como explica Paulo Arantes, a dimensão prosaica se inscreve na “necessidade de enunciar essa dispersão no singular”.⁸² Ou seja, ela impõe uma demora no “campo do não-sentido circunstancial para poder captar o sentido, de cuidar do acúmulo aleatório dos fatos insignificantes, para deixar amadurecer e vir à luz a sua significação”.⁸³ Em *Lavoura*, como visto, multiplicam-se as participações fusionais. Nelas, a linguagem apresenta-se por meio daquele caráter “afirmativo, necessário e absoluto”,⁸⁴ que Mauss identifica na estrutura do juízo mágico, no qual “o signo cria a

⁸⁰ Hegel, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ “Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades suprapessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma”. Como afirma Lukács, diferentemente das formas das “culturas fechadas”, que “nascem de uma totalidade do ser integrada em si”, no mundo moderno “a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos”. Lukács, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 14, 37-8, 44 e 62.

⁸² “O que anima e suporta a textura da prosa é precisamente um esforço de conhecimento, pois trata-se de decidir quanto a um caminho a percorrer, a um obstáculo a superar, e, antes de mais nada, a uma diferença a perceber e a uma distância a respeitar: o que corresponde, na linguagem de Hegel, à ‘separação prosaica entre o conceito e a realidade’”. Arantes, Paulo. “A Prosa da História”. In: *Hegel: a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000, p. 195 e 198-9.

⁸³ Como explica Arantes, “não é possível chegar aos ‘fundamentos absolutos dos acontecimentos’, descobrir-lhes a razão superior e secreta, sem passar por esse longo desvio imposto pela prosa do mundo”. *Ibidem*, p. 198.

⁸⁴ Mauss, “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 157.

coisa, a parte o todo, a palavra o acontecimento”.⁸⁵ Nesse significante carregado, que busca a *eficácia* direta, a imagem se confunde com o mundo das coisas. Cancela-se assim a “diferença entre o real e a *imago*”,⁸⁶ nos termos de Adorno. Daí a extrema visualidade assumida pela prosa, num movimento constante de presentificação:

“(…) carregue com você, Pedro”, eu disse num grito “carregue essas miudezas todas pra casa (...); encomende depois uma noite bem quente ou simplesmente uma lua bem prene; 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; (...) e não esqueça os gestos, elabore posturas langorosas, escancarando a fresta dos seios, expondo pedaços de cochas, imaginando um fetiche funesto para os tornozelos”. (pp. 72-3)

O trecho está repleto de vocativos e imperativos, cuja função é influenciar o interlocutor. A linguagem apresenta o esforço principal da encantação mágica, que visa “forçar a barreira do simbólico, para entrar diretamente em contato com o objeto, tendo em vista transformá-lo, possuí-lo ou destruí-lo”,⁸⁷ como define Yves Vadé. De fato, a palavra associativa de *Lavoura*, movida por um excesso, um sempre mais, provoca um “curto-circuito entre o desejo e o real”.⁸⁸ Ocorre que a esfera do simbólico, ressalta Vadé, é exatamente aquela que “garante a permanência do conceito através da sua ruptura com o objeto real”.⁸⁹ O trabalho do conceito, conforme a definição de Adorno e Horkheimer, é por excelência o meio que “permite medir a distância perpetuadora da injustiça”.⁹⁰ Ao suplantar esse regime, a forma reproduz o movimento de retorno do mesmo, por meio da qual o indivíduo se avizinha da reversão ao “ser natural

⁸⁵ *Ibidem*, p. 158.

⁸⁶ Adorno, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁷ Vadé, Yves. *L'enchantement littéraire: écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990, p. 16.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 15.

⁹⁰ Como afirmam Adorno e Horkheimer, o “pensamento se torna ilusório sempre que tenta renegar sua função separadora, de distanciamento e objetivação. Toda união mística permanece um logro, o vestígio impotentemente introvertido da revolução malbaratada”. Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 50.

imediatos”.⁹¹ Assim, as causalidades mágicas, enunciadas por meio da dimensão prosaica, colocam em dúvida o próprio estatuto da *representação*.⁹²

(...) onde eu tinha cabeça? não tenho outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro em que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras, 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 leite uterino e se põe descalço e em jejum a arrumar blocos de pedra numa prateleira (pp. 49-50)

Mesmo nessa provável referência ao presente da voz narrativa, localizada no capítulo 8, persiste o impasse. Não se apresenta um olhar desencantado sobre a trajetória percorrida. As estruturas comparativas proliferam sem cessar, até a indistinção em que um dos períodos parece anular o anterior. O acúmulo de símiles, porém, não exerce uma função *relativizadora*. Eles integram, pelo contrário, a demanda de alcance absoluto. Não por acaso, o narrador associa a rememoração ao trabalho de Sísifo. Nesse sentido, como pode ser visto no trecho abaixo, a reconstituição dos fatos passados não chega a se constituir como *lembrança*, construção seletiva e finita que é *resultado* do reconhecimento dos materiais da experiência. A lembrança supõe a renúncia, além de algum grau de mediação sobre o objeto.

(...) 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; voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava com o que eu fosse lá dizer, mesmo assim eu repeti “não te esperava” foi isso que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado. (p. 9)

⁹¹ Adorno; Horkheimer, *op.cit.*, pp. 41-2.

⁹² Lévi-Strauss aborda a contradição entre a representação prosaica e a eficácia mágico-religiosa. Na magia, “a expressão do espetáculo não deve enganar: o xamã não se contenta em *reproduzir* ou *representar* mimicamente certos acontecimentos; ele os revive efetivamente em toda sua vivacidade, originalidade e violência”. Lévi-Strauss, Claude. “O feiticeiro e sua magia”. In: *Antropologia estrutural, op. cit.*, p. 209. (grifo meu)

O sujeito e a linguagem se desmancham quando as aspirações subjetivas não coincidem com as determinações do mundo externo. Nas suas reminiscências, não há composição possível entre o “eu” e a família. O passado torna-se indiscernível do presente. Nesse ensimesmamento exasperado, o difícil processo de formação da individualidade “se dá a conhecer não em sua interioridade retraída, mas sim em seu ser-suprimido frente aos objetos e situações”,⁹³ como afirma Hegel. Em *Lavoura arcaica*, é como se as oposições diferenciais só se tornassem possíveis - ainda que de modo precário - por meio da blasfêmia (ou seja, inseridas na participação religiosa), o que requisita o tempo todo a capacidade de operar prodígios.

É uma individuação distante do desdobramento *reflexivo*, segundo o qual o sujeito reconhece o outro como distinto de si e retorna a si, produzindo a síntese. Na realização desse progresso dialético haveria a possibilidade de *formação*, mediante a passagem do idêntico e do não-idêntico. Barbara Cassin estuda os mecanismos de individuação submetidos à indistinção e à distinção, ou seja, à “passagem imediata de uma entidade à outra”. Nesses casos, a identidade “só pode ser inteiramente a mesma ou completamente uma outra”, mergulhando no “rigor dos indiscerníveis”, o que, para Cassin, “obriga a mínima diferença”. Trata-se de um regime no qual a identidade “se reproduz, se repete, se reitera”,⁹⁴ beirando o tempo todo a catástrofe.

Em *Lavoura*, a instância narrativa lida com uma ambivalência recolocada sem cessar em questão, o que demanda um encaminhamento próximo à eficácia mágica.⁹⁵ A esse respeito, vale lembrar que o narrador se refere a si como pertencente ao galho do “enxerto” (p. 155). Além disso, conforme mencionado anteriormente, ele lamenta os “enxertos de várias geografias” (p. 89) no discurso do pai, desprovido da inteireza originária e cadavérica do avô. Curiosamente, numa “nota do autor” publicada no final da primeira edição, o próprio Raduan Nassar elenca citações e referências utilizadas na obra, trechos que ele considera “enxertos” em *Lavoura*.⁹⁶ O mesmo termo, que se refere

⁹³ Hegel, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁴ Cassin retoma as discussões deflagradas pelo movimento sofisticado para sistematizar possíveis caminhos da identificação na modernidade. Cassin, Barbara. “Identidade e Catástrofe ou como o cisne se torna elefante”. In: *Ensaio sofisticado*. São Paulo: Siciliano, 1990, pp. 23-4.

⁹⁵ Na magia, “uma mesma ideia pode, à vontade, ser dirigida em dois sentidos diferentes, sem contradição”. Mauss, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁶ A nota foi suprimida nas edições posteriores. O mesmo aconteceu com a dedicatória do romance: “Em memória de João Nassar, meu pai”. *Lavoura arcaica*, *op. cit.*, 1975, p. 193.

a um movimento de *hibridização*,⁹⁷ denomina a constituição do sujeito, da linguagem e do processo social. De fato, a *hybris* do narrador, que provoca a sua perda, rompe com o princípio de identidade ou da não-contradição, nos termos de Aristóteles, cujo pressuposto é a exigência de sentido da palavra - submetida ao crivo da razão -, o que possibilitaria o estabelecimento de distinções nitidamente configuradas ante a desmesura sofisticada. Platão também considera essa ausência de partilha um refúgio na obscuridade do “não-ser”,⁹⁸ mas admite que o *phármakon* está na fronteira do poético, que opera com essa possibilidade.

No entanto, a dimensão catastrófica e o *terror* fremente que decorrem da ruptura com o princípio de individuação não escaparam nem mesmo a um filósofo que celebrou as possibilidades desse esfacelamento. O próprio Nietzsche situa nesse rompimento o despertar dos “transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo esquecimento”.⁹⁹ Como explica Nietzsche, “o êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda a vivência pessoal do passado”.¹⁰⁰ Para Nietzsche, na “maravilhosa mistura” do dionisíaco, encontra-se a *passagem* pela qual “os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos”.¹⁰¹

Essa mistura está configurada na paródia do sacramento da confissão em *Lavoura*, em particular na construção da fala delirante de André a Pedro. O modelo cristão supõe o arrependimento do indivíduo, que ocorreria por meio de uma *metanoia*, conversão da consciência num ato de misericórdia divina, mediado por um sacerdote. Na promessa de redenção, restaura-se o vínculo original com deus. Trata-se do percurso ideal daquele que “estava morto e tornou a viver”, como ocorre na parábola bíblica do filho pródigo, que se rebela contra o pai, sai de casa, dissipa a herança e retorna

⁹⁷ “Enxertar” é uma “solução” direta que, em *Lavoura*, relaciona-se às dificuldades objetivas encontradas pelo autor na tentativa de resolver as contradições entre o local e o universal, que atravessam a sua matéria.

⁹⁸ Platão. “Sofista”. In: *Diálogos: O Banquete - Fédon - Sofista - Político. Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, pp. 140-1 e 155.

⁹⁹ Ele via o dionisíaco como uma *reconciliação*, sem dúvida mortal, com a “realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade”. Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 30 e 32.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 34.

submisso ao lar, sendo acolhido pela compaixão divina.¹⁰² Em *Lavoura*, essas passagens efetivam-se seguidamente por meio da inviabilização da ideia de indivíduo.¹⁰³

A naturalidade *ficta* da confiança, artifício retórico próximo às formas do desabafo, confere autoridade ao relato de André. Essa expiação, porém, não serve ao modelo evangélico de amor ao próximo como a si mesmo.¹⁰⁴ O “jorro instantâneo” (p. 26) possui uma espontaneidade construída, que não consegue abolir por completo a mediação da linguagem. A tonalidade “confessional” fixa, sobretudo, uma imagem particular universalizada, que oculta vestígios da violência. Segundo o narrador, o seu discurso retira da “fimbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão” (p. 110). Na passagem do “júbilo” na “dor” - como visto em Nietzsche - revela-se, em parte, o sentido desse discurso. Numa desfaçatez saturada de fruição sádica e cruciante, a fala visa bloquear a possibilidade de julgamento do outro. Trata-se de uma eloquência com caráter irretorquível, que não admite a possibilidade de réplicas.

Já disse que não acredito na discussão dos meus problemas, estou convencido também de que é muito perigoso quebrar a intimidade, a larva só me parece sábia enquanto se guarda no seu núcleo, e não descubro de onde tira a sua força quando rompe a resistência do casulo; contorce-se com certeza, passa por metamorfoses, e tanto esforço só para expor ao mundo sua fragilidade. (p. 164)

¹⁰² Na nota final inserida na primeira edição, Raduan afirma que, “na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a”. *Lavoura arcaica*, *op. cit.*, 1975, p. 193.

¹⁰³ Benedito Nunes apresenta outra leitura. Para ele, uma das “inversões” da parábola feita pelo romance é a substituição do caráter patrimonial da empreitada original pelo “mito moderno, romântico, da livre individualidade contra a sacralidade da vida familiar defendida pelo pai”. Ocorre que André não representa nem postula a “livre individualidade” do sujeito romântico burguês (marcada pela oposição entre o “eu” e o mundo), que possui outros pressupostos sociais, que não chegaram a se efetivar integralmente no Brasil. Além disso, o seu discurso de modo algum posiciona-se “contra” a categoria do sagrado. Na interpretação de Nunes, André “é pródigo só na expressão de sentimentos que seu interlocutor não entende” e, no final, “pai e filho se reconciliam”, ainda que o crítico reconheça que essa “recepção é a morte do amor familiar”. Nunes, Benedito. “Volta ao mito na ficção brasileira”. In: *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 297-9. Vale retomar ainda a observação de Mauss: “A vida religiosa não admite iniciativa individual: nela a invenção só se produz sob forma de revelação. O indivíduo sente-se constantemente subordinado a poderes que o ultrapassam e o incitam a agir”. Mauss, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁴ O narrador de *Um copo de cólera*, que possui inúmeras afinidades com André, torna isso evidente: “Não amo o próximo, nem sei o que é isso, não gosto de gente, para abreviar minhas preferências”. Em outro trecho, afirma: “Se por um lado redime, a confissão por outro também pode liberar: mais do que nunca posso agir como fascista...”. O rompante deixa às claras o que em *Lavoura* aparece, por vezes, de modo mais ensimesmado. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 62 e 67.

O trecho não se refere exclusivamente ao “estado de alma” do indivíduo desfibrado de *Lavoura*. De fato, André é quase o ideal da larva, no sentido que assume a sua definição etimológica: um “espectro” oscilante, marcado pela ausência de desenvolvimento própria de quem se revela pelos seus disfarces, num permanente “defrontar-se com o que não é” (p. 53), como diz o pai. Essa passagem, contudo, é quase uma declaração de poética. A busca por autossuficiência da fala exasperada é o correspondente simbólico do fechamento autônomo da ordem “absoluta” - configurada pelo romance -, poder que se basta a si, e que atinge o seu paroxismo exatamente por meio da “confissão” de André. Nessa forma em posseção, não há propriamente *análise* dos mecanismos despóticos. “Não acredito mais em troca de pontos de vista, (...) uma planta nunca enxerga a outra” (p. 160), diz o narrador-personagem.

Na ausência das premissas efetivas do individualismo - associadas à indiferença liberal burguesa, que supõe a subjetividade enquanto veículo de *decisões* -, a proclamação da *diferença radical do mesmo*, em contexto de mando pessoal e arbítrio, resulta na suspensão da ética a partir da defesa do particular. Assim, a busca do absoluto passa pela afirmação de um relativismo extremo, expressando um ponto de vista que não encontra legitimidade no outro. “Já não sabia se devia esmurrá-lo no rosto ou beijá-lo nas faces” (p. 45), diz André ao irmão. No estreitamento da distância e na opacidade extrema vigente nas relações intersubjetivas, acirra-se a violência, implicando uma deslealdade extensiva ao leitor.

Em parte, essa situação está posta desde a epígrafe, espaço de reconhecimento que influi no horizonte de expectativas do leitor, impondo-lhe certo *modo de usar* a obra. Em *Lavoura*, lá encontra-se um verso de Jorge de Lima, extraído de *A invenção de Orfeu* (1952): “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”¹⁰⁵ Essa frase, repetida por André diversas vezes durante a prece à Ana, atribui uma conotação de pureza ingênua e inescapável que *naturaliza* o incesto com a irmã. A inevitabilidade pré-moderna do “*maktub*” (“está escrito”), instância superior fatal que ultrapassa as personagens, é o álibi da voz narradora, que não se considera propriamente um agente *responsável*. Mais do que isso, a *generalidade* da epígrafe (“nós”) sugere ao leitor uma reciprocidade de vícios ou certa cumplicidade acanhalhada, característica dos narradores nassarianos. A epígrafe, como define Gérard

¹⁰⁵ Lima, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 44.

Genette, é um “comentário do *texto*”,¹⁰⁶ no qual não está ausente o gesto retórico de “*captatio benevolentia*”. Isso pode exercer ainda a função de um “para-raios”, como ocorre em *Lavoura*.¹⁰⁷

Esse enlace endogâmico, porém, só alcança efeito por lidar com aspectos objetivos da realidade social. Como vimos com Marcel Mauss, mesmo a noção de eficácia prática e imediata da linguagem, que pertence à ordem do sortilégio e da magia, supõe um *consensus* social, sem o qual ela não se sustenta. Giulio Carlo Argan, ao estudar a estética barroca, lembra que o “convite a *entrar* e a *integrar-se*” numa obra artística¹⁰⁸ - ou num ambiente sagrado - demanda a predisposição das vontades “a aceitar como desejáveis as coisas sobre as quais se quer persuadir, fazendo com que se deseje ardentemente ser persuadido”.¹⁰⁹

No mais fundo mergulho no particular, fundado em certa experiência do familismo patriarcal árabe no Brasil, *Lavoura* encontra a sua universalidade. No entanto, essa não resulta da comunhão com o divino. Ela configura-se a partir de um gozo voluptuoso e agônico, que está profundamente enraizado na anomia social do país. Em outro contexto, esse anseio foi traduzido de modo lapidar por Roberto Schwarz. Trata-se de uma noção de “liberdade enquanto participação na arbitrariedade”.¹¹⁰ O ponto de vista narrativo, a lei da constituição e da apreensão da obra, reproduz e participa desse “ritmo de dança macabra dos extremos” que marca a barbárie brasileira,¹¹¹ assim definida por um dos seus principais intérpretes. De fato, a

¹⁰⁶ Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 142 e 176.

¹⁰⁷ Emprego o termo no sentido utilizado por Genette que, ao comentar as funções das instâncias prefaciais, define a frase “para-raios” como a “maneira mais segura de prevenir as críticas, isto é, de neutralizá-las, ou mesmo de impedi-las tomando a dianteira”. *Ibidem*, p. 185.

¹⁰⁸ Argan, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 36, 43-4.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 185.

