

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

LENINE RIBAS MAIA

ENTRE A REVOLTA E O SILÊNCIO, UM LAVOURA

CAMPO GRANDE, MS

2023

LENINE RIBAS MAIA

ENTRE A REVOLTA E O SILÊNCIO, UMA LAVOURA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos.

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Campo Grande
2023

LENINE RIBAS MAIA

ENTRE A REVOLTA E O SILÊNCIO, UMA LAVOURA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (Orientador)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^a. Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^a. Dr.^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Universidade Federal de Santa Maria

Campo Grande, MS, 26 de setembro de 2023.

À mãe, Valéria.
Ao pai, Lenine.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à mãe e ao pai, pelo amor incondicional, mas também pela presença em – absolutamente – TODAS as horas, até naquelas mais abissais. Também aos meus irmãos, Yuri, Pedro e Bruna. Ao meu sobrinho Martin (cujos áudios, no grupo de whats da família, enternecem cada um dos meus dias) e a Sasha. Cada um de vocês, à sua maneira, consta nas minhas linhas de afeto. Eu amo vocês!

Ao Carlo Maia, primo-irmão, que é minha referência de companheirismo e presença (mesmo à distância). À Titi e à vovó, pelo amor tão puro e pela jantinha posta à mesa para quando eu chegasse. À Juçara Ribas (“mamão com mel”, de Gonzaguinha), à Vera Ribas (que sempre me estendeu a mão). À vó e ao vô (in memoriam), exemplos de perseverança e força.

Registro aqui um agradecimento muito especial ao meu orientador e amigo, Wellington Furtado Ramos, cuja paciência, generosidade e humanismo foram fundamentais para que eu pudesse concluir esse processo e ressignificar os meus estudos. Eu te admiro tanto! Estendo tal sentimento à professora Rosana Zanelatto (uma grande mestra), ao professor Ramiro Giroldo e à professora Luciana Montemezzo (minha primeira orientadora e amiga).

Agradeço aos meus amigos todos! Ao Rafael Scremin, caro irmão, que me apresentou Lavoura Arcaica, e sempre está presente; à Ediane Ferrony, por ser meu par perfeito, mas, sobretudo, porque nunca me abandonou – nem quando, talvez, devesse; à Carla Mendes, minha grande amiga, que me resgatou de mim mesmo e foi porto seguro e florido para que eu atracasse, de vez, em Campo Grande. Eu te oceano, eu te infinito! À Isabela Gomide, minha família aqui, obrigado pelo cuidado comigo, obrigado por me fazer sentir seguro. Ao Marco Túlio

(pelas nossas conversas e amizade), ao Thiago Maganha, à Silmara Jacques e ao Adolfo Bittencourt (pela nossa amizade, pela presença, pelas nossas cervejas e karaokês).

Aos amigos queridos que fiz durante o percurso bonito do mestrado: Erick Leite, Filipe Rigamonte e Denise Rondon. Vocês fazem parte das memórias bonitas e dos momentos inesquecíveis, daqueles que a gente guarda pra sempre. Agradeço à Letícia Carriconde, cuja amizade faz eu me sentir ainda mais em casa.

Eu agradeço aos amigos que, um dia, fizeram parte. Agradeço a Santa Maria e a Campo Grande.

Por fim, agravo à minha adorada Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

[...] O amor comeu meu Estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde ácido das plantas de cana cobrindo os morros regulares, cortados pelas barreiras vermelhas, pelo trezinho preto, pelas chaminés. Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso.

O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas. Comeu os minutos de adiantamento de meu relógio, os anos que as linhas de minha mão asseguravam. Comeu o futuro grande atleta, o futuro grande poeta. Comeu as futuras viagens em volta da terra, as futuras estantes em volta da sala.

O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte.