¹¹⁰ Roberto Schwarz se refere aos mecanismos de satisfação compensatória na relação entre proprietários e agregados no regime brasileiro do *favor*, tal como configurados, em chave crítica, por Machado de Assis. “Para quem não tem meios de praticar arbitrariedades em grande escala e por conta própria, consiste em andar de carona na arbitrariedade alheia”. Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, *op. cit.*, p. 192.

¹¹¹ Candido, Antonio. “Perversão da *Aufklärung*”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, pp. 320-7.

possibilidade de reconhecimento em *Lavoura* é suplantada na *forma*, disseminando uma disposição que já foi denominada pela crítica como “má-fé social generalizada”.¹¹²

Em razão desses aspectos formais analisados até aqui, parece deslocada a posição de Alfredo Bosi ao ver em *Lavoura* um “certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins”. Repondo talvez a noção de “alma” que havia marcado fortemente os inícios da recepção ao livro, Bosi busca contrapor certo “padrão” resistente aos “cacos do mosaico pós-moderno”, destacando em Raduan Nassar a “vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem composta e do léxico preciso”.¹¹³ Na listagem utilizada para delimitar esse padrão, Bosi associa de modo direto autores como Raduan e Graciliano Ramos, cuja prosa está ancorada, sobretudo, na objetividade do *real*. Na obra de Graciliano, como demonstra a crítica, é por meio do realismo que a subjetividade problemática surge como elemento significativo, enquadrada pela História.

No entanto, esse breve comentário de Alfredo Bosi permite formular uma questão importante para o entendimento da obra. De que modo e a que custo torna-se supostamente possível um romance “refletido e compassado” - que pressupõe o caráter *enigmático* da prosa - operando com elementos imediatos da esfera mágico-religiosa (que remetem à ordem do mito e do *mistério*)?¹¹⁴ Esse impasse conforma o ponto de vista em *Lavoura arcaica*. Reagindo a contradições renitentes da matéria, a linguagem demanda o “absoluto” - que nunca se presentifica -, impondo uma ininterrupta reiteração cerimonial, que estrutura o seu sentido e reverbera fraturas da vida social.

¹¹² A expressão é de Leyla Perrone-Moisés, que a utiliza pensando em *Um copo de cólera*. Cf. “Da cólera ao silêncio”, *op. cit.*, p. 74. Para ela, a perspectiva de uma sociedade de éfedepês já se anuncia desde *Menina a caminho*, primeiro trabalho de ficção de Raduan, escrito no início dos anos 1960. Nesse conto, um dos personagens discursa na barbearia de uma cidade interiorana, dizendo: “Na verdade, não tem ninguém, ninguém nesta cidade - ou não importa em que outra cidade - que não seja um filho-da-puta. E vocês nem precisam me lembrar o que eu já sei, sei mais do ninguém que eu também sou um filho-da-puta”. Contudo, em *Menina a caminho*, o que Leyla chama de “má-fé social generalizada” talvez ainda não esteja totalmente *naturalizada* pelo ponto de vista narrativo. “Menina a caminho”. In: *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 21-2.

¹¹³ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, pp. 466-7.

¹¹⁴ Como explica Pasta, o mistério opera com elementos da magia e do sortilégio, gera homologação ritual e celebração, possuindo caráter de revelação. Já no enigma, o elemento conceitual é dominante, pedindo decifração e clarificação racional. Pasta, *Pompéia: a metafísica ruínosa d’O Ateneu*, *op. cit.*, p. 212.

5. O “APETITE MÓRBIDO” E A (I)MEDIACÃO DO INCESTO

O *incipit* de *Lavoura*, lugar de autoridade que circunscreve o quadro de leitura e as condições de produção do sentido, destaca-se nitidamente em relação ao conjunto do romance. O tom categórico da linguagem, impondo um andamento sentencioso, eleva o trecho de abertura para além da natureza ordinária. André Luis Rodrigues já ressaltou a articulação singular de unidades rítmicas neste entrecho, o que permitiria quase uma disposição em versos do texto.¹¹⁵ A carga poética acentua ainda mais a relativa autonomia do período. Ao introduzir o leitor de modo solene num espaço ordenado e de regras estritas - em momento *limiar* da obra -, este período parece configurar um rito de entrada, que fornece a moldura da obra e por meio do qual o indivíduo é convocado a se deter em reverência religiosa:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; 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, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo. (p. 7)

Num movimento recorrente na linguagem nassariana, a narrativa abre fechando-se. A visão extática do rito, que está no pórtico da obra, nada indica sobre o lugar da enunciação. Quem fala é o narrador-protagonista, que em seguida assume o relato? Trata-se de uma *revelação*, comunicação direta de um ponto de vista exterior ao romance? Dentre as diversas funções que podem ser desempenhadas pelo *incipit*, a que se destaca em *Lavoura* é a da *sedução*, levando o leitor a “tomar parte”, a se comprometer com determinada situação. Por meio da *dramatização* imediata, a continuidade e a constância dessa frase dirigem forças desmesuradas numa única direção. Na sua ambiguidade, tudo está fixado e determinado, instaurando remissões recíprocas num domínio exclusivo e separado, que se basta em si. É como se a palavra pleiteasse certa viscosidade aderente.¹¹⁶ A ilusão indubitável de máxima completude -

¹¹⁵ Rodrigues, André Luis, *op. cit.*, pp. 155-6.

¹¹⁶ As alterações feitas por Raduan em relação à primeira edição evidenciam a busca por maior fluidez à abertura, sem abrir mão do caráter solene. O autor substituiu, por exemplo, o trecho “tanto maior uma certa liberdade, o quarto

inserida num arrebatamento angustiado e gozoso - é dada *a priori*, antes de qualquer experiência, escapando do embate com as leis externas. A sugestão do *mistério* demanda contemplação inerte.

A dicção grave e magnificente, enunciada em ordem direta, instaura um simulacro de domínio. Essa sequência quer sondar o interdito. O modo verbal, conjugado num presente contínuo, sugere um espaço-tempo absoluto, como se as fragmentações dos fatos narrados já encontrassem aqui a sua reunificação simultânea e definitiva, ainda que resulte na *danação*. O início, o meio e o fim se colidem. Essa frase *concentrada*, dotada de uma circularidade inescapável, projeta um contínuo na cisão, no qual vigoram *passagens*: “o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo”. Para entender a simplicidade majestosa dessa sintaxe, vale a observação de Erich Auerbach sobre a estrutura de “alusão” do versículo bíblico. Ante esse chamado coercitivo, diria ele, é necessário “inserir a nossa própria vida, sentirmo-nos membros da sua estrutura histórico-universal”.¹¹⁷

Ligando de forma imediata a aparência à essência, o finito ao “infinito”, nesse gesto verbal parece advir todo o mundo narrado, que, assim, “faz-se conhecer a si mesmo, confessa-se a si mesmo”,¹¹⁸ tomando de empréstimo os termos de André Jolles sobre a estrutura mítica. No ato de leitura, a “pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada”.¹¹⁹ Isso porque a palavra absoluta do *mythos* detém a possibilidade de interrogação sustentada pela prosa. Para Jolles, a revelação mítica do objeto está, por definição, separada do processo contingente de descoberta e *conhecimento* da matéria. José Antonio Pasta Jr. chama a atenção para a recorrência e o significado dessas frases “pletóricas” nas letras brasileiras. Nas palavras de Pasta, elas carregam em si um espírito de “consumação” do sentido,¹²⁰ que via de regra remete à falta histórica. Assim,

é um mundo” por apenas “é um mundo”; e “onde nas intermitências da angústia descobre-se o rosto para colher de um áspero caule” por “onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule”.

¹¹⁷ Auerbach, Erich. “A cicatriz de Ulisses”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 12.

¹¹⁸ Jolles, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

¹²⁰ Pasta, *Pompéia: a metafísica ruinosa d’O Ateneu*, *op. cit.*, p. 161.

a aparente abertura para múltiplas interpretações “antes oculta a impotência da síntese do que assinala um momento luminoso da reunião com o outro”.¹²¹

De fato, a abertura de *Lavoura*, baseada no modelo do introito litúrgico, configura-se como um recitativo monótono, em que a entoação chega a obter mais relevância que a palavra.¹²² Assim, a linguagem potencializa a sensação de um “encantamento excitado”.¹²³ A esse respeito, é conhecida a admiração de Raduan pelas totalidades harmônicas e cíclicas figuradas nas procissões dramáticas. Em particular, pelas formas da cultura tradicional oriundas do catolicismo popular, característico das pequenas cidades do interior paulista, com forte presença da imigração de origem mediterrânea (como Pindorama, cidade natal do autor). Essas manifestações, que estavam então em acelerado processo de dissolução em meio ao fluxo modernizante, são por vezes tomadas quase como referência estética pelo autor.¹²⁴

Em *Lavoura*, as operações de passagem entre o mundo dos homens e o mundo divino ocorrem da forma mais direta possível. O dispositivo da *consagração*, movimento sacrificial pelo qual “um objeto passa do domínio comum ao domínio do religioso”,¹²⁵ envolve aqui primordialmente o *corpo*, dinâmica que está sempre na iminência da catástrofe. Isso porque as regiões do sagrado estão relacionadas ao demasiado, ao perigoso, cujo contato requer algum grau de precaução. Daí as cerimônias de introdução, a função intermediária do sacerdote e os mecanismos de purificação. Em *Lavoura*, a consagração do narrador - processo que se instala logo no *incipit* - não canaliza nem contém a violência, indissociável do religioso. Pelo contrário, a voz narradora situa-se na posição de um sacerdote que oferece a si mesmo como

¹²¹ *Ibidem*, pp. 79-80.

¹²² A referência é Mauss, “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 94.

¹²³ Tomo de empréstimo a expressão de Argan, que analisa os jogos de contrários da arquitetura barroca. Argan, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*, *op. cit.*, p. 103.

¹²⁴ “As procissões da Semana Santa, sobretudo as da Sexta-Feira da Paixão, eu não vi até hoje nenhum espetáculo teatral que se compare com esse que eu tenho na minha imaginação de criança. A cidade toda escura, o pessoal andando, as congregações todas de preto - e folhas secas nas ruas para destacar o andar da procissão. E a voz da Verônica. Faziam altares nas casas, ela cantava em latim. Eram uma coisa assim de chorar”. *Paixão* tem aí o sentido preciso de *sofrimento*, e remete à morte-e-vida do Cristo que padeceu na cruz. A entrevista foi concedida a Bonassa, Elvis Cesar. “Raduan crê na literatura só como questão pessoal”. *Folha de S. Paulo*, “Ilustrada”, 30 mai. 1995, p. 1. Sobre as formas da procissão caipira, cf. Xidieh, Oswaldo Elias. *Semana Santa Cabocla*. São Paulo: IEB, 1972; *Narrativas Pias Populares*. São Paulo: IEB, 1967.

¹²⁵ Mauss, Marcel; Hubert, Henri. *Sobre o sacrifício*, *op. cit.*, p. 15 e 19.

oferenda, realizando, de forma súbita, a invocação das forças que o destroem.¹²⁶ Essa lógica ritual aponta para a presença da dinâmica social que a condiciona. No rito, a sociedade é imanente e está por toda a parte.¹²⁷

As modalidades de fala em *Lavoura* atuam “misturando na sua reprimenda um certo e cada vez mais tenso sentimento de ternura” (p. 23), num movimento constante que visa “*quebrar* com seu afeto” (p. 38) o lugar de enunciação do outro. De fato, o capítulo de abertura termina com André reconhecendo na chegada do irmão mais velho a “força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado” (p. 9). Assim, da visão de um sagrado submetido às flutuações do instinto, sugerido no parágrafo inicial, emerge a conjunção entre afeto e autoritarismo, traço marcante da dominação paternal configurada pelo romance. A montagem dos fragmentos que realizam a transição do primeiro ao segundo capítulo sugere que a iniciação mágico-religiosa surge diretamente do truncamento nas contingências históricas, ainda que não seja fruto do *desenvolvimento* do embate com os obstáculos concretos, algo fundamental para a formação do sujeito.

O segundo capítulo inicia evocando uma cosmogonia do mundo narrado, sob o transporte para outra zona limítrofe: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (p. 11). O recuo ao universo infantil, tradicionalmente associado à busca de sentimentos “verdadeiros”, torna-se objeto de forças obscuras, inspirando respeito e temor, horror e deslumbre. A narração indicia um passado inacabado, prolongação inconclusa dos fatos narrados no presente da enunciação, que permanece nebuloso. No entanto, nada escapa a esse universo fechado e pronto. Sob a forma da *exaltação*, a linguagem se eleva até o advento de uma nova existência, que se dá mediante o apagamento do indivíduo:

¹²⁶ Sérgio Buarque de Holanda analisa a “transposição característica para o domínio do religioso desse horror às distâncias que parece constituir, ao menos até agora, o traço mais específico do espírito brasileiro”. Essa característica, que também está presente no familismo árabe-brasileiro configurado em *Lavoura*, teria forjado uma “religiosidade de superfície” (que na obra se torna mais visível na terceira geração familiar), hostil à ideia de adiamento da satisfação, afrouxando o “rigorismo do rito”. Holanda, Sérgio Buarque de, *op. cit.*, pp. 149-50.

¹²⁷ Essas formulações estão desenvolvidas em Mauss, “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 95.

não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sonho adolescente? Que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? De que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (p. 12)

O trecho acima, que retoma alucinações próprias à experiência do êxtase místico, afirma um mergulho no abismo do divino, que supõe necessariamente o abandono da vontade. O vaticínio é visto como fonte indiscutível de superioridade, almejando uma virtude permanente. As perguntas têm caráter retórico, na medida em que são formuladas quando nada mais resta para ser respondido, quando a predominância ritual já instaurou um “caráter imperativo quase perfeito”,¹²⁸ tornando as ações em si *eficazes*. São questões que buscam, sobretudo, provocar um efeito de *assombro* no destinatário, que advém em parte do sentimento do numinoso atribuído à natureza, uma das modalidades de “falso-sobrenatural” na obra. A religação posterior com o universo familiar, no terceiro capítulo, revela-se não um retorno para um inexistente espaço normativo, mas sim uma solução de *continuidade*, marcada pela conjunção aditiva, que perpetua o “rito mágico”: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai (...)” (p. 13).

Marcel Mauss define o “rito mágico” como “todo rito que não faz parte de um culto organizado”.¹²⁹ Ao analisar a magia como fenômeno social, Mauss explica que ela possui caráter privado, cercado pelo mistério e isolamento, envolvendo certa dissimulação e “gravidade de atitude” na busca da pureza ritual. Sob “êxtases fingidos ou reais” - processo do qual acredita retirar certa virtude -, a magia determina um estado de desdobramento da personalidade. O exílio de si e o deslocamento reaparecem, já que o mágico teria o “dom da ubiquidade” e almeja sair do mundo. Segundo Mauss, “ele o faz sobretudo quando exala sua alma, isto é, quando age”. O pensamento mágico protagoniza metamorfoses “em que uma das formas parece anular a outra”. Nos seus embustes, ele supostamente escapa às leis da contradição.

¹²⁸ Mauss, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 95.

¹²⁹ Os próximos dois parágrafos retomam, de modo resumido, a conceituação de Marcel Mauss sobre o rito “mágico”. Nas suas palavras, esse tipo de cerimônia “não costuma ocorrer no templo ou no altar doméstico, mas geralmente nos bosques, longe das habitações, na noite ou na sombra, ou nos recônditos da casa, isto é, num lugar isolado. Enquanto o rito religioso busca em geral a luz do dia e o público, o rito mágico os evita. Mesmo lícito, ele se esconde, como o malefício. Mesmo quando é obrigado a agir diante do público, o mágico busca evadir-se; seu gesto se faz furtivo, sua fala indistinta”. *Ibidem*, pp. 58-60, 76, 175.

O rito parece agir por si, prossegue Mauss. Por isso, ele “tende no limite ao proibido”. “A interdição é o limite do qual a magia inteira se aproxima”, afirma. Essas condições de transmissão estão baseadas no contato íntimo entre o indivíduo e as forças do “sobrenatural”, motivado pela ânsia de postular verdades intemporais. Essa é a “mancha original” da qual a razão ocidental ainda não conseguiu se livrar integralmente, diz Mauss. Como exemplo, ele cita a relação entre técnica e magia e a sobrevivência do pensamento supersticioso, a despeito das lutas pela secularização. Mauss demonstra ainda que o pensamento mágico, por acreditar na sua capacidade de realização das vontades, confere uma “forma” aos “gestos mal coordenados e impotentes”. Em *Lavoura*, como visto, a linguagem satura-se de “palavras e gestos que obrigam e vinculam”,¹³⁰ decorrente de uma ação multiplicada próxima ao rito mágico, tal como definido por Mauss. Essa característica formal exacerba-se nas descrições da cena do incesto, que será analisada na parte seguinte.

A descrição do incesto em *Lavoura* está condicionada por uma atmosfera delirante, na qual as obsessões e as compensações imaginárias do personagem-protagonista infiltram-se profundamente nos fatos narrados. Nos antecedentes encantatórios da cena, o narrador evoca a sua entrada na penumbra da “casa velha”, morada ancestral da família imigrante, posteriormente transformada em esconderijo lúbrico pelo filho. O quadro é de decadência e de destruição, imerso num arranjo fantasmagórico: “sentindo duas mãos enormes debaixo dos meus passos, me recolhi na casa velha da fazenda, (...) tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura” (p. 91), diz André. A linguagem funesta, desenvolvida desde etapas preliminares, instaura a *cerimônia*, cujo sentido seria “absorver a atmosfera mais remota da família”, “devolvendo às origens as raízes dos meus pés” (p. 91).

Desde o início, a violação do tabu sexual apresenta um intenso ânimo auto-justificatório. O incesto já surge impelido por uma inevitabilidade exterior, tornando-se em si *necessário*. “E era, Ana ao meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse” (p. 113), diz o narrador. Assim, a fusão com a irmã seria o símbolo do retorno a um núcleo primevo, não importa as premissas de onde parte. Como consequência dessa disposição narrativa, cria-se uma *nivelação* formal entre as personagens. Isso dissimula a

¹³⁰ *Ibidem*, p. 56.

desigualdade constitutiva de poder, considerando as relações sociais configuradas pelo romance, em que a violência é a regra normalizada pelo domínio masculino. Também aqui, as frases requisitam uma grandeza que *transcende*, camuflando anseios imediatos, particulares e terrestres.

Um dos aspectos que chama a atenção na linguagem desse trecho - que ocupa o miolo do enredo, indo do capítulo 16 até o 21 - é a proliferação, quase a cada página, de sequências narrativas cujo *leitmotiv* é constituído por metáforas guerreiras, anunciando o preparatório ao duelo: “(...) me pondo a espiar pelas frinchas feito bicho” (p. 92), o narrador diz estar “sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito” (p. 87); “amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo” (p. 110), ele quer seguir “pisoteando as páginas de muitos livros” (p. 88), “ostentando um arsenal de espinhos venenosos em conluio aberto com a natureza tida por maligna” (p. 90). Essa fala infatigável, que indicia um estado de selvageria intestinal, opera a partir de uma *aceleração* rítmica - mediante o acúmulo de verbos no mesmo período - e de um *prolongamento* máximo da oração. Num discurso fortemente “retórico”, como é o caso em *Lavoura*, pode-se afirmar que esses recursos tornam-se, sobretudo, expedientes de “encobrimento”.¹³¹ A situação obriga o leitor a manter-se em alerta permanente ante a coexistência de elementos contrários. Numa prosa encantatória, essa dinâmica frasal tende a criar uma leitura menos refratária aos eventuais imperativos do narrador, acirrando a identificação.

A frase se espalha indefinidamente. A predileção do autor pelo imperfeito, pelo infinitivo e por certo gerúndio “eternizante” instaura a sensação de um provisório permanente, certa duração degradada própria ao ímpeto que não encontra término. Nesse *continuum* angustiante, os episódios passados se imiscuem no presente da narração. A articulação entre as orações baseia-se, em grande parte, na parataxe. Há uma abundância do conectivo “e”. Nesse mecanismo de *acúmulo* de segmentos, a cadência ritualística assume a primazia da composição. Berthold Zilly, tradutor de *Lavoura* para o alemão, observa que nesse tipo de construção frasal “o leitor, frequentemente, à primeira vista, não sabe exatamente quem age quando e de que

¹³¹ A referência é a análise feita por Aristóteles sobre as técnicas de “encobrimento” na argumentação sofisticada. Entre outras observações, ele estuda como a “rapidez” e o “prolongamento” configuram elementos retóricos contrários. Aristóteles reflete sobre uma modalidade de fala que supõe a indistinção entre identidade e alteridade e um espírito de “rivais encarniçados”, o que instaura uma “luta desleal na discussão”. “Dos argumentos sofisticados”. In: *Aristóteles. Coleção Os Pensadores*, vol. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 163 e 176.

maneira”.¹³² Ele nota que isso confere ao estilo de Raduan “algo indefinido, leve, suspenso, flutuante”.¹³³ Zilly interpreta essas características formais em sua dimensão técnica, por assim dizer, em chave positiva, afirmando que esses traços contribuem para a “sugestividade e riqueza alusiva” da obra. No entanto, essa impressão de ausência do *chão*, pela qual por vezes não se sabe o *lugar* da fala, possui um inegável acerto empírico. Como tentamos especificar, essa característica formal relaciona-se com a posição histórico-social *ambivalente* ocupada pelo sujeito da enunciação.

Movido pelo ardor frenético, esse modelo frasal assume um caráter irresistível e narcótico e, ao mesmo tempo, torna o registro altissonante, solene. O *pathos* da saturação, sem o qual esse ritmo narrativo não se sustenta, atinge níveis extremos na descrição do incesto, quando a prosa torna-se ainda mais *dramatizada*. Ao mesmo tempo em que a frase magnetiza, as orações se codificam numa cadeia de pensamentos dirigidos, que reclamam desenvolvimento e indicam o sentido da “ação”. Essa sequência de atos regulamenta o campo da linguagem. Ela traz em si uma *eficácia*, configurando uma dinâmica agônica que deve ser repetida. Como todo rito, as modalidades de fala místico-ancestrais de *Lavoura* amparam-se na “exigência de participação unânime”,¹³⁴ indivisão que acarreta sempre algum grau de exaurimento vinculado ao gozo estético.

Trata-se, portanto, de uma linguagem que exige uma “hipertrofia da atenção”. Como explica Roger Bastide, “a atenção normal pode trocar de objetos. No misticismo, ao contrário, ideia ou imagem se fixam, incrustam-se a tal ponto que não podem mais ser desvinculadas”.¹³⁵ Essa ligação estreita entre o ato e a representação, entre o sujeito e o objeto - fundante em *Lavoura* -, supõe o que Bastide denomina de “esterilização das forças intelectuais”.¹³⁶ No entanto, essa fala “mística” está inserida aqui em contexto moderno, em particular na forma da *prosa*, que determina a “cada sentença, parar e

¹³² Zilly cita esse aspecto estilístico quando relata as dificuldades na tradução do romance para o alemão, que não utiliza o gerúndio e impõe uso restrito ao infinitivo. Zilly, Berthold. “Lavoura arcaica ‘lavoura poética’ lavoura tradutória: historicidade, atualidade e transculturalidade da obra-prima de Raduan Nassar”. In: *Estudos Sociedade e Agricultura*, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2009, vol. 17, n. 1, p. 20.

¹³³ *Ibidem*, p. 20.

¹³⁴ Em tese, “a transgressão seria simplesmente criminosa e destrutiva se não fosse partilhada por todos agindo em uníssono”. Assim, os ritos “somente quando são repetidos recebem sua verdadeira solução”. Girard, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Ed. Unesp; Paz e Terra, 1990, p. 244 e 247.

¹³⁵ Bastide, Roger. *Les problèmes de la vie mystique*. Paris: Armand Colin, 1948, p. 156.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 156.

recomeçar”,¹³⁷ como afirma Walter Benjamin. Na dimensão prosaica, da qual a linguagem nassariana não pode se desvencilhar completamente, o “objetivo não é nem arrebatá-lo nem entusiasmar-lo”, diz Benjamin. “Ela (*a prosa*) só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão”. Em outras palavras, no traçado prosaico o “caráter de posse lhe é imanente”.¹³⁸

Na linguagem *exaltada* de *Lavoura*, as cadeias imagéticas articulam passagens extáticas. A amplificação grandiloquente aponta o tempo todo para certo “anseio mineral do pensamento” (p. 58). Forma-se um discurso, mas ele é quase um *fatum*, que supostamente flui à revelia do arbítrio humano e dos condicionamentos materiais. O curso causal adquire feições de destino e a anomia se investe de atribuição metafísica, exigindo o resgate da “pureza” impossível, o que supostamente determinaria o término das oscilações da matéria. Assim, a rigidez da frase está inclinada intrinsecamente à agressão. Na descrição do incesto, o impulso siderado declara um sentido de renúncia da responsabilidade e de suspensão da consciência moral moderna, exatamente no instante de maior brutalidade simbólica do romance. Amparada no transcendente, a fala irremediavelmente atropela o outro. O mergulho na alteridade máxima dissolve o mesmo.¹³⁹ Desse modo, nenhum contra-ataque parece cabível, fulminação que é também o motor do fascínio, por meio do qual o enunciado canaliza os desejos regressivos que suscita.

É a partir dessa situação narrativa que irá se desenvolver a cena do incesto. A descrição trabalha a partir de uma alternância entre os planos narrativos. Há uma analogia entre a posse sexual da irmã e a “armadilha” empregada por André para capturar pombas quando criança. Assim, o relato sobre os expedientes utilizados para atrair a irmã até a casa velha ampara-se na aura de candura inefável da infância, que cria a *benevolentia*. A cena incestuosa está regida, portanto, pelo signo da regressão ao estágio que só conhece o *princípio de prazer*, a fase mais exclusivista em que o eu ilimitado não tem contornos nem consciência de si. No próprio sentido etimológico do

¹³⁷ Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 51.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹³⁹ Vernant demonstra como os casos de simetria entre o homem e o deus supõem uma proximidade sinistra que instaura o “apartar-se de si mesmo, a projeção numa alteridade radical, inscrevendo-se na intimidade e no contato a maior das distâncias e o estranhamento mais completo”. Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figuras do Outro na Grécia Antiga*, op. cit., p. 104.

termo, “*in-fans* é o que não fala. Infância é antes de tudo uma condição de ausência, incompletude e desorientação - um desajustamento em relação ao mundo”.¹⁴⁰ A cena combina plenitude e incompletude, a ausência extrema de si e a presença mais ilimitada.

Nas palavras do narrador, o ato resume-se a um truque astucioso ou “ciência de menino”, do âmbito da prestidigitação e do embuste, que resulta num “doce aprisionamento” (p. 96). Ao leitor é reforçada a tese de que tudo está pré-determinado no plano divino, sendo um “milagre” para o qual André pouco concorreu. A despeito disso, não faltam os autoelogios sobre o “ímpeto ousado” (p. 102) e a sagacidade da iniciativa. Ao mesmo tempo, a linguagem torna-se mais copiosa, enfatizando as faculdades do “cálculo”, da previsão e da “indústria” (p. 99), referentes à ação deliberada da vontade particular. Nesse enfoque, há uma coincidência entre os fatos narrados passíveis de avaliação e algum “além” da experiência sensível, força externa à ação do indivíduo. A fusão do particular no todo, sob a lógica da *repetição* coercitiva, remete à generalidade do “não-tempo” mítico. No entanto, a “transcendência” dessa premeditação ritual possui historicidade precisa, relacionada aos entraves próprios à constituição de uma instância individual sob a ideologia do familismo árabe imigrado.

Mesmo a partir da perspectiva do narrador, que não é “pródigo” no reconhecimento do outro, Ana andava “meio escondida”, “assustadiça” e desconfiada (p. 95), equivalente à pomba “ressabiada e arisca” do passado. O vaivém da narração estiliza os volteios, a dubiedade, os gestos em suspenso e os atos parados de Ana, que remetem à pouca opção que o meio lhe permite. O narrador põe ênfase na captura: “Fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte” (p. 101). Assim ocorria à pomba, que bicava grão a grão até um “farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorradeira em cima” (p. 95), quando André “arrancava-lhe com decisão as penas das asas, cortando temporariamente seus largos voos” (p. 96).

Em seguida, Ana aparece deitada sobre a palha, “mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto” (p. 101). Ana tinha o “corpo de madeira” (p. 124), “fria imagem de gesso” (p. 136), era um “pássaro morto” (p. 102), segundo as expressões do narrador. É nessa condição de “morto-vivo” que Ana entra na

¹⁴⁰ A definição é de Ivan Marques, que analisa o sentimento de inquietação na aparente brandura do poema “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade. Cf. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 71.

casa: “Ela estava agora diante de mim, de pé ali na entrada, branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes, compondo com a moldura da porta o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte” (pp. 97-8). O narrador afirma que a pomba tinha uma “escolha”, sugerindo de modo implícito que o mesmo valia para a irmã: “de um lado, uma areia desprovida de alimento, de outro, promessas de abundância debaixo da peneira” (p. 116). A afirmação deve ser lida a contrapelo: enquanto consciência sádica da situação de não-escolha da irmã, fundada na assimetria de poder e na ausência de autonomia.

O incesto é associado pelo narrador à “decisão de não mais adiar a vida” (p. 102). Assim, o ato se converte quase numa autodefesa do impulso vital, enunciada na forma de um chamado extensivo a todos os “impacientes”: “eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos” (p. 88). No quadro que apresenta ao leitor essa faísca de completude, André aparece nu, perdendo-se na personificação lírica da natureza “divinizada”, num sorvedouro caótico e indistinto. Ele conclama então pela hora em que as “mães embalam seus filhos”, “os rebanhos procuram o poço”, “até que no céu uma suave concha escura apagasse o dia, cobrindo-se aos poucos de muitas mamas” (p. 112). Anteriormente, o fluxo imagético já havia buscado a indiferenciação solene entre a ação de “fertilizar” a terra e o ato sexual, metáfora recorrente nos esquemas mitológicos. Ao mesmo tempo, como afirma o narrador, a experiência do desejo supremo e fugidio só transcorre “cavando nossos corpos de um apetite mórbido e funesto” (p. 91). Ou seja, traz a barbárie. Trata-se, uma vez mais, de um retorno ambivalente: dadivoso e mortal, idílico e sinistro. Em *Lavoura*, a redenção é aniquilamento.

O narrador vê um “fio atávico” que impregna a sua “paixão” por Ana: “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” (pp. 134-5). Em *Lavoura*, é a própria *forma* que opera esse transbordamento por meio de sua integralidade autossustentada. Na ambivalência do mando tradicional-afetivo, não há domínio das pulsões. O paternalismo é, por definição, uma forma de dominação incontrastada, que não diz seu nome, pois surge também como “proteção”.¹⁴¹ Enredado nessa dinâmica, o narrador não

¹⁴¹ “Faz parte da lógica do paternalismo que os possíveis objetivos não se assumam enquanto tais e a título individual, mas, filialmente, como conveniências do protetor, o que não só os viabiliza, como legitima”. Schwarz, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 26.

faz a “forçosa distinção” entre a “entrega idealista e o desejo sexual, entre o pensamento amoroso e o simples interesse, entre o afeto etéreo e a paixão terrena”, separações básicas na constituição do sujeito, sem as quais, segundo Max Horkheimer, torna-se impossível dominar os “impulsos socialmente nocivos”.¹⁴² Daí que o incesto vire praticamente uma vocação inata, apropriada pelo narrador. Além disso, o filtro narrativo localiza a mulher como sendo aquela que “desregra os laços” (puro instinto, fonte imanente de desequilíbrio).¹⁴³ Assim, reproduz a ideologia patriarcal, manifestando desconfiança fundamental em relação ao feminino.

O sentimento de uma onipresente “teatralização” da experiência em *Lavoura*, já apontada pela crítica como um traço estilístico significativo do romance, relaciona-se a esse esmaecimento das fronteiras e à não-realização das individualidades, próprios à dominação tradicional configurada pela obra. A impostação da linguagem nassariana, marcada por certa versatilidade sempre igual, é indissociável do universo do arbítrio e da dependência, em que praticamente inexiste a *ação*. As personagens assumem contornos fantasmagóricos. A máscara é um recurso utilizado aqui não como o “dom de não aderir pesadamente à vida imediata”,¹⁴⁴ meio de desmascaramento ou de consciência dos limites de si e do outro. A “insinceridade” não é reivindicada enquanto recurso necessário contra a opressão. A percepção da existência de uma *performance* e da sobrevalorização das aparências é sintoma da busca do controle total sobre um objeto que escapa o tempo todo, busca levada até o limite da perversão.

Essa *participação* no jogo perverso está exemplificada na parábola do faminto,¹⁴⁵ história contada pelo pai na mesa dos sermões e retomada pelo filho. O capítulo narra um episódio vivido por um homem miserável ao entrar no palácio onde mora o “rei dos povos”. O sujeito está em busca de esmola e de alimentos para saciar a

¹⁴² Sem alcançar o domínio consciente, diz Horkheimer, esses impulsos retornam na “receptividade exaltada e sentimental a todos os símbolos de forças obscuras, materiais, conservadoras”. Horkheimer, Max. “Família”. In: *Teoria crítica: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 230-1.

¹⁴³ Essa construção ideológica da feminilidade, produto da violência masculina, é recorrente nas representações patriarcais das religiões monoteístas (a começar por Eva, a primeira mulher, segundo o *Gênesis*) e preza a “contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (...), pudor, *silêncio*”, como “virtudes cardeais da mulher”. Perrot, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: Matos, Maria Izilda Santos de; Soihet, Rachel (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 21.

¹⁴⁴ A expressão é de Rosenfeld, Anatol. “Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dionísio”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 207.

¹⁴⁵ Como afirma Renato Tardivo, “ainda que pelo avesso, ele (*o narrador*) aceita o convite perverso”. Tardivo, *op. cit.*, p. 109.

fome. Ao encontrá-lo em desespero, o rei-ancião dá início a uma encenação, convidando-o para o suposto banquete repleto de iguarias. O faminto, por sua vez, logo simula também “tocar nos supostos pratos, espetar bons nacos, e, movendo o queixo, mastigar e engolir a comida inexistente” (p. 80). No final contado pelo pai, a virtude da “paciência” do faminto é recompensada, pois ele passa a morar na casa do velho e tem a sobrevivência garantida. Ao recontar a história, André “altera” a última parte (entre aspas, porque ele “muda sem mudar”). Na sua versão, o faminto prossegue a simulação, finge estar “embriagado” pelo vinho imaginário e desfere um murro no ancião: “Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor” (p. 85).

A “moral” dessa parábola, gênero que se baseia por excelência no *immediatismo* do efeito, potencializa a demanda de satisfação irracional. Essa demanda é planejada de modo objetivo, e não exclui a razão. “Eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela” (p. 118), diz André. Nesse desenlace sob o signo da perfídia, a fusão “amorosa” só pode se dar pela passagem mortal do mesmo ao outro, do ser ao não-ser. Não se trata da colisão entre o ideal e a norma, que não chega a se constituir. O mutismo de Ana, registrado a partir do olhar de André, não aponta apenas para o evidente confinamento da mulher sob essa estrutura social. Do nível temático para as questões de *forma*, vimos com José Antonio Pasta Jr. como o silenciamento é uma pré-condição desse contrato de leitura, por meio do qual se entrevê uma esterilidade anterior à individuação.

A partir desse quadro de desintegração e de instabilidade, torna-se possível apreender o sentido do anseio do narrador em recuperar o ser unitário e indiviso, por meio da afirmação hiperbólica da autonomia do indivíduo, que não encontra bases materiais. Nessa compensação imaginária, André imagina a fundação de uma “igreja particular”: “Muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta de minha própria história” (p. 87). A profecia inspirada pertence à esfera mágico-religiosa, que almeja definir a verdade última. Já a referência à “história” pressupõe um processo onde exista a noção de superação, progressão e diferença. Na passagem imediata entre dois planos distintos, há uma conjunção entre instante e “eternidade”, na qual inexistente o reconhecimento da dependência em relação ao mundo,

situação considerada insuportável. Assim, a narrativa quer fixar-se nessa fusão originária, estado embrionário que a personagem não chega a romper:

(...) eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (pp. 30-1).