Os três mal-amados, de João Cabral de Melo Neto (1943)

*Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você*

Futuros amantes, de Chico Buarque

*Gente quer comer, gente quer ser feliz
Gente quer respirar ar pelo nariz
Não, meu nego, não traia nunca essa força, não
Essa força que mora em seu coração
Gente lavando roupa, amassando pão
Gente pobre arrancando a vida com a mão
No coração da mata, gente quer prosseguir
Quer durar, quer crescer, gente quer luzir*

Gente, de Caetano Veloso

RESUMO

A presente dissertação busca, primeiramente, perceber o modo como *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, figura no âmbito da Literatura Brasileira Contemporânea, sobretudo porque, embora o referido romance tenha sido escrito nos anos 70, notamos que existe algo que o singulariza e o particulariza dentro dessa produção. Nesse sentido, tais características serão estudadas a partir, precipuamente, das reflexões de Giorgio Agamben. Em um segundo momento, pretendemos entender a dinâmica dos retornos e os elementos relacionados à natureza (animal e vegetal), balizados, em alguma medida, no próprio ato de subversão da parábola do Filho Pródigo, eixo temático da narrativa. Para tanto, entendemos a “revolta” de André, narrador-personagem, como um mecanismo de *religação*, de acordo com a perspectiva de Michel Maffesoli, com estruturas ancestrais, bastante evidentes no romance, como se demonstrará. Por fim, damos especial atenção à tensão familiar do romance, que dialoga com a proposição freudiana a respeito da horda primeva. Assim, empreendemos uma discussão não no sentido de psicanalisar as personagens do romance, mas de entender a lógica psicanalítica daquela estrutura familiar à luz de textos “culturais” de Freud.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; Raduan Nassar; *Lavoura Arcaica*; Contemporaneidade; Psicanálise.

ABSTRACT

The dissertation seeks, firstly, to perceive the way in which *Lavoura Arcaica* (1975), by Raduan Nassar, figures in the context of Contemporary Brazilian Literature, mainly because, although the referred novel was written in the 1970s, we notice that there is something that makes it singular and particular within this production. In this way, we will consider such characteristics based primarily on the reflections of Giorgio Agamben. In a second moment, we will seek to understand the dynamics of the returns, mainly to elements related to nature (animal and vegetable), marked out, to some extent, in the very act of subversion of the parable of the Prodigal Son, the thematic axis of the narrative. Therefore, we understand the “revolt” of André, narrator-character, as a reconnection mechanism, according to Michel Maffesoli's perspective, with ancestral structures, quite evident in the novel, as will be demonstrated. Finally, we pay special attention to the family tension in the novel, which dialogues with the Freudian proposition about the primeval horde. Thus, we undertake a discussion not in the sense of psychoanalyzing the novel's characters, but of understanding the psychoanalytic logic of that family structure in the light of Freud's “cultural” texts.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature; Raduan Nassar; *Lavoura Arcaica*; Contemporaneity; Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 LAVOURA ARCAICA: UMA OBRA “DESLOCADA”	15
1.1 CONTEMPORANEIDADE EM <i>LAVOURA ARCAICA</i>	15
1.2 LAVOURA ARCAICA: UM TERRENO FÉRTIL PARA O PLANTIO	24
2 HOMO EROTICUS E OS ETERNOS RETORNOS	33
2.1 O RETORNO AO <i>ARKÉ</i>	33
2.2 OS RETORNOS: FESTIVIDADES TRÁGICAS, NATUREZA, TEMPO	39
3 LAVOURA PRIMITIVA	49
3.1 AS RELAÇÕES FAMILIARES	49
3.2 AFINAL, QUEM É O PAI?	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	71
MEMORIAL	74

INTRODUÇÃO

Raduan Nassar nasceu em 27 de novembro de 1935, em Pindorama, São Paulo. Filho de imigrantes libaneses, seus pais eram cristãos ortodoxos e agricultores. Muito embora se considerasse um aluno ruim na disciplina de língua portuguesa, lia vorazmente textos bíblicos e religiosos. Começou a escrever textos literários após o período em que ingressou na faculdade de Direito, em 1964, lugar onde conheceu outros jovens e futuros escritores, como Modesto Carone e José Carlos Abbate. Além disso, esse tempo foi importante na medida em que Raduan Nassar pôde expandir seu universo de leituras: lia desde os sofistas gregos até Francis Bacon.