Lavoura é quase uma sequência ininterrupta de momentos culminantes. Um deles pode ser acompanhado no trecho acima, no qual o intervalo que separa a voz narradora da totalidade é sofregamente colado. O gesto ao infinito, que se assemelha à forma órfica de *unio mystica et physica*, engendra um mortal “ser-um com o universo”, que Freud relaciona à “tentativa inicial de consolação religiosa”.¹⁴⁶ O desejo latente de integração total e cíclica, que não se realiza no mundo reificado, desemboca na reincidência regressiva do mito e do rito na modernidade. A exigência de restauração do absoluto universal incide sobre o que nunca pode se presentificar e que, portanto, torna-se uma demanda impossível, transferida para vias intangíveis e místicas. A reivindicação do “eu” absoluto e da corrida pela plenitude sem renúncias ignora a noção de *falta* em busca do “inviolável”. Esse movimento quer negar a morte, indo “além”, ainda que isso implique na auto-extinção. Desse modo, o retorno ao ninho - estado de total identificação entre o sujeito e o objeto - não evoca a segurança, mas sim a desorientação do indivíduo e a persistência das fraturas sociais.

Em *Lavoura*, o narrador coloca-se na posição da subjetividade ameaçada pela modernização, que é apenas pressentida no enredo. No seu culto à tradição familista e à satisfação corporal, ambas variações de uma verdade preexistente e irremovível, há uma postulação de certa pureza da linhagem em relação aos de “fora” da fazenda. “Nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro” (p. 158), diz André ao pai. Após o incesto, ele questiona a irmã: “afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho?” (p. 133). A afirmação vai ao encontro da ordem paterna, que prega a necessidade de preservar os

¹⁴⁶ Consolação que, segundo a teoria freudiana, tem como raiz fundamental a nostalgia do pai. Freud, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 25.

“limites tão bem vedados” da casa contra o “sopro pestilento” que se insinua entre as cercas da fazenda (p. 59).

A ênfase sobre as pressões externas já demonstra que essa esfera relativamente separada e autônoma é socialmente mediatizada. No entanto, em *Lavoura* o familismo árabe-brasileiro não opera como “ponto de apoio na corrente da dinâmica social e contra ela”,¹⁴⁷ inserindo o indivíduo num ordenamento mais amplo, regido pela generalização do nexos mercantil (adequação social que, dialeticamente, colocaria em xeque a própria família). Aqui, o irracionalismo familista recusa enfaticamente a dimensão normativa da esfera pública e do anonimato urbano - que, como se sabe, não se universalizam no Brasil -, reagindo contra a dissolução dos vínculos pessoais imanentes à vida comunal, que alimenta a nostalgia do narrador: “Estranho é o mundo, pai, que só se une desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito” (p. 163), diz André.

A presunção de superioridade e a complacência com as próprias declarações - transcritas num registro marcado pela elevação farsesca, inalcançável e sobre-humana - passam também pela identificação com o repulsivo, o insignificante e o abjeto, relacionados à ruína do sujeito. Assim, o narrador é, ao mesmo tempo, fraco e forte, próximo e distante, oscilação que também aproveita-se do recurso ao patético, que produz o sentimento de piedade: “tenha pena de mim, Ana, tenha pena de mim enquanto é tempo” (p. 130), diz André após o incesto. A fala inclui ainda um ambíguo desprezo inconformado pelos mais fracos, enunciado sempre a partir do abstrato: “E fica também mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande, mais baixo o baixo que aplaude o alto” (p. 162). O narrador sustenta também a vaga ideia de conspiração contra si. O arquétipo do perseguido parte da percepção difusa de “valores que me esmagam” (p. 162). Trata-se de uma fala que não admite a não-coincidência entre os anseios particulares e os “valores” externos. Na ameaça de surgimento da diferença, que poderia forçar o indivíduo a estar consigo mesmo, o seu mundo desmorona: “vi com espanto que meu continente se bifurcava, que precariedade nessa separação, quanta incerteza” (p. 102), diz André após a hesitação de Ana.

¹⁴⁷ Essa foi a finalidade inicial da família burguesa, paradigma evidentemente distinto daquele configurado por Raduan. Na dinâmica do centro, analisada por Adorno e Horkheimer, “só a família podia fazer com que surgisse nos indivíduos a identificação com a autoridade, idealizada como ética do trabalho, que sucedeu funcionalmente o poder imediato sobre os servos na anterior era feudal”. Para uma crítica ainda atual sobre a ideologia dos “rumorosos celebrantes” da família burguesa, cf. Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. “Sociologia da família”. In: Canevacci, Massimo (org.). *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 215 e 217-8.

Assim, ao acordar e não ver mais a irmã na casa, André se declara “talhado sob medida para receber o demo” (p. 114). De fato, o discurso à irmã se organiza como uma *prece* macabra, sob o signo da onipotência, na qual impera o domínio destrutivo do mesmo no outro. Num tom artificialmente submisso e insistente, esse *ato* visa estabelecer uma relação *direta* com o sagrado, que é incitado a agir em determinada direção, visando o efeito *instantâneo*. Forma “sucessivamente adorativa e constrangedora”,¹⁴⁸ como Marcel Mauss a define, a prece “coage diretamente as coisas”, bastando-se a si mesma.¹⁴⁹ Desse rito oral, espera-se um *resultado*. No entanto, explica Mauss, embora assumida feição individualizada, a prece não se reduz à mera “efusão da alma”. Ela é, sobretudo, um fenômeno social: “mesmo que a oração seja individual e livre, mesmo quando o fiel escolhe segundo seu gosto os termos e o momento, naquilo que diz nada mais há se não frases consagradas, e ele só fala aí de coisas sagradas, isto é, sociais”.¹⁵⁰

Na sua prece, André incita o interlocutor a “responder só por reflexo e não por reflexão” (p. 134). Desse modo, a súplica opera até a redução ao *absurdo*. Em troca de um benefício particular, André promete devolver a vida a deus: “um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular” (p. 102). No *acelerando* desse jorro imprecatório, a linguagem sacrílega *participa* do sagrado e da violência que enuncia.¹⁵¹ “Não basta o jato da minha cusparada, contenha este incêndio enquanto é tempo, já me sobe uma nova onda, já sinto ímpeto de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo!” (p. 139). A litania luciferina desliza para as formas do insulto, instaurando uma competição irracional com Cristo (que representa, no dogma cristão, a superação da finitude em direção ao absoluto). Nem o extremo da vociferação, que força a fusão com o divino - que deve ser no limite *suplantado* -, põe

¹⁴⁸ Para Mauss, a forma da prece é “proteiforme”, “infinitamente flexível”: “humilde e ameaçadora, seca e abundante em imagens, imutável e variável, mecânica e mental”. Toda prece é um *ato*, pois na sua estrutura “ação e pensamentos estão estritamente unidos, jorram num mesmo momento religioso, num só e mesmo tempo”. Mauss, Marcel. “A prece”. In: *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 229-30, 234, 273.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 267.

¹⁵⁰ Na estrutura da prece, “o indivíduo não faz mais do que adaptar a seus sentimentos individuais uma linguagem que ele não produziu de modo algum. O ritual continua sendo a própria base da oração por mais individual que seja”. *Ibidem*, pp. 245-6.

¹⁵¹ “O pecador, como o criminoso, é um ser sagrado”. Mauss; Hubert. *Sobre o sacrifício*, *op. cit.*, p. 58.

término na carreira.¹⁵² Em seguida, retoma-se a mesma toada: “afiando meus caninos pra sorver o licor rosado dos meninos” (p. 139).

O sarcasmo ímpio engendra uma mimese destrutiva do sagrado. Posicionando-se no lugar da “Lei suprema”, o discurso almeja constituir seu próprio critério de verdade. Na ânsia da vantagem imediata, a prece acirra o componente maligno, sem distinção entre a vítima e o agressor. O narrador se autoconsome nessa missa sinistra: “eu fui dizendo num incêndio alucinado, como quem ora, cheio de sentimentos dúbios, e que gozo intenso açular-lhe a espinha, riscar suas vértebras, espicaçar-lhe a nuca com a mornidão da minha língua” (p. 117). O viés inexcedível da linguagem estabelece uma contiguidade no sagrado, na qual inexistente a posse de si.

Essa erosão interminável de barreiras tem o sentido purificador de suscitar “virtudes” religiosas, atribuindo sensação de poder pela via da compensação imaginária, mas semeia ruínas e deflagra mais violência. O narrador projeta uma ascese permanente, que rejeita o diverso em prol da “absorção de todos no Uno”. Nesse caso, o “impulso supremo do desejo conduz aquilo que é o não-desejo”, explica Denis de Rougemont. Trata-se de “algo totalmente estranho aos ritmos da atração sexual, um desejo que não decresce mais, que nada mais pode satisfazer, que até mesmo desdenha e foge à tentação de se realizar em nosso mundo, porque só deseja abraçar o Todo”.¹⁵³ A procura da unidade extrema por meio do “amor-paixão”, caracterizado por explosões de impaciência e pela ausência de repouso, só reitera a “negação do ser”,¹⁵⁴ exasperação que exige um novo rito, indefinidamente:

¹⁵² Sobre a contiguidade direta entre sagrado e profano, vale lembrar o estudo de Durkheim, que ressalta a separação fundamental entre as duas categorias. “Não existe na história do pensamento humano um outro exemplo de duas categorias tão profundamente diferenciadas, tão radicalmente opostas uma à outra”, diz. O que não supõe a inexistência de passagens entre uma e outra, mas estas só ocorrem mediante a morte da pessoa. “A única maneira de escapar totalmente à vida profana é, em última instância, evadir-se totalmente da vida”, diz. “Os dois gêneros não podem se aproximar e conservar ao mesmo tempo sua natureza própria”. Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*, op. cit., pp. 22-4.

¹⁵³ As expressões entre aspas pertencem a Denis de Rougemont. Segundo ele, “Eros não tem próximo”. Tanto o amor-paixão (“forma terrestre do culto de Eros”), como a ascese mística, possuem um mecanismo mortal. Em ambos, há um “empobrecimento da consciência destituída de toda diversidade, uma obsessão da imaginação concentrada numa única imagem - e a partir daí o mundo desaparece, ‘os outros’ deixam de estar presentes, já não há próximo nem deveres ou laços que se mantenham, nem terra ou céu (...). É o êxtase, a fuga profunda para além de todas as coisas criadas.” Rougemont, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 48, 57, 106 (grifo do autor).

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 48.

(...) e fiquei pensando que muitas vezes, feitos meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, (...) o suor de um pelo suor do outro (pp. 113-4)

Sem a possibilidade do desmame, o enleio com os objetos recusa o que divide e distingue. Nessa autodestruição, André transita à extrema alteridade para encontrar sempre o idêntico de si, sem alcançar a consciência individual. A fusão sem abertura ao outro determina um sistema de passagens incessantes, atravessado pela ambivalência entre a afeição e a agressividade. Esse regime de equivalências, promovido por uma linguagem que se recusa a seccionar, *naturaliza* a violência. A forma é sacudida pela indiscernibilidade da sua matéria social. Nesse *regressus ad uterum*, a tentativa de fixar uma experiência de satisfação suprema evidentemente não se alcança. É próprio da sua lógica interna que em seguida se exija cada vez mais. Isso acaba por bloquear o gozo, pois a *falta* não é admitida, como se vê no trecho a seguir:

(...) eu que vinha correndo as mãos na minha pele exasperada, devassando meu corpo adolescente, fazendo surgir da flora meiga do púbis, num ímpeto cheio de caprichos e de engenhos, o meu falo soberbo, resoluto, e, um pouco abaixo, entre a costura das virilhas, penso, me enchendo a palma, o saco tosco do meu escroto que protegia a fonte primordial de todos os meus tormentos, enquanto ia oferecendo religiosamente para a irmã o alimento denso do seu avesso. (p. 136)

A “oferenda” à irmã está associada ao gesto de domínio total. Não há partilha. O discurso falocêntrico, próprio da vontade de poder e de controle, é pontuado pelo uso dos pronomes possessivos, configurando uma narração da ordem da imponência e do demasiado. No entanto, essa dominação só pode se consumir às custas da humilhação do outro. Na inflação do sentimento-de-si, a escolha narcísica do objeto reproduz a ausência de limites na composição do mesmo e da alteridade. Além disso, a sensualização da violência persegue acentos emotivos, que operam uma comoção extraordinária, terrível. As reiteraões adjetivas potencializam a noção afetiva e o estímulo sentimental da frase (“flora meiga”; “falo soberbo, resoluto”), que possui o sentido de uma univocidade incomensurável:

(...) e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, compondo máscaras terríveis na minha cara, me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa: que potro enjaezado corria o pasto, esfolando as farpas sanguíneas das nossas cercas, me guiando até a gruta encantada dos pomares! que polpa mais exasperada, guardada entre folhas de prata, tingindo meus dentes, inflamando minha língua, cobrindo minha pele adolescente com suas manchas! (p. 94)

Esse período fornece um exemplo sobre como a imposição da ênfase desmedida, por vezes, atravessa mesmo a fronteira da “pilhagem sentimental do *kitsch*”.¹⁵⁵ Como explica Adorno, o registro *kitsch* instaura uma equivalência perversa entre a “expressão emocional” da obra e a “vivência subjetiva do receptor”.¹⁵⁶ O *kitsch* supõe, portanto, sempre algum grau de trapaça. Ele configura-se no exato “instante em que o receptor se esquece e desaparece na obra: instante de profunda emoção. Deixa de sentir o chão debaixo dos pés; a possibilidade da verdade que encarna na imagem estética torna-se, para ele, física”.¹⁵⁷ Ao induzir essa “reação espontânea” e irrefletida, a obra prescreve o gozo e o terror regressivo que liquida o seu leitor. A fulminação, diz Adorno, é “mimese da imediatidade deste gesto” formal.¹⁵⁸ A esse respeito, o pensamento de Adorno é categórico: o estado de êxtase implicado na liberação orgiástica dessas emoções, que devem ser *imitadas* pelo leitor, é “incompatível com a experiência artística”.¹⁵⁹

Aliás, mesmo um crítico como Umberto Eco, sob tantos aspectos oposto a Adorno, define bem um dos aspectos do *kitsch* como sendo aquele que visa “provocar um efeito sentimental, ou melhor, oferecê-lo já provocado e comentado, já confeccionado, de modo que o conteúdo objetivo da ocorrência (...) seja menos

¹⁵⁵ A expressão é de Adorno. Na sua conceituação do *kitsch* enquanto paródia da catarse aristotélica, fundada na noção de *empatia*, o crítico afirma que “a neutralização de sentimentos não existentes constitui uma das suas características mais tenazes”. Do ponto de vista social, diz Adorno, o *kitsch* é na arte a “identificação subjetiva com o envilecimento objetivamente reproduzido”. Também por isso, diz ele, essa estética se “esquiva como um diabinho a toda a definição”. Adorno, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, pp. 360-1.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 369.

¹⁵⁷ Adorno ressalta que essa “imediatidade na relação com as obras, no pleno sentido da palavra, é função da mediação, de uma experiência considerável e englobante; esta intensifica-se no instante e para isso, precisa da consciência total e não de estímulos e reações pontuais”. *Ibidem*, p. 368.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 368.

¹⁵⁹ Nas palavras de Adorno, quem “vive as obras de arte, referindo-as a si, não as vive; o que passa por vivência é um sucedâneo culturalmente provocado”. *Ibidem*, pp. 369-70.

importante do que a *Stimmung* (atmosfera) de base”.¹⁶⁰ Segundo Umberto Eco, em casos assim “o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente sujeitá-lo com violência ou assinalar determinado efeito”.¹⁶¹ Ao invés de pôr a nu os processos que determinam a estrutura da obra, permitindo o domínio das impressões pessoais, o apelo ao *kitsch* “põe em evidência as reações que a obra deve provocar”.¹⁶²

O *frenesi* ritmado e exclamatório de *Lavoura*, que se desenvolve por meio do andamento litúrgico, leva em alguns momentos essa tendência ao paroxismo. O recurso ao *kitsch*, porém, não é arbitrário nem se explica apenas como “defeito” estético. A inautenticidade e as distorções estilísticas são resultados de um movimento autoral, que vai ao encontro das contradições da sua matéria. Esse gesto é levado até a *consumação* da forma, até a sua completa impregnação ritual, que não se dá sem o recurso ao exagero. Ocorre que essa situação narrativa não é *distanciada*. Trata-se de uma eloquência na qual o objeto é subsumido desde cima, sem possibilidade de cálculo. O registro jaculatório induz à quebra das defesas e das barreiras mínimas para a garantia do autocontrole, colando o ato de leitura na perspectiva do narrador, que transcorre por meio da ausência do indivíduo. Além da mistificação, que existe, o plano metafísico aqui supõe uma dificuldade imanente de captar as ambivalências da matéria. Vale observar ainda que as frases de remate - tão características de *Lavoura* - aumentam, não por acaso, nos trechos anteriores ao incesto.

Como visto, essa linguagem possui um pendor para o encadeamento analógico. O princípio de indiferenciação e de transporte entre as imagens, os giros em falso da fala sobre si mesma, estilizam uma vez mais a demanda da unidade total no fragmentário. Partindo de outros pressupostos teóricos, Davi Arrigucci reconhece que na poesia de Murilo Mendes - movida também por certa “energia de conjunção” - a analogia configura a “solução *instantânea* para o problema formal, pois permite descobrir, num átimo, uma imprevista harmonia em meio ao desconcerto geral das coisas”.¹⁶³ Em *Lavoura*, essa *visão* “harmônica”, que está na superfície do seu regime

¹⁶⁰ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp. 72-3.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 72-3.

¹⁶² *Ibidem*, p. 77.

¹⁶³ Arrigucci Jr., Davi. “Arquitetura da memória”. In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, pp. 98-9 (grifo meu).

de sobre-correspondências (próprio do mito e do rito), só advém na e pela *violentação* do real. Trata-se de um modo ambivalente de lidar com a supressão das diferenças. A linguagem ritual visa atingir, desde a modernidade periférica que lhe condiciona, a “unidade que não é mais dada de maneira espontânea”, seguindo os termos de Lukács.¹⁶⁴ Nessa procura, o discurso só pode sustentar-se oscilando da “inércia para o eterno movimento” (p. 87), segundo a expressão do próprio André, que assim define o momento do incesto.

O discurso do narrador concebe a alteridade como extensão da sua vontade, reiterando a lógica familista. Um exemplo está na “conversa” final entre pai e filho no capítulo 25, que se reduz a dois monólogos. Ainda que o uso do travessão, separando os períodos, sugira inicialmente uma situação dialógica, a descontinuidade essencial entre a vontade de si e do outro é considerada intolerável. Assim, apresenta-se algo como uma situação dramática sem diálogo, que não produz ação nem transformação. A linha pontilhada, que abre o entrecho, sugere ainda a reposição perpétua dessa lógica. Nesses termos, a diferença é figurada por meio do modelo da “profanação”, situado na passagem para o sagrado (e, portanto, através do radicalmente outro e da morte). Do mesmo modo, no incesto André encontra na irmã uma forma de si, manifestando a pulsão informe, num movimento de anulação mútua:

(...) temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo, entenda que, além de nossas unhas e de nossas pernas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados; me ajude, portanto, querida irmã, me ajude para que eu possa te ajudar, é a mesma ajuda a que eu posso levar a você e aquela que você pode trazer a mim, entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você, entenda ainda que nossos dois corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma (pp. 129-30).

¹⁶⁴ Lukács, Georg. *A teoria do romance, op. cit.*, p. 54. Como também afirma Claudio Magris, acompanhando Lukács, “o moderno surge marcado pela falta de um código ético e estético, de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida, que parece um acervo desconexo e desarticulado de objetos indiferentes. O romance nasce dessa desconexão e a reproduz”. Magris, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: Moretti, Franco (org.). *O Romance 1: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1020.

A partir da não-separação entre o exterior e o individual, rejeita-se a renúncia e o adiamento do gozo,¹⁶⁵ instaurando uma fruição que não permite convivência duradoura.¹⁶⁶ O descarte da possibilidade de castração solapa a necessidade de sublimação contínua dos instintos implicada na ideia de cultura. O discurso não produz o *corte*, distinção que está na própria raiz etimológica da palavra “sexo”. Assim, Ana (“eu”, em árabe) tem e não tem nome próprio. “Eu tinha de gritar em furor que (...) fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista” (p. 109), diz André. Em outro trecho, o narrador-personagem admite: “Eu disse quase afogado nessa certeza” (p. 67). Sem freios nem fronteira posta ao seu desejo, a enunciação se quer alheia à *dúvida*, unilateralidade que assume caráter violento e pede exclusividade funesta:

vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família. (p. 118)

A rejeição ao encaminhamento simbólico do desejo - atestando uma continuidade sem “corte”, “mágoa” ou “trauma”, segundo os termos de André - indicia uma *formação truncada*, que vinca a constituição do ponto de vista narrativo em *Lavoura*. A interdição ao incesto, como se sabe, é uma espécie de grau zero das restrições sociais. Sobre esse problema, é bem conhecida a formulação de Lévi-Strauss, para quem a recusa à escolha incestuosa do objeto é a “regra social que introduz na natureza o que é capaz de superá-la”, constituindo-se no “passo fundamental graças ao qual, através do qual e sobretudo no qual se realiza a passagem da natureza à

¹⁶⁵ Pode-se dizer, com Freud, que o personagem-protagonista não acata o “princípio de realidade”, essencial para a auto conservação do eu. Esse princípio, como define Freud, “não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer”. Freud, *Além do princípio de prazer*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁶ A partir da leitura do romance machadiano, e considerando as particularidades da sociedade brasileira escravista e liberal no século 19, Roberto Schwarz demonstra como essa “nostalgia subterrânea de satisfação individual completa, para além de quaisquer limitações”, está profundamente arraigada no imaginário nacional. Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, *op. cit.*, p. 149.

cultura”.¹⁶⁷ Ou seja, a interdição não é apenas uma proibição. Ela é um fator ordenador, que instaura a “preeminência do social sobre o natural, do coletivo sobre o individual, da organização sobre o arbitrário”.¹⁶⁸ A interdição está no limite entre os constrangimentos da “natureza” - o domínio da violência pura - e a ideia de “cultura”,¹⁶⁹ que implica “integrar o que lhe é estranho, de assimilar o outro sem com isso tornar-se selvagem”, como explica Vernant.¹⁷⁰

Retomando a argumentação de Lévi-Strauss, a exogamia é a instituição social que fornece o “único meio para manter o grupo como grupo”, ou seja, limita em algum grau as lutas fratricidas e impõe um freio à hostilidade generalizada, criando a possibilidade do “domínio do social sobre o biológico”.¹⁷¹ A regra elementar da reciprocidade inexistente na dinâmica do incesto. Em outras palavras, não há lei da *troca*, que institui a margem básica sem a qual a possibilidade de articulação entre as partes de um todo torna-se inviável. Isso porque, como esclarece Lévi-Strauss, a interdição ao incesto “não é tanto uma regra que proíba casar com a mãe, com a irmã ou com a filha, mas sobretudo uma regra que obriga a ceder a outros a mãe, a irmã e a filha. É a regra do dom por excelência”. Ou seja, ela “afirma a *existência social do outro*”.¹⁷² René Girard diz ainda que a interdição trata de preservar “um mínimo de não-violência absolutamente indispensável às funções essenciais”.¹⁷³ O incesto é, portanto, uma violação-limite, que gera a mistura e a desorganização mais paralisante.

¹⁶⁷ “Aliás, em certo sentido”, afirma Lévi-Strauss, “ela (*a interdição*) é a própria cultura”. Lévi-Strauss, Claude. “O problema do incesto”. In: Canevacci, Massimo (org.). *Dialética da família*, *op. cit.*, p. 178 e 186. Para Freud, a *kultur* é a “primeira tentativa de regulamentar” as relações dos homens entre si. “Não havendo essa tentativa, tais relações estariam sujeitas à arbitrariedade do indivíduo”, diz. Como ensina a teoria freudiana, “é impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos”. Freud enfatiza que a própria “consciência é resultado da renúncia instintual”. Freud, “O mal-estar na civilização”, *op. cit.*, p. 56, 60 e 99.

¹⁶⁸ Lévi-Strauss, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁹ Na sua teoria, Lévi-Strauss relaciona a existência da “regra” à cultura e o “universal” à natureza. “Universal” é por ele entendido no sentido de uma “constância” que escapa às diferenciações vinculadas ao domínio dos costumes, das técnicas e das instituições. Segundo ele, “a proibição do incesto apresenta, sem o menor equívoco e indissolavelmente reunidos, os dois caracteres nos quais reconhecemos os atributos contraditórios de duas ordens exclusivas, isto é, constituem uma regra, mas uma regra que, única entre todas as regras sociais, possui ao mesmo tempo caráter de universalidade. (...) A proibição do incesto possui ao mesmo tempo a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições”. *Ibidem*, pp. 47-9.

¹⁷⁰ Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷¹ Lévi-Strauss, Claude. “O problema do incesto”, *op. cit.*, pp. 187-8.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 189-90 (grifo meu).

¹⁷³ Como mostra René Girard, nem mesmo o esteticismo de um autor como Georges Bataille em *O erotismo*, fundado no conceito de *transgressão*, pensa algo muito diferente. Até para Bataille, que tende a ver a “violência como se ela

O domínio dessa lógica, que apresenta de modo simultâneo a distinção e a indistinção, impossibilita aqui a referência à categoria moderna do *indivíduo*, que pressupõe a independência, a disciplina interior, o senso da vida prática, o emprego da razão e a “capacidade de perseverar em ideias definidas”,¹⁷⁴ sem a qual não se atinge a consciência de si. O sujeito isolado, como define Horkheimer, é caracterizado pela “sujeição ao imperativo categórico do dever”, segundo o qual “quem pretender chegar a algo, (...) quem não quiser soçobrar, deve aprender a ajustar-se a outros”.¹⁷⁵ Em *Lavoura*, ao contrário, o narrador identifica-se profundamente com a exaltação das pulsões ambíguas apenas relativamente represadas pelo decoro paternal. André diz querer “ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio” (p. 43-4). O trecho abaixo mostra como o princípio endogâmico, consumado na figura do incesto, rege a constituição da linguagem e do “sujeito”:

(...) alguma vez te passou pela cabeça, um instante curto que fosse, suspender o tampo do cesto de roupas no 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 da família deitadas no silêncio recatado das peças íntimas ali largadas, mas bastava ver, bastava suspender o tampo e afundar as mãos, bastava afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso. (pp. 42-3)

O discurso despótico da voz narradora se erige a partir desse mergulho no cesto de roupas sujas da família, metonímia das contradições da ordem patriarcal. Como visto, isso não significa a “aceitação” das diferenças - que pressupõe o *reconhecimento* da experiência - nem a “contestação” das práticas do mando tradicional. A ideologia, vale ressaltar, não está apenas nas falas do pai, filtradas pelo filho. André é o momento de verdade da ordem da fazenda. Ele a completa, até a sua ruína, revelando o segredo do pai. O incesto, culminação da *hybris* em *Lavoura*, é inconscientemente desejado: é a

fosse o último comedimento capaz de despertar os sentidos entediados da modernidade” (a definição é de Girard), as interdições possuem um caráter imprescindível para a delimitação da consciência. Para Girard, “uma interpretação do sagrado baseada na sexualidade sempre elimina ou minimiza o essencial da violência, ao passo que uma interpretação fundada na violência concederá sem dificuldade alguma ao sexual o lugar considerável que ele ocupa em qualquer pensamento religioso primitivo”. Cf. Girard, *A violência e o sagrado*, *op. cit.*, p. 49, 270, 272-3.

¹⁷⁴ Horkheimer, Max. “Família”, *op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 215-6.

coisa a fazer e a não fazer. Trata-se da finalidade inconfessada e do mais fundo desígnio da família. Fundado nesse conflito de ambivalência, a sua descrição assume a forma da alucinação delirante, que sonda o “indizível”, por meio da qual se exacerbam no nível da forma os elementos de obediência do sermão, levando a exortação paterna ao paroxismo.¹⁷⁶ Assim, a figura do incesto é o ponto de fuga do romance, ocupando um lugar crucial na sua economia simbólica. A sua dinâmica interna articula ainda o particular e o universal, sugerindo certa experiência histórica brasileira no pós-1964, que será melhor explicitada adiante.

Na linguagem *afetiva* de *Lavoura*, postulada sem contrastes, a “relação entre a intenção e seu objeto experimenta uma alternância entre a atração e a repulsão”,¹⁷⁷ seguindo aqui um dos termos que Walter Benjamin utiliza para caracterizar a oscilação melancólica. Condicionado por essa situação marcada pela *indecibilidade*, o narrador exige que Ana *decida* pela fusão entre “iguais”. Como visto, o discurso já manipula formas eficazes que buscam exercer uma ação direta sobre o receptor, operando a abolição do intervalo entre o desejo e a sua realização. A fala à irmã configura-se numa imensa coação “mística”, com juramentos, propiciações, votos, promessas e invocações, nas quais as “palavras e atos equivalem-se absolutamente”.¹⁷⁸ Ou seja, nas quais a própria menção do ato produz e determina os efeitos desejados. Ana, e o leitor, encontram-se diante desse *sortilégio*, repleto de aporias que entorpecem.

Sob o destempero do irmão, a reação da personagem Ana é sair correndo da capela, para onde tinha ido após o incesto. Num dos vários comentários desconcertantes do narrador, ele não interpreta essa fuga de modo objetivo: “Vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos, e, logo depois, nos seus olhos, senti

¹⁷⁶ Num ensaio que exerceu grande influência sobre a crítica nassariana, Leyla Perrone-Moisés afirma que “as ações e reflexões do filho se situam no mesmo campo *temático* que as pregações do pai, mas representam a *contestação* e a *subversão* de suas propostas”. Segundo ela, o “protagonista rejeita e abala” o mundo familiar, embora reconheça que a sua fala é a “celebração verbal dos valores (embora invertidos) da sua família e de sua cultura”. Perrone-Moisés defende ainda que o tom “lírico” do romance “corresponde à *espontaneidade* adolescente da personagem André” e o “desnudamento dos corpos familiares é um *ato de amor*, uma defesa da vida desses corpos”, feita pelo narrador. No centro do seu argumento, está a percepção equivocada de um embate do “discurso anárquico *contra* o discurso autoritário”, que “toma a forma da luta entre o discurso sagrado e o discurso profano, o discurso da lei paterna e o discurso rebelde”. Uma das consequências dessa interpretação é a de atribuir valor absoluto à categoria da “transgressão” em *Lavoura*, o que faz perder a ambivalência formal e as relações com a matéria histórica. Cf. “Da cólera ao silêncio”, *op. cit.*, p. 62, 64, 67, 73-4 (grifos meus).

¹⁷⁷ O crítico contrapõe o afeto melancólico ao trabalho meditativo próprio do luto. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷⁸ Inspiro-me, mais uma vez, nas formulações de Mauss sobre os enunciados dos ritos mágicos. Cf. Mauss, “Esboço de uma teoria geral da magia”, *op. cit.*, p. 93 e 99.

profundamente a irmã amorosa temendo por mim, e sofrendo por mim, e chorando por mim” (p. 140). A fala registra a culminação dos aspectos irracionais do paternalismo, pela qual a recusa da irmã só pode vir unguida pela devoção e pelo respeito ao masculino. Com a negação da irmã, o narrador manipula a expectativa frustrada, que se torna rapidamente *desobrigação*. Isso alimenta e explicita a ansiedade totalitária que percorre todo o discurso: “Não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia; (...) fui jogado à margem sem consulta, fui amputado, já faço parte da escória” (p. 137).¹⁷⁹ Ante a percepção da barreira interposta à sua vontade, o narrador exacerba a potência autoritária, deflagrando uma ira caprichosa.

Após a recusa, André afirma que incorporou “subitamente a tristeza calada do universo, inscrita sempre em traços negros nos olhos de um cordeiro sacrificado” (p. 140), seguindo-se uma série ininterrupta de símiles fúnebres. A narração cita a campa larga dos “campos desabitados”, os ciprestes e o chorão, a “letargia”, a trompa, um “martelar ritmado de bigorna” (p. 140). “Estou morrendo, Ana”, diz. “Outro absoluto” e inenarrável,¹⁸⁰ a imagem da morte aproxima-se desse “equilíbrio” último e supremo requisitado pelo narrador, exercendo uma atração ambígua e terrífica. A sequência imagética sinistra prolonga-se no capítulo 21, último da primeira parte. Na estruturação da narrativa, o final da cena do incesto associa a partida ao retorno do filho, num mesmo movimento circular.

André prefere abandonar temporariamente a fazenda. A personagem descarta a hipótese de suicídio, que vinha se esboçando no fim da primeira parte. Esse ato já seria a delimitação do *limite* por excelência, o que destoaria da lógica interna do romance. Assim, o narrador permanece *errando*. Como um espectro insólito, ele se instala na passagem entre a vida e a morte, a presença e a ausência, sob variados impulsos de crueldade.¹⁸¹ Na fala obsessiva que sobrevém no ritual de evocação de André, marcada pela indistinção entre o eu e o outro, inexistente o sentimento de “culpa”, pois não há interiorização da lei. A linguagem impõe mesmo a repetição compulsiva da quebra do tabu, investindo-se do “temor sagrado”. Numa dinâmica afim ao religioso, o discurso

¹⁷⁹ Como diz o narrador de *Um copo de cólera*: “A margem foi um dia meu tormento, a margem agora é a minha graça, rechaçado quando quis participar, o mundo hoje que se estrepe!” *Um copo de cólera, op. cit.*, p. 55, 59.

¹⁸⁰ Vernant, *A morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga, op. cit.*, p. 34.

¹⁸¹ Vernant, “Figuração do invisível e categoria psicológica do ‘duplo’: o kolossós”. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 306.

torna-se o “tabu”, que “traz em si um sentido de algo inabordável”,¹⁸² mas que em *Lavoura* não cessa de apontar para o não-lugar do sujeito no chão social.

Na cena da reunião da família para a dança, a absorção cultural da narrativa atinge níveis extremos. Nesse entrecho, o narrador se posiciona exatamente no espaço *limiar*. Num canto afastado da roda, em condição letárgica e fronteira - semelhante àquela do início do relato -, André afirma gozar com “espantosa lucidez” esse momento de iminência da morte. A fruição agônica aparece em expressões como “insólita embriaguez”, “ardência mais salubre”, “glória para o meu corpo” (pp. 188-9). Ele se desidentifica de si, cindido entre observante e observado, como se a possibilidade de ação só pudesse ocorrer mediante a mutilação do “eu”. A linguagem anuncia um sentimento ambíguo ligado à doença e ao apaziguamento. O gozo desesperado e o suplício sugerem uma volúpia sadomasoquista:

(...) ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, (...) me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca! Que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!). (pp. 188-9)

Em meio à vertigem do prazer na dor, a metáfora da dispersão dos membros do corpo alude ao dilaceramento interior da personagem, que permanece ecoando entre parênteses. Ao mesmo tempo em que sobrevém o colapso na simbolização de si e do outro, o sujeito se vê de fora e por completo. André surge desprovido dos meios de participação na vida coletiva e completamente absorvido pelos fatos que presencia. Fascinado, na condição fantasmagórica de *voyeur*, o narrador *idealiza* a ordem familiar, vislumbrando “a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão” (p. 30). Na segunda dança oriental (após o retorno), esse trecho é suprimido. A *repetição* da experiência fundadora da imigração, que deveria religar os laços de parentesco, não configura a renovação da ordem. Na “comunhão” final, narrada no pretérito perfeito, apresenta-se um passado irremediável, quando a reincidência mítica não ordena a história. Nessa tentativa de apreensão da totalidade

¹⁸² Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 28.

parcial, há um lampejo de plenitude - conhecimento expirante que parece repentinamente dotar de sentido uma existência contraditória - no instante em que a subjetividade se desmancha. A partir daí, Ana assume de modo ambíguo a iniciativa.

Sob o som da flauta, instrumento indutor do transe, ao “toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão” (p. 185), irrompe a dança dionisíaca de Ana, num enraivecimento que apenas aparentemente se afasta do ideal cristão que relaciona a mulher à tarefa de “doação aos outros”. Imbuída de uma fúria sacra, possuída pela “divindade”, ela confunde-se com André. A descrição da cena orienta-se por uma cadeia imagética permeada por zonas limítrofes, em constante interpenetração. Assim, Ana revela-se continuamente o equivalente exato de André, o *duplo* do irmão, sendo o mesmo e o seu oposto. Os ritos de possessão das personagens - sob a ambivalência entre a ordem e a desordem, a comoção e o cálculo - são fenômenos aparentados. Em ambos, a linguagem reitera essa “dança familiar trancafiada” (p. 39), que não conserva nem supera, num retorno cíclico do mesmo. Nesse momento de excesso referendado pela ordem, Ana também busca negar a irreversibilidade do tempo, num esforço precário para torná-lo existencialmente pleno. A sua dança provoca o “espanto”, “suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida” (p. 187).

As personagens só existem oscilando de um extremo a outro, sempre a partir de passagens limiáres. Ana dança sob uma volúpia frenética, exibindo as quinquilharias de prostitutas retiradas do baú de memórias do irmão. Vinculada ao ideal da castidade - assegurado pelo pânico religioso ao corpo, que, mortificado, é visto como fonte de infelicidade -, a figura de Ana incita o assombro mortal, que se propaga por meio de gestos fulminantes. Quando a irmã desinterdita a sexualidade, essa já nasce “exuberante” e “decadente”, segundo a definição do narrador. Esse cenário de afirmação e de abolição das diferenças, que instaura um embaralhamento aterrorizante, está impregnado pela lógica sacrificial. Visando estancar a violência com mais violência, o narrador se coloca explicitamente na posição do sacrificante. Ele promete oferecer ao divino uma “ovelha do rebanho do meu pai” (p. 104), em troca da satisfação de interesses imediatos. A fala à irmã antecipa a imolação final:

Arregaçarei os braços, reúno faca e cordas, amarro, duas a duas, suas tenras patas, imobilizando a rês assustada debaixo dos meus pés; minha mão esquerda se prenderá aos botões que despontam no lugar dos cornos, torcendo suavemente a cabeça para cima até descobrir a área do pescoço, e com a dianteira, grave, desfecho o golpe, abrindo-lhe a garganta, liberando balidos, liberando num jorro escuro e violento o sangue grosso; (...) entrarei na sua pele um caniço resolutivo que comporte, duro e resistente, um sopro forte, aplicando nele meus lábios e soprando como meu velho tio soprava a flauta, (...) haverá uma intimidade de mãos e vísceras, de sangues e virtudes, visgos e preceitos (p. 105).

Os mecanismos de exposição estão carregados com índices de adoração e reverência, próprios ao âmbito cultural. A linguagem enuncia uma liturgia desmedida, em que o prazer se dá às custas da morte do outro. O gesto de separação brutal do sacrifício se estabelece por meio da contiguidade entre o agressor e a vítima, numa “intimidade de sangues e virtudes, visgos e preceitos”. O tom sarcástico da descrição apresenta-se sobredeterminado pela cruenta exigência mágico-religiosa. Ana torna-se, de fato, a vítima que possui um caráter expiatório. Ou seja, ela se configura num *intermediário* que carrega a solução *extrema*,¹⁸³ núcleo da angustiada remissão que procura extirpar contradições dilacerantes. Desse modo, Ana vira uma espécie de *pharmakós*,¹⁸⁴ concentrando as antíteses sociais.

Isso porque, ao mesmo tempo em que corporifica os “males”, ela é a portadora da “salvação” possível para os tormentos da família. Ana traz a promessa de sanar a culpa coletiva e expulsar a loucura, o que supostamente recuperaria o vínculo sagrado, reestabelecendo o “dentro” e o “fora”,¹⁸⁵ pois a morte é o limite por definição. Por se tornar, em última instância, uma “imitação de Cristo”¹⁸⁶ (que seria o último sacrifício, segundo o dogma cristão), a irmã simboliza o imolação do próprio deus. Assim, a sua

¹⁸³ Segundo Lévi-Strauss, o sacrifício “se assemelha, mesmo opondo-se a isso, aos ritos ditos ‘sacrílegos’ tais como o incesto, a bestialidade etc, que são operações *intermediárias* que recaem sobre objetos *extremos*”. Lévi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1989, p. 251.

¹⁸⁴ “(...) A vítima representa tanto a morte quanto a vida, a doença e a saúde, o pecado e o mérito, a falsidade e a verdade. Ela é o meio de concentração do religioso: exprime-o, encarna-o, transporta-o. É agindo sobre ela que se age sobre ele, que se dirige ao religioso, seja atraindo-o e absorvendo-o, seja expulsando-o e eliminando-o”. Mauss, Marcel; Hubert, Henri. *Sobre o sacrifício*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸⁶ Na ambivalência sacrificial, há uma identidade fundamental entre a vítima e o deus. É por meio dessa troca *direta* que toda a comunidade restabelece a aliança rompida. “É sempre o deus que sofre o sacrifício; não se trata de um mero figurante”, explicam Mauss e Hubert. “É pelo semelhante que se alimenta o semelhante, e a vítima é o alimento dos deuses. Assim, o sacrifício veio a ser rapidamente considerado a condição mesma da existência divina. É ele que fornece a matéria imortal de que vivem os deuses. Desse modo, não somente é do sacrifício que nascem alguns deuses, mas ainda é pelo sacrifício que todos conservam sua existência”. *Ibidem*, p. 94, 97-8.

morte ritual assegura que ela é semelhante e dessemelhante em relação ao conjunto da família. Segundo a lógica da continuidade sacrificial, ela se comunica com o sagrado e o profano, que “podem se penetrar ao mesmo tempo que permanecem distintos”.¹⁸⁷

No assassinio consagrado de Ana, ponto culminante da cerimônia, é toda a família que se configura como sacrificante, partilhando os efeitos da catástrofe. A “solução” simbolizada pela experiência sacrificial pertence à ordem do fetiche, unindo presença física e do “além”. Por meio dela, deve-se morrer para que algo se produza a partir do impasse, o que responde a ambivalências histórico-sociais. Essa estrutura narrativa indicia a inexistência de mediações internas subsistentes. A lei não se solidifica, tornando-se uma fratura cujo testemunho está na dinâmica de *Lavoura*, que se reporta sempre para um “mais à frente” por meio do estreitamento máximo da forma. Como mostra a teoria do sacrifício, essa estrutura pede renovação e purificação contínuas, libera força ambígua e cega, e não cria nada que perdure. Nesse sentido, o tom fatídico da sanção paterna deixa entrever a particularidade social:

(...) e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos seus olhos!), 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!). (pp. 190-1)

O registro *tremendum* põe ênfase na postura de firmeza e de convicção da agressão paterna, que não hesita no seu ataque de “justiça”, seguindo a noção de honra. O *corte* mortal, modo mais *arcaico* e imediato de afirmação de si pela destruição do outro, mostra-se elemento orgânico da estrutura social. O arbítrio está legitimado no espaço-limite que configura o presente como reposição do *atraso*. O pai, fonte de fascínio e terror para André, ganha “substância” no instante da catástrofe: “reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!)” (p. 191). É na posse dessa “tábua solene”, “proteção” que remete à ordem do inorgânico, que o narrador-personagem perplexo reconhece haver “sangue”,

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 105.

elemento da matéria vertente. “Não era descarnado como eu pensava”, diz André. A eficácia da “ação irradiante” do sacrifício atinge a todos, mas não transporta à vida.¹⁸⁸ A passagem resulta na destruição recíproca. Em meio à indistinção sugerida pela imagem erma do deserto, a família repete o nome do pai.

¹⁸⁸ Mauss; Hubert. *Sobre o sacrifício*, *op. cit.*, p. 17.

6. ROMANCE ENCALACRADO

Raduan Nassar relata um momento sintomático de paralisia no processo de elaboração de *Lavoura arcaica*, durante o qual o texto teria ficado “encalacrado”, segundo a expressão do autor. As primeiras anotações que levariam ao futuro romance ocorrem em 1968, embora os projetos literários do autor venham da segunda metade dos anos 1950. De acordo com Raduan, apenas em 1974 - após uma experiência como jornalista sob a ditadura civil-militar¹⁸⁹ - o impasse teria sido supostamente contornado. O entrave na composição, descrito abaixo, põe em evidência modos distintos de apreender a realidade social, bem como as relações entre a obra e o leitor:

Nos anos sessenta eu tentava escrever um romance e, não sei por que cargas d'água, pensei em transferir pra esse romance procedimentos, digamos, objetivos, onde não houvesse a mínima interferência do autor. Tinha um pouco a ver com o esqueminha estímulo-resposta dos behavioristas, onde as coordenadas intervenientes deveriam ser inferidas, no caso do romance, pelo leitor. Uma bobagem assim, pois na época eu era ainda um cientificista linha dura, interessado em metodologia, filosofia da ciência e o diabo a quatro. Só sei que num capítulo já avançado daquele romance, um dos personagens se embriagava num quarto de pensão e, quando acudido por um velho, passou a deitar em cima dele uma fala delirante. Foi um jorro, uma resposta proporcional à camisa de força racional de que eu tinha me investido até ali. Foram quase vinte páginas cerradas, em primeira pessoa evidentemente, numa linguagem carregada de metáforas, que nada tinha a ver com a linguagem objetiva dos capítulos precedentes, era óleo na água. Linguagens tão diferentes que o romance ficou encalacrado, até que acabei abandonando o projeto, pois a coisa coincidia também com minha ida pro “Jornal do Bairro”. Só quatro anos depois, quando deixei o jornal, é que tentei voltar ao romance. Depois de quebrar muito a cabeça, acabei desprezando todos os capítulos anteriores e me debrucei sobre o capítulo em primeira pessoa. Num “insight” de chipanzé, metamorfoseei o velho em irmão mais velho do personagem que se embriagava, e, por oito meses seguidos, trabalhando em média dez horas por dia, desenvolvi as linhas mestras contidas naquele capítulo. Foi assim que cheguei ao *Lavoura*.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Entre 1967 e 1974, Raduan esteve envolvido com o *Jornal do Bairro*, semanário regional fundado por ele e seus irmãos em São Paulo. Além do noticiário local, o periódico acompanhou de perto a política brasileira sob o governo ditatorial, sem apresentar propriamente uma linha editorial engajada à esquerda, como outros veículos da chamada mídia “alternativa” no período. Raduan considera que o *Jornal do Bairro* fez “oposição ao regime da época” e, ao mesmo tempo, “algumas iniciativas do regime militar que iam ao encontro das posições do Terceiro Mundo mereceram registros adequados”. Na definição das pautas, o autor destaca ainda a atenção aos direitos das minorias e às posições políticas da Igreja. *Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁰ Cf. a entrevista concedida a Augusto Massi e Mario Sabino Filho, “A paixão pela literatura”. *Folha de S. Paulo*, “Folhetim”, 16 dez. 1984, p. 10.

Para o autor, a irrupção dessa linguagem “delirante” em primeira pessoa, na qual a família árabe imigrada “se insinuava como tema”,¹⁹¹ “nada tinha a ver com a linguagem objetiva” que ele tateava no início: “Era óleo na água”, diz. Essa “objetividade” a que se refere Raduan tinha então como referência no campo literário o chamado *nouveau roman* francês, que se apoiava no behaviorismo. Raduan travou contato com essa poética na década de 1960, quando ela ainda era um influxo externo mais ou menos incontornável, com canais de divulgação rotinizados no Brasil.¹⁹² Por meio da dissolução do tempo e do enredo do romance tradicional - apropriando-se de conquistas da literatura moderna -, a estética *chosiste* do *nouveau roman* era caracterizada pela ausência de aprofundamento psicológico e de movimento auto-reflexivo das personagens. Assim, a narrativa registrava de modo imediato - e, sob alguns aspectos, conformista - a *aparência* dos fenômenos de supremacia dos objetos na sociedade burguesa tardia (que seria, no limite, “impenetrável”).

O *nouveau roman* - posteriormente considerado uma das primeiras manifestações do chamado “pós-modernismo” em literatura - foi uma espécie de sintoma da forte disseminação “autorregulada” do capital no segundo pós-guerra europeu, internalizando a lógica da reificação. Como todo escritor, Raduan Nassar está enraizado numa história específica. Sob a pressão de uma necessidade interna, ele intui um descompasso entre o modelo então prestigiado e as exigências de apreensão da sua matéria, que *não* é informe. Em outras palavras, trata-se do momento em que o “enunciado da forma” e o do “conteúdo” entram em contradição,¹⁹³ seguindo os termos de Peter Szondi. Na percepção de Raduan, o polo desfavorável recai sobre o padrão

¹⁹¹ *Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit.*, p. 29.

¹⁹² “Tive conhecimento do *nouveau roman* nos anos 60 através de uma série de artigos que a Leyla Perrone-Moisés publicou sobre o assunto, nos bons tempos do “Suplemento Literário” do *Estadão*. (...) Li inclusive o *Les Gommès*, do Robbe-Grillet, que me pareceu bem construído, quero dizer, construído assim como uma caravelinha dentro de uma garrafa. (...) Apesar das descrições de uma plasticidade visual notável, o texto era tão frio que precisei cobrir os ombros com minha manta de lã enquanto lia”. *Ibidem*, p. 35. Cf. as ideias do principal expoente literário e teórico do *nouveau roman*, Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit, 2005.

¹⁹³ A partir de Hegel e Adorno, que vê a forma como conteúdo “precipitado”, Szondi insere a perspectiva histórica na dualidade entre forma e conteúdo: “A forma preestabelecida é historicamente indiferente; só a matéria é historicamente condicionada”. Assim, diz Szondi, “é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma”, que surge “quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética”. Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, pp. 24-6.

importado. O autor considera o *nouveau roman* “uma literatura muito civilizada”,¹⁹⁴ construção erigida como uma “caravelinha dentro de uma garrafa”.

A ausência de ação no *nouveau roman* tem um sentido particular, relacionado à crise da ideologia burguesa de representação do sujeito, com o término do chamado “individualismo burguês”.¹⁹⁵ O colapso do “eu” singular, porém, encontra realidade própria no Brasil, onde o sujeito burguês - cujo pressuposto é a autonomia da pessoa e a universalidade da lei -, a rigor, nunca se constituiu plenamente.¹⁹⁶ Como visto, a matéria de *Lavoura* está ancorada no familismo árabe-brasileiro, caracterizado pela dominação pessoal direta, pelo arbítrio e por formas não-emancipadas de constituição do indivíduo. Por meio de um mal-estar com a *ratio* burguesa, o autor demonstra certa consciência do desajuste entre forma e matéria, ao menos enquanto problema de composição literária. Daí a recusa da aplicação direta do molde europeu. Diante desse impasse *objetivo*, quais as providências de Raduan? Seguindo a boa provocação do autor, em que consiste esse “*insight* de chipanzé” que teria “desencalacrado” o romance?

A partir da análise interna de *Lavoura*, foi examinado como a forma traz ao primeiro plano diversas modalidades narrativas que pertencem originariamente a universos pré-burgueses, como o sermão, a prece, a parábola, a profecia, construções oraculares e sapienciais, imantadas pela força “incalculável” do *maktub* árabe. Por definição, essas são “formas fechadas”, que se bastam a si (daí também certa “monumentalidade” da linguagem nassariana). Elas articulam *passagens* extáticas na narrativa, expressando sempre uma demanda de totalidade. A partir disso, configura-se um discurso que se ampara, *a priori*, no “princípio da autoridade”,¹⁹⁷ a que não se pode subtrair. Por meio da presença do falso sagrado, essa prosa ambivalente opera recursos

¹⁹⁴ *Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁵ Jameson, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico, op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁶ Como verifica ironicamente Roberto Schwarz, trata-se de uma “desvantagem, por outro lado, que hoje tem as suas vantagens, convergindo muito naturalmente com a bancarrota da tradição, a que duramente se acostuma o intelectual europeu, a fim de chegar - como a uma expressão-chave de nosso tempo - à descontinuidade e ao arbítrio culturais em que no Brasil, bem contra a vontade, sempre se esteve”. Cf. Schwarz, *Ao vencedor as batatas, op. cit.*, p. 17 e 38.

¹⁹⁷ Sobre essa aspiração pré-cartesiana da forma, vale retomar um comentário de Horkheimer. Nas suas palavras, o “pensamento burguês tem início como luta contra a autoridade da tradição e contrapõe-lhe a razão de cada indivíduo como fonte legítima de direito e verdade”. É claro que, posteriormente, a mera autoridade foi novamente “divinizada” pela ordem burguesa, em chave apologética, visando a perpetuação do poder adquirido. Mesmo assim, Horkheimer destaca bem que, “se observarmos não tanto o propósito pessoal quanto à influência histórica de Descartes, então este pensador, que é considerado o criador do primeiro sistema da filosofia burguesa, aparece como o precursor na luta contra o *princípio da autoridade* no pensamento em geral”. Horkheimer, Max. “Autoridade”. In: *Teoria crítica: uma documentação, op. cit.*, pp. 194-5 (grifo meu).

mágico-religiosos, postulando-se como alteridade “inviolável”, o que potencializa o fascínio e a intimidação. Num *trânsito* entre a concentração “lírica” extremada e a autossuficiência de uma ordem que “transcende”, a forma oscilante de *Lavoura* acede ao seu “modelo lógico para resolver uma contradição” concreta,¹⁹⁸ que não pode ser solucionada na realidade. Mas aqui já se trata da abstração insubsistente do *mito*.

De fato, o autor localiza como princípio unificador da sua prosa as formas derivadas do *rito de possessão* - como o transe e o êxtase místico -, marcadas pela oscilação contínua do outro ao mesmo. Assim, o ritmo narrativo remete ao perpétuo movimento fixo do pêndulo, dinâmica agônica identificada por José Antonio Pasta Jr. ao investigar o regime paradoxal da “formação supressiva”, arraigado na matéria histórico-social elaborada por Raduan. Nesse esquema, ao mesmo tempo em que o narrador é um sujeito isolado, que sonda um ponto de apoio dentro de si, ele é dependente, atrelado aos “designios insondáveis” do clã familiar. Ou seja, existe e inexistente oposição diferencial do indivíduo em relação ao seu grupo. O curto-circuito implicado nesse processo periférico de individuação está inscrito na estrutura em espiral do romance, que deixa entrever um sujeito que não advém. Essa *desmedida* que opera a partir de situações limiars está na gênese estrutural da obra, como reconhece Raduan.

Além disso, vale lembrar que o autor vincula o próprio trabalho compositivo a um ato de *paixão*, numa mistura exorbitante de sofrimento e de prazer, experiência próxima ao transe.¹⁹⁹ Quando escrevia, segundo Raduan, “era mais do que com gosto, era com paixão, com garra, eu não brincava em serviço, apesar de falar sozinho enquanto trabalhava, interpretando um ou outro personagem feito palhaço, chegando algumas vezes até a gargalhar, pode?”²⁰⁰ Em outro depoimento, ele desenvolve a mesma questão, relacionando-a com o seu afastamento da vida literária:

¹⁹⁸ A expressão é de Lévi-Strauss, que assim define um dos objetivos da estrutura mítica. Lévi-Strauss, Claude. “A estrutura dos mitos”. In: *Antropologia estrutural, op. cit.*, p. 264.

¹⁹⁹ Pedro Fragelli examina os diversos modos como a *paixão* modela a obra de um autor decisivo como Mário de Andrade, considerando a estrutura sacrificial que lhe é própria, ancorada na formação histórica brasileira. Cf. *A Paixão segundo Mário de Andrade*. 344 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - USP, 2010.

²⁰⁰ Felinto, Marilene. “Literatura tem que ter vínculos com a vida”. *Folha de S. Paulo*, “Ilustrada”, 10 set. 1996.

(...) Me dê um tema que eu empreite com paixão e volto a jogar de novo. Porque fazer sem paixão não dá mesmo. Aliás, literatura sem paixão, também não dá. Não dá mesmo. (...) E olhe que, se você está mesmo ligado num projeto, você trabalha 24 horas por dia. Vai dormir mas o fio continua na tomada, entende? Quantas vezes não interrompi meu trabalho numa dificuldade, por cansaço, sabendo que na manhã seguinte era só me sentar diante da máquina e resolver?²⁰¹

O jornalista e escritor José Carlos Abbate, um dos principais interlocutores de Raduan, procura explicar quais seriam os fundamentos dessa “resolução”. Ele identifica uma cisão que teria marcado os anos de formação do autor. Nas palavras de Abbate, a *persona* poética de Raduan era caracterizada por uma dualidade: “um extremo racionalismo, cientificismo quase, se debatendo com o espiritualismo, fortemente carregado de emoção”, diz.²⁰² Para o amigo, *Lavoura* representa a *quebra* desse conflito, derrotando “o iluminista que ele (*Raduan*) um dia equivocadamente pretendeu ser”.²⁰³ De fato, é inegável que a prosa nassariana registra esse estranho cruzamento entre a “ascese metodológica da rua Maria Antônia”²⁰⁴ (a expressão é de Modesto Carone), num momento singular de desprovincianização intelectual, e o lastro espiritualista, de fundo árabe-cristão. Essa junção contraditória ainda está à espera de mais estudos. No entanto, pode-se reconhecer que a própria compleição formal do romance desautoriza o vislumbre de um conflito pacificado.

O empuxe hipnótico por meio do recurso ao material “arcaico” em *Lavoura*, que pleiteia certa eficácia demiúrgica da linguagem, ocorre sempre por meio da destruição mútua. A exasperação, que possui generalidade interna, não visa *representar* a discrepância local ou o desajuste incrustado na própria matéria trabalhada pelo autor. Busca-se *ritualizar* o descompasso, enquadrando-o em formas e regras totais, o que acaba por reiterar certa relativização perversa dos antagonismos. A obra tampouco engendra uma *conciliação* simbólica no “divino”, que supostamente uniria o sagrado e o profano, o apolíneo e o dionisíaco, o eu e o outro. Como explica Vernant, “possessão

²⁰¹ Massi, Augusto; Sabino Filho, Mario. “A paixão pela literatura”. *Folha de S. Paulo*, *op. cit.*, p. 10.

²⁰² “Confluências - Os companheiros”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, *op. cit.*, pp. 16-7.

²⁰³ *Ibidem*, p. 17.

²⁰⁴ Num depoimento discreto e afetuoso, quase em tom de fábula, Carone não deixa de dar indicações sobre a busca do absoluto que modela a obra de Raduan. Cf. “Confluências - Os companheiros”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, *op. cit.*, p. 14. Raduan Nassar ingressa no curso de filosofia na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em 1957. A graduação seria concluída em 1963, após um período de interrupção.

não é comunhão”: “O deus que na excitação paroxística se apodera bruscamente de ti, te despoja de ti mesmo, te ‘cavalga’, permanece, até nessa possessão, inacessível e estranho”.²⁰⁵

Longe da “sublime Visão regeneradora do Amor”,²⁰⁶ a forma de *Lavoura* parece indicar a todo momento a dificuldade objetiva de ancorar a mediação entre o local e o universal. A sobredeterminação ritual, que modela a estrutura dramática, não orienta o substrato histórico-social a que ela se aplica. Em *Lavoura* é a *matéria* que domina a *forma*. Ao não conseguir controlar a dualidade que a atravessa, a forma deixa de pôr em questão a ideologia do modelo “avançado”, que Raduan pressentia como algo deslocado. Isso não significa que o imperativo da apreensão das peculiaridades da matéria tenha passado ao largo das preocupações do autor, mas sim que essa apreensão se dá ao custo de perdê-las.

O efeito sofisticado do romance - visto em geral como virtude “técnica” de uma prosa que engendra reversibilidades a partir de objetos que são, ao mesmo tempo, idênticos e dessemelhantes entre si - possui um fundo *reativo*, forçando um *sentido* que não é mais imanente à matéria. Desse modo, essa solução se aproxima da noção de panaceia, algo que atende as urgências de significação ante a “imagem do trânsito interminável entre o ser e o não-ser”,²⁰⁷ o mesmo e o outro, “salto mortal” que Pasta vem demonstrando ser recorrente na literatura brasileira. Em casos assim, com a exigência impossível de plenitude e de caos (tão cara à *Lavoura*), o crítico menciona o risco da frase recair na fetichização do material, agenciando colusão e desdiferenciação entre “finito e infinito, parte e todo, tempo e eternidade”.²⁰⁸ No limiar do além, a ânsia de domínio, necessidade de controlar um real que desmorona, transfigura em elemento de estruturação interna um dado objetivo da lógica social.

Lavoura arcaica reproduz ambivalências profundas da fase mais paroxística da modernização conservadora brasileira, quando se acirra o seu permanente elemento

²⁰⁵ Vernant, Jean-Pierre. “A pessoa na religião”. In: *Mito e pensamento entre os gregos*, op. cit., p. 336.

²⁰⁶ A expressão, mencionada no início deste trabalho, é de Athayde, Tristão de. “Romances”, op. cit., p. 11.

²⁰⁷ Pasta Jr., José Antonio. *Pompéia: a metafísica ruinosa d’O Ateneu*, op. cit., p. 217.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 172.

autoritário.²⁰⁹ Sob o signo de um *entusiasmo* sombrio, esse momento de transe nacional canalizava, ao seu modo, a pulsão nostálgica de irracionalidade. De forma paradoxal, o princípio endogâmico - fundado numa hiperbólica supressão de distâncias, mediante o embaralhamento na relação entre sujeito e objeto - é a imagem metonímica por onde se configura a dimensão histórico-social. A lógica do monopólio extremo da *ordem* mediante o bloqueio violento da possibilidade de *superação* do passado indica uma dinâmica truncada - ao mesmo tempo *concentracionária* e *excludente* -,²¹⁰ que é parte constitutiva tanto do ritmo social do país quanto do ritmo narrativo do romance, homologia que este trabalho tenta acompanhar. A forma de *Lavoura* deixa entrever o malogro da noção de progresso, incorporando um momento endogâmico da história brasileira. Mas o que está em jogo nesse momento histórico e por meio de qual *registro* literário essas questões são transfiguradas em *Lavoura*?

Aqui é necessária uma breve reflexão extraliterária para apreender o lugar social da obra. Trata-se de um momento-chave da vida nacional, pós-golpe civil-militar de 1964, definido por Paulo Arantes como o instante “limiar” do tempo social brasileiro, *passagem* marcada pelo “derradeiro espasmo autoritário de um ciclo histórico”.²¹¹ Como se sabe, a experiência de 1964 marca a queda do julgamento válido do nacional-desenvolvimentismo, fundado em torno da ideia de um pacto de classes civilizatório que prometia a democratização do país, deixando para trás o atraso secular. No impulso socializante do pré-golpe, diz Schwarz, parecia que as “contradições do país poderiam avançar até o limite e ainda assim encontrar uma superação harmoniosa, sem trauma,

²⁰⁹ O conceito de “modernização conservadora” é central no pensamento de Florestan Fernandes, que busca apreender os vários ciclos de atualização capitalista do país. Eles ocorrem por meio da reposição moderna do atraso social no núcleo mesmo da evolução histórica. Não se trata do diagnóstico de um progresso que deixa “resíduos”. É antes a expressão de um modelo antagônico, que explica um processo-chave que vem da época colonial e se reelabora no presente. Fernandes, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2006. Cf., do mesmo autor, *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979, p. 40.

²¹⁰ Como demonstra Francisco de Oliveira, a expansão da economia brasileira no pós-1964 aprofundou a exclusão como um “elemento vital de seu dinamismo”. Ou seja, “o sistema evidentemente se move, mas na sua re-criação ele não se desata dos esquemas de acumulação arcaicos, que paradoxalmente são parte de sua razão de crescimento. (...) Sob esse aspecto, o pós-1964 dificilmente se compatibiliza com a imagem de uma revolução econômica burguesa, mas é mais semelhante com o seu oposto, o de uma contra-revolução”. Oliveira, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 106 e 118.

²¹¹ Arantes, Paulo. “1964, o ano que não terminou”. In: Teles, Edson; Safatle, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 222.

que tiraria o Brasil do atraso e seria a admiração de todos”.²¹² Nas palavras de Roberto Schwarz, era “como se o país inteiro estivesse a ponto de decolar”.²¹³

O viés eufórico do período era motivado por um ascenso real da capacidade de luta e de mobilização. A dimensão da derrota, até hoje não elaborada, não se explica apenas pela constatação das ilusões, erros e autoenganos do chamado “populismo”, recoberto posteriormente por um mito da “passividade”. Como explica Paulo Arantes, acompanhando a historiografia recente sobre o período, o principal alvo da contrarrevolução civil-militar “foi justamente a capacidade política de organização daquelas ‘pessoas comuns’”, ou seja, “trabalhadores surpreendentemente sem cabresto à frente”.²¹⁴ No momento histórico que nos interessa mais de perto, entrava em declínio mesmo a “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”,²¹⁵ situação identificada por Schwarz no panorama artístico brasileiro entre 1964 e 1969. No bojo da promulgação do AI-5, voltava à cena o “país antissocial, temeroso de mudanças, partidário da repressão, sócio tradicional da opressão e da exploração, que saía da sombra e fora bisonhamente subestimado”.²¹⁶

Não se trata de um interregno de horror numa inexistente tradição democrática, como é o caso da brasileira. O golpe é ao mesmo tempo um gesto fundador e reiterativo, que supõe o movimento paradoxal de um Estado que se constitui pela *morte*, esfacelando vínculos históricos que nem chegam de fato a se constituir. Esse movimento, que ainda nos diz respeito, *Lavoura* não cessa de apontar. E a obra transfigura esse problema não como enquadramento “temático” ou referência *externa*, mas sim como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”.²¹⁷ Ocorre que essa elaboração literária não se manifesta exatamente de

²¹² Schwarz, Roberto. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 65.

²¹³ *Ibidem*, p. 75.

²¹⁴ Arantes, Paulo. “1964, o ano que não terminou”, *op. cit.*, p. 217. Cf. Aarão Reis Filho, Daniel. “O colapso do colapso do populismo”. In: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história*. RJ: Civilização Brasileira, 2001.

²¹⁵ Logo após o golpe, a presença cultural da esquerda não foi liquidada. Ela continua a crescer, embora em área restrita, como explica Schwarz. “Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, observava o autor em 1969, referindo-se à etapa inicial do regime. Essa conjuntura se altera na década de 1970. Schwarz, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, pp. 7-8.

²¹⁶ Schwarz, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁷ A expressão e o argumento completo estão em Candido, Antonio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 17.

modo *reflexivo*. Isso porque, como tentamos acompanhar desde o início deste trabalho, é o *registro celebratório* que sobredetermina a forma de *Lavoura*, instituindo um *ritual* para o leitor e para uma esfera pública completamente dilacerada.

Cabe ressaltar ainda que a ideologia nacional desenvolvimentista, que supõe a perspectiva de uma possível nação coesa e protegida pelo Estado, servia de fato como ponto de referência para a criação artística, ainda que fosse como contraponto. Não por acaso, multiplicam-se nas obras literárias pós-golpe os procedimentos fragmentários, marcados pela desintegração da linguagem, pelo uso rotinizado da técnica da montagem e pela pulverização da consciência narrativa. São recursos relacionados à tentativa de apreender as alterações na arena ideológica, que reposiciona a relação entre arte e política, apontando as ruínas de uma paisagem social devastada. A percepção aguda de uma história em decomposição, que caminha para a morte, afeta profundamente a constituição da subjetividade, tornando-se entrave formalizado na construção do ponto de vista narrativo. Essa nova correlação de forças não foi garantia do surgimento de grandes obras literárias. Salvo raras exceções, como afirma Renato Franco, o romance pós-AI-5 consiste em “obras circunstanciais fortemente apegadas às questões conjunturais ou que apresentavam, em sua estrutura, as cicatrizes e as marcas da época, o que, quase sempre, tornaram-nas incapazes de superar, literariamente, as questões que foram forçadas a enfrentar”.²¹⁸

Embora essa entidade quase mítica denominada hoje como os “anos 1970” não apresente uma uniformidade cultural ou ideológica, pode-se considerar que uma significativa resposta ficcional do período foi aquela nomeada por Arrigucci - não sem alguma impropriedade - como “neo-naturalismo”, ligada às formas de representação do jornal. Com “lastro muito forte de documento”,²¹⁹ são obras que projetam o anseio de narrar a experiência imediata, interdita pela censura. De modo às vezes contraditório, essa configuração traz um esforço de reconstrução da memória,²²⁰ conduzido em geral

²¹⁸ Franco, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 103.

²¹⁹ É o caso, entre outros exemplos, do chamado “romance-reportagem” de José Louzeiro, autor de *Araceli, meu amor* (1976). Cf. Arrigucci Jr., Davi. “Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente”. In: *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979, p. 79.

²²⁰ A luta pela reconstrução da memória foi um dos temas centrais da literatura brasileira na década de 1970. Renato Franco atribui essa ênfase à “necessidade de se resistir aos imperativos da censura e também porque, dada a velocidade com que se processava então a modernização brasileira, começávamos não só a esquecer rapidamente, mas a perder, cada vez mais, os vínculos que ligam o presente com o passado”. Franco, Renato, *op. cit.*, p. 95.

por personagens deslocadas e hesitantes, que evidenciam perplexidade ante o fato narrado. Ao mesmo tempo, esse panorama literário levou um crítico como Antonio Candido a afirmar na época: “nós estamos condenados à vanguarda no sentido que somos obrigados a viver numa experimentação permanente”.²²¹

De fato, ali também se configurava uma atmosfera de substituição permanente de padrões no campo literário. Sob a ânsia exclusiva no provisório, ela suscitava apenas “estabilizações fugazes”, na avaliação de Candido. Essa característica vinculava-se a uma mudança social mais ampla do capital, com a urbanização acelerada e o incremento voraz do consumo e da mercantilização, pautados pelo aprofundamento da concentração de renda. Candido percebe, de modo implícito, que as variações literárias registravam as metamorfoses sempre iguais da forma-mercadoria, que se disseminava a partir dos resultados do golpe da direita e da derrota das forças de oposição. Diz ele: “No esforço de renovação, no encanto pela novidade, pode estar uma atitude autêntica de penetração na raiz do nosso tempo mutável; mas pode também estar, consciente ou inconscientemente, a submissão a esse novidadeirismo suspeito”.²²²

Lavoura opera um recuo a elementos pré-modernos na escolha do material, o que não representa um “erro” estético em si, já que essa mescla de fato está na sua matéria histórica. Em parte por isso, diferentemente de uma série de obras da chamada “literatura marginal”,²²³ por exemplo, o ato de coerção efetivamente torna-se *forma*, ou seja, é incorporado pela estrutura interna. A narrativa está regida por um *assombro* sagrado, sob uma inapelável voz de comando. No entanto, por implicar a supressão das distâncias e das diferenças, a forma reproduz as antinomias dilacerantes da matéria. De modo paradoxal, o estranhamento em *Lavoura* torna-se “envolvimento agressivo”, que se apodera do leitor.²²⁴ Ao participar das ambivalências que busca apreender, a obra endossa no ritmo narrativo o modo conclusivo e autoritário, justificando o impulso que

²²¹ Candido, Antonio. “O tempo do contra”. In: *Textos de intervenção*, op. cit., p. 371.

²²² *Idem*. “Vanguarda: renovar ou permanecer”, op. cit., pp. 224-5.

²²³ Sobre a poesia marginal dos anos 1970, cf. Dantas, Vinicius; Simon, Iumna Maria. “Poesia Ruim, Sociedade Pior”. In: *Remate de Males*. Campinas, v. 7, 1987, pp. 95-108.

²²⁴ O termo é utilizado por Antonio Candido ao analisar a produção literária brasileira na década de 1970. O crítico pressentia ali a valorização literária da noção de “impacto”, “produzido pela habilidade ou a força”. Candido, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 254 e 258.

a condiciona. Assim, exacerba-se o ponto de vista do processo de “marginalização”, ainda que isso passe ao largo das intenções declaradas do autor.²²⁵

A falta de saída histórica é motivo de agonia e de gozo, combinação muito significativa ao seu modo, mas que não é assumida de modo autoconsciente pela forma. Assim, o trabalho de assimilação artística por vezes oblitera a perspectiva *crítica*, que supõe o impulso *emancipado*. A onipotência da forma é aqui sintoma da impotência reflexiva que se radica de modo objetivo na conjuntura social. Não se trata de uma relação *exterior*. Isso está estilizado mesmo no nível frasal. A elevada entonação bíblico-corânica, que marca a narrativa mesmo nos seus entrecosmos mais frenéticos, configura-se como “paródia lacunar” ou pastiche²²⁶ - retomando a definição de Fredric Jameson -, mecanismo desprovido do anteparo satírico da paródia, que supõe a simulação de maneirismos estilísticos a partir de uma *norma* singular.

Na *visão* fatal implicada na prosa, os fatos sociais - que só podem ser apreendidos, e talvez superados, no nível *humano* - não poderiam se desenvolver de modo *diverso*. O presente deixa de ser “mudável”. Assim, a obra oscila entre um involuntário encaixe mimético e a naturalização das relações históricas, modo de complacência com o existente. Esse movimento não resulta em *desencantamento*. Dando outra volta na espiral, ele passa pela idealização e afirma-se em algo como uma inconformidade acomodatória, certa paralisia instável que compõe o caráter ambíguo de *Lavoura*. O reconhecimento dessas tensões não significa fazer *tabula rasa* do valor cognitivo da obra, que não é pequeno e, no fim das contas, é o que justifica a pesquisa. A não-abordagem dessas regressões atenua a complexidade da prosa nassariana.

²²⁵ Em diversas ocasiões, Raduan ressalta o caráter “obsceno” de toda mitificação, inclusive em arte. Essa mitificação, diz ele, alimenta os mecanismos de dominação e “reduz o homem comum a um inseto”. Ainda quando se mantém no plano abstrato, o autor enfatiza que “pior do que conspurcar uma obra é alguém prostrar-se de joelhos diante dela”. Nas suas palavras, “obsceno é abrir mão do exercício crítico”. *Cadernos de Literatura Brasileira, op. cit.*, p. 34. Para Abbate, *Lavoura* busca mesmo ser uma reflexão sobre a “marginalização” em geral. Abbate, José Carlos. “Lucidez e delírio nesta bela parábola”. *Jornal da Semana*. São Paulo, 04 jan. 1976. Se essa hipótese for verdadeira, mais do que verificar que as *intenções* do autor não coincidem com os resultados artísticos (algo comum em arte), é interessante observar como Raduan não opera no chão histórico o contrário dialético para erigir a situação narrativa. Isso tem a ver com a alteração de registro na luta de classes no Brasil pós-1968, marcado pelo ensimesmamento e pelo vale-tudo da ordem burguesa periférica, quando o *povo* é excluído do horizonte.

²²⁶ “O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico”. Na conceituação do pastiche, Jameson procura trazer à tona um dos traços formais rotinizados pela indiferenciação pós-moderna, empenhada em mostrar o “caráter ficcional” da ficção. O crítico correlaciona essa técnica à lógica específica do capitalismo tardio. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *In: Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 12, jun. 85, p. 18.

Além disso, essas questões só emergem por causa de um acerto inicial do autor. Para o próprio Raduan, o universal passa necessariamente pela matéria local: “Quem descreve bem a sua aldeia está falando do mundo”, diz.²²⁷ Num mergulho extremo e ambivalente no particular - nas contradições constitutivas da experiência do patriarcalismo árabe imigrado -, Raduan encontra o Brasil, então às voltas com os paroxismos da incitação à *ordem*, traço dominante no panorama pós-1964. A partir do reconhecimento dessa imersão no local, por meio de um embate com o substrato histórico-social, torna-se possível apreender a “universalidade” da obra, que não raro assume o modelo da “mediação imediata”.

Em *Lavoura*, as recorrentes indistinções entre o mesmo e o outro, o passado e o presente, a história e o mito, configuram ações que não se tornam conscientes de si. Nessa linguagem escorregadia, tudo beira a cisão e a antinomia. Há uma contaminação recíproca dos contrários. As fronteiras entre sujeito e objeto tornam-se fluidas. Assim, a dinâmica narrativa esboça uma situação em que não se produz o *conflito* - pressuposto para a contenção e a imposição do *limite* -, que requer alguma constância no desdobramento de contradições e antagonismos. A esse respeito, John Gledson afirmou certa vez que no Brasil “ocorre a violência sem que ocorra o conflito”.²²⁸ Em *Lavoura*, a não-declaração do conflito bloqueia o reconhecimento da alteridade, levando à perpétua desautorização do discurso do outro. Há uma impossibilidade de intervenção nos processos decisórios sem *tutela*, obstáculo reiterado pela forma e que implica efeitos perversos extensivos ao leitor, induzido a não questionar as arbitrariedades e o viés de poder da narração. Dissimulado, o conflito se projeta para o terreno da metafísica, numa transcendência plena de ruínas, intrínseca à matéria histórica.

Desse modo, apenas por meio de um estado de semidelírio torna-se viável estabelecer uma precária tentativa de contraste. No entanto, a própria experiência identificatória do transe supõe a mistura e a não-definição. Trata-se de uma saída extrema e paradoxal, que encontra o seu modo de ser por meio da *mediação sacrificial*, que está na base do romance. A rememoração narrativa vem à tona por intermédio de

²²⁷ “Certamente que fui buscar na infância a atmosfera mediterrânea que existe no livro, afinal Pindorama era uma cidade predominantemente de imigrantes mediterrâneos, aliás, o Brasil todo, de algum modo, é mediterrâneo”. Entrevista concedida a Edla van Steen. *Viver & escrever* (vol. 2). Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 265-6.

²²⁸ Segundo Daniela Kahn, a afirmação de Gledson foi feita em palestra sobre os contos de Machado de Assis, em novembro de 1991. Cit. Kahn, Daniela. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005, p. 122.

uma linguagem da ordem da *comoção*, esboçando uma dialética *negativa*, na qual a possibilidade de síntese é permanentemente adiada. Sem continuidade futura ou dimensão de consequência, inexistente a noção de projeto. A pretensão *eficaz* dessa prosa, próxima à noção de ato mágico, visa antes uma intervenção direta e prática, mas num contexto destituído dos eventuais impulsos de superação das vanguardas históricas.

Como explica Peter Bürger, o deslocamento entre o campo estético e a práxis vital é um fenômeno historicamente condicionado, que se insere nas discussões sobre a autonomia da arte, alvo frequente de mistificações ideológicas. Por meio de um processo secular e contraditório, a arte se emancipa das finalidades do ritual religioso, rompendo com a “vinculação imediata ao sagrado”.²²⁹ No contexto histórico de Raduan, quem postula a falsa superação das distâncias entre arte e vida é a indústria cultural - baseada na equalização fetichista da forma-mercadoria -, então em pleno processo de consolidação no Brasil. Isso torna ainda mais atual a avaliação de Bürger, ainda que transposta para o contexto periférico. Segundo ele, no horizonte rebaixado da sociedade de consumo, “a (relativa) liberdade da arte frente à práxis vital é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade”,²³⁰ a margem de manobra “dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis”.²³¹ A injunção incondicional ao gozo entrava em sintonia fina com a lógica do valor e com o regime de acumulação, tendência que iria se acentuar nas décadas seguintes.

Ante esse cenário infinitamente problemático, Raduan se afasta da chamada “vida literária”, afirmando não existir “criação artística que valha uma criação de galinhas”. Desde então, em meio a elogios em prol do “autor que não é artista”,²³² a sua figura é revestida pela antiga aura do escritor misterioso, tão fascinante quanto fugidio. A ideologia contida na noção do *gênio* não somente tenciona converter o autor em personagem, mas vê no artista “demiurgo” a suposta originalidade estética extrema, que

²²⁹ Como enfatizam Adorno e Horkheimer, “é exatamente a renúncia a agir, pela qual a arte se separa da simpatia mágica”. Cf. *Dialética do Esclarecimento*, *op. cit.*, p. 32. Sobre o moderno conceito de arte como esfera “autônoma”, cf. Bürger, Peter. “Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa”. In: *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 91, 93 e 105-6.

²³⁰ *Ibidem*, p. 107.

²³¹ *Ibidem*, p. 114.

²³² “Em matéria estética, nada mais suspeito que a preferência pelo autor que não é artista. Ela costuma fazer parte de uma aspiração regressiva, avessa aos procedimentos pensados, à disciplina técnica e ao jogo com as complicações contemporâneas”. Schwarz, Roberto. *Dois meninas*, *op. cit.*, p. 49.

impulsionaria o trabalho de intervenção na linguagem.²³³ Em parte, a perpetuação dessa imagem se deve ao nosso “modo de ser” romântico na modernidade, seguindo a percepção de Candido.²³⁴ No entanto, longe de ser resíduo anacrônico, a deformação aqui possui um teor significativo, pois os paradoxos não-evidentes dessa apropriação mítica estão, sobretudo, *dentro* da obra.

São elementos que otimizam a atual entrada de Raduan Nassar no cânone literário brasileiro. O acelerado processo de apropriação da obra nassariana, que aparece como uma investida subversiva contra as hierarquias do próprio cânone, encontra poucos paralelos na literatura brasileira pós-Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Essa posição diferencial é válida mesmo considerando o caráter generalizante do regime vigente de ajustamento ao mercado e de acúmulo de ruínas no campo literário, sob a lógica gestonária da experiência presente. Ainda há problemas teóricos relacionados à localização de *Lavoura* na nossa tradição literária. Os juízos críticos não estão minimamente sedimentados. A ausência desse mapeamento básico opera uma facilitação para o ingresso efetivo no cânone (e não o contrário, como se poderia supor). Não se trata de mera coincidência histórica o fato dessa iniciativa ganhar relevo, sobretudo, a partir da década de 1990, período de normalização da exceção do capital e de alternativas suprimidas. O consumo palatável da obra de Raduan também é impulsionado pelo *pathos* da exasperação.

Lavoura termina entre aspas. O último capítulo apresenta uma “transcrição” do discurso do pai pelo filho, num solene registro de epitáfio. A sedução evocatória do sermão e a rigidez da sua forma são repostos no presente da voz narrativa, reiterando a lógica da ruína. A ausência do pai vira um espectro que influi na perspectiva do filho, que parece incorporar a fantasmagoria. Em meio ao desastre, a figura paterna não se dissipa nem se afirma. A imagem se presentifica, tornando-se mais forte. De modo

²³³ A esse respeito, a provocação de Raduan é bastante citada: “Abandonei o curso científico e pulei para o clássico, abandonei um curso de letras na universidade, o curso de direito no último ano, a empresa familiar assim que meu pai faleceu. Abandonei ainda uma criação de coelhos, o jornalismo e outras coisas mais. Tudo somado, só levei a pecha de inconstante. Por que só quando abandonei a literatura eu teria me transformado em personagem fascinante? Não é esquisito?” Sabino, Mario. “Sou o Jararaca”. *Veja*, São Paulo, 30 jul. 1997, pp. 9, 12-3.

²³⁴ Cf. Candido, Antonio. “O Romantismo, nosso contemporâneo” (resumo da aula inaugural no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1988. Do mesmo autor, ver “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 17.

ambivalente, o narrador permanece atrelado à autoridade “mórbida”, esboçando uma desolação identificatória. A linguagem repete a forma da *celebração* totalizante:

(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”.)
(pp. 193-4)

O novo culto ocupa a posição de um rito de saída. No entanto, a linguagem não recompõe distinções nem limita os efeitos dos escombros rituais. O discurso potencializa o embaralhamento, reinstaurando o tormento sem fim. Numa oscilação contínua, em que o sermão desaba e se erige, a narração não sugere reflexão sobre a catástrofe ou o trabalho de luto, que supõe uma libertação do eu. A absorção no círculo sem saída da melancolia, que nunca supera o que foi perdido, aponta para uma ordem que não tende à resolução. Não se trata propriamente de um final *irônico*, na medida em que não se efetiva uma *separação* em relação ao objeto, de modo a se configurar na forma a impossibilidade do sentido pleno. O gesto de petrificação que encerra *Lavoura*, vinculado à *participação* íntima no sagrado, é antes vizinho das formas-limite do êxtase e do transe - enquanto trânsito estagnado entre o mesmo e o outro -, dramatizando o instante em que a consciência se esvai. A lógica familista configurada pelo romance, que engendra o idêntico de si, consoma o esfacelamento recíproco. A prostração sombria da estátua projeta uma hipnose deceptiva, porém não terminal. Nesse estado de estupor e de mineralização, encontra-se o estatuto da imagem em *Lavoura*, quando a exasperação insolúvel no absoluto repercute, pela autoridade do terror, as contradições sociais que dilaceram a forma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras do autor

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

_____. *Um copo de cólera*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Menina a caminho e outros textos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Estudos sobre o autor

ABATI, Hugo. *Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*. 246 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

CARDOSO LEMOS, Maria José. “Variations Nassar”. In: Pasta Jr., José Antonio; Penjon, Jacqueline (orgs.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 159-70.

CASTELLO, José. “Raduan Nassar - Atrás da máscara”. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, pp. 173-88.

CHALHUB, Samira. *Semiótica dos afetos: roteiro de leitura para Um copo de cólera de Raduan Nassar*. São Paulo: Hoker; Cespuc, 1997.

CUNHA, Renato. *As formigas e o fel: literatura e cinema em Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar*. São Paulo: Annablume, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. “Lavoura arcaica foi ontem”. In: *Organon/UFRGS - Instituto de Letras* (v. 17). Porto Alegre: UFRGS, 1991, pp. 14-26.

GOMES, Eustáquio. “Notas à margem de *Um copo de cólera*”. In: *Ensaio Mínimos*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1988, pp. 39-49.

IANNI, Octavio. "Lavoura Arcaica". In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 88-94.

NUNES, Benedito. "Volta ao mito na ficção brasileira". In: *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 289-302.

PELLEGRINI, Tânia. "Raduan Nassar". In: *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999, pp. 105-21.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Da cólera ao silêncio". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 2, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, pp. 61-77.

_____. "Raduan Nassar - Lavoura arcaica". In: *Colóquio Letras*. Lisboa, jul. 1977, pp. 96-7.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*. SP: Edusp, 2006.

_____. "Do Paribar, em São Paulo, ao porto de Santos: algumas reflexões em esboço sobre a 'obra pronta' de Raduan Nassar e de Modesto Carone". In: *Teresa (USP)*. São Paulo, 2010, v. 10-11, pp. 284-99.

_____. "A casca e a gema: reunião. O anseio pelo absoluto em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar". In: *Literatura e Sociedade (USP)*. São Paulo, 2005, v. 8, pp. 140-57.

SANSEVERINO, Antonio. "Uma estética do extremo". In: *Nau Literária*. Porto Alegre, Lisboa, n. 1, jul-dez, 2005, pp. 186-96.

SCHNAIDERMAN, Bóris. "Profundezas de um copo de cólera". In: *Polímica - Revista de crítica e criação* (n. 1). São Paulo: Cortez & Moraes, nov. 1979, pp. 147-51.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. *Lavoura arcaica: um palimpsesto*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

_____. "A ficção mediterrânea de Raduan Nassar". In: Castro, Marcílio França (org.). *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006, pp. 231-57.

TARDIVO, Renato Cury. *Porvir que Vem Antes de Tudo - Literatura e Cinema em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. *Porvir que vem antes de tudo: uma leitura de Lavoura arcaica - literatura, cinema e a unidade dos sentidos*. 133 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Universidade de São Paulo, 2009.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

VAN STEEN, Edla. “Raduan Nassar” [entrevista com]. *In: Viver & escrever* (vol. 2). Porto Alegre: L&PM, 1982, pp. 259-70.

XAVIER, Ismail. “A geometria barroca do destino”. *In: Significação - Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo: 2011, n. 36, pp. 9-33.

_____. “A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia”. *In: Mariarosaria Fabris; Wilton Garcia; Afrânio Mendes Catani (orgs.). Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, v. VI, pp. 13-20.

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

Bibliografia geral

ABDELMALEK, Sayad. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. “Crítica cultural e sociedade”. *In: Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 7-26.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. “Sociologia da família”. In: Canevacci, Massimo (org.). *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. “A Prosa da História”. In: Hegel: *a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec / Polis, 2000, pp. 187-212.

_____. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 7-66.

_____. “A fratura brasileira do mundo”. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, pp. 25-77.

_____. “1964, o ano que não terminou”. In: Teles, Edson; Safatle, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, pp. 205-36.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. “Dos argumentos sofísticos”. In: *Aristóteles. Coleção Os Pensadores*. vol. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 159-203.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp; Hucitec, 1993.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.

_____. *Les problèmes de la vie mystique*. Paris: Armand Colin, 1948.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência”. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, pp. 434-8.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 199-215.

_____. “The Brazilian Family”. In: Smith, T. Lynn (org.). *Brazil, portrait of half a continent*. Nova York: Dryden Press, 1951, pp. 291-312.

_____. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1978, pp. 121-40.

_____. “Perversão da *Aufklärung*”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, pp. 320-7.

CASSIN, Bárbara. *Ensaio sofisticos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

CANEVACCI, Massimo (org.). *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Percurso teórico”. In: *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978, pp. 17-53.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1974.

FRAGELLI, Pedro. *A Paixão segundo Mário de Andrade*. 344 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, 2010.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. SP: Unesp, 1998.

FRAZER, James George. *Ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. “O mal-estar na civilização”. In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 13-122.

_____. “Psicologia das massas e análise do eu”. In: *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, pp. 13-113.

_____. “Luto e melancolia”. In: *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 32. São Paulo: março de 1992, pp. 128-42.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Ed. Unesp; Paz e Terra, 1990.

GREIBER, Betty Loeb; MALUF, Lina Saigh; MATTAR, Vera Cattini. *Memórias da imigração: libaneses e sírios em São Paulo*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. SP: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética* (vol. IV). São Paulo: Edusp, 2004.

HEYBERGER, Bernard (org.). *Chrétiens du monde arabe: un archipel en terre d'Islam*. Paris: Éditions Autrement (collection Mémoires n. 94), 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max. "Família". In: *Teoria crítica: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 213-36.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. "A lógica cultural do capitalismo tardio". In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 27-79.

_____. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". In: *Novos Estudos Cebrap*, n.12, São Paulo, junho de 1985, pp. 16-26.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KNOWLTON, Clark. *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*. São Paulo: Anhambi, 1960.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Rio de Janeiro: Petrópolis; Vozes; Edusp, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. "Narrar ou descrever". In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 43-94.

_____. "O romance como epopeia burguesa". In: *Revista Ensaio Ad Hominem*. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999, n. 1, Tomo II, pp. 87-117.

MARX, Karl. "O fetichismo da mercadoria: seu segredo". In: *O capital: crítica da economia política. Livro I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, pp. 92-105.

MAUSS, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 47-181.

_____. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Tombe de sommeil*. Paris: Galilée, 2007.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. 170 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, 2005.

_____. “Antecedentes e problemas”. In: *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, pp. 13-55.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.

PASTA JR., José Antonio. *Pompéia: a metafísica ruinosa d'O Ateneu*. 410 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, 1991.

_____. “O ponto de vista da morte: uma estrutura recorrente da cultura brasileira”. In: *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese (Livre-Docência na Área de Literatura Brasileira) - USP, 2011, pp. 73-87.

_____. “Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro)”. In: *Revista Sinal de Menos*, Ano 2, n. 4, 2010, pp. 13-25.

_____. “Singularidade do duplo no Brasil”. In: *A clínica do especular na obra de Machado de Assis*. Paris: Association lacanienne internationale, 2003, pp. 37-41.

_____. “Tristes estrelas da Ursa: Macunaíma”. In: *Cadernos Porto & Virgula*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, n. 4, 1993, pp. 27-32.

_____. “O romance de Rosa - temas do Grande Sertão e do Brasil”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 55, São Paulo: novembro de 1999, pp. 61-70.

PLATÃO. “Sofista”. In: *Diálogos: O Banquete - Fédon - Sofista - Político. Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, pp. 135-203.

POUILLON, Jean. “Os modos de compreensão”. In: *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974, pp. 51-108.

PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1978.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto / contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 75-97.

_____. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. SP: Perspectiva, 2004, pp. 15-36.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. SP: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

_____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, pp. 7-58.

_____. “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 129-55.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

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

_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TRUZZI, Oswaldo. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1997.

VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire: écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *A morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.