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

No primeiro capítulo do presente estudo, discutimos alguns dos aspectos que singularizam *Lavoura Arcaica* e o colocam em uma senda bastante “solitária” dentro da Literatura Brasileira Contemporânea. Nosso intuito é pensar o romance levando em considerações as reflexões de Giorgio Agamben, particularmente via dois textos, quais sejam: *O que é contemporâneo?* (2009), no qual o filósofo se debruça sobre a contemporaneidade, a partir de uma perspectiva temporal de aproximação e distanciamento (já que uma total imersão no tempo seria,

aprioristicamente, um impeditivo para que seja possível considerar-se contemporâneo); e *Signatura Rerum: sobre o método* (2019), flagrantemente em seu ensaio sobre a “Teoria das Assinaturas”, no qual o pensador italiano revela um elo, uma conexão, entre os objetos e as assinaturas. Essas últimas acabam por marcar os referidos objetos e, em alguma medida, promovem uma interface que ressignifica a própria interpretação deles.

Um elemento fundamental, dentro dos limites da atual dissertação, é a revolta de André ao retornar para casa e estabelecer um discurso de enfrentamento contra as ideias paternas, figurando e configurando o braço dissidente da mesa ou, nas palavras de Sabrina Sedlmayer (1997), “o lado esquerdo do pai”.

Nosso segundo capítulo se debruça sobre o sentido da revolta protagonizada por André, que se desdobra numa revolução, o que vai ao encontro do posicionamento de Michel Maffesoli, em *Homo Eroticus* (2014). Para o autor, revolução significa *revolvere*, ou seja, um retorno a estruturas primordiais. Isso se revela já na primeira cena, na qual André encontra-se deitado em seu quarto de pensão e, após masturbar-se, é interrompido pelo irmão mais velho, Pedro.

O confronto entre ambos desnuda e metaforiza as ambiguidades e as polarizações sobre as quais a obra é erigida. Pedro representa, fundamentalmente, a voz do pai, Iohána, e o discurso religiosamente opressor dele; na casa de pensão, o quarto representa o um lugar de segurança, tal qual o útero materno. A missão de Pedro é levar André de volta ao lar, a essa claridade excessivamente apolínea que passou a perturbá-lo. A fuga de André – e depois seu retorno - remete, de maneira clara, à parábola do Filho Pródigo, embora sua volta se efetive de maneira conturbada (distanciando-se, nesse ponto, do texto bíblico), há novamente a ideia do retorno ao arcaico, ao primordial.

Em *Lavoura Arcaica*, o universo cultural mediterrâneo é apresentado como um dos eixos estruturantes da narrativa, desde a ideia de *maktub* (está escrito),

expressa por Iohána, até a mitologia grega. Convém lembrar que *Maktub*, dentro dos limites da narrativa nassariana, representa a importância dos discursos moralizantes, quase proféticos, proferidos por Iohána, sobretudo naquilo que diz respeito à passagem do tempo e ao respeito que se deve ter com ele.

Muito da matéria desses discursos advém da figura do pai de Iohána e estabelece uma estreita relação com os textos religiosos, nomeadamente a Bíblia Sagrada, o Corão, a Torá, além de outros textos literários libaneses. A narrativa não explicita o nome ou maiores informações acerca do pai de Iohána, apenas ecoam suas palavras e sua presença espectral sobre a família.

Iohána representa o tempo ordeiro, a vida casta e os hábitos religiosos (ao menos no plano discursivo), enquanto André aparenta ser seu par antagônico, pois, ao se dirigir ao irmão Pedro, menciona:

[...] e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará 'traz o demônio no corpo' e vá em frente e vá dizendo 'ele tem os olhos tenebrosos' e você há de ouvir 'traz o demônio no corpo'... (Nassar, 2015, p. 40)

Um dos antagonismos que fundamenta a obra parece ser, precisamente, aquele relacionado à liberdade e à vontade individual frente ao mundo ordenado da família, tornando-se ainda mais evidente no momento em que André retorna à casa dos pais. Mas, afinal, em que consistiria esse arcaico? De acordo com Maffesoli, em *Homo Eroticus*, a contemporaneidade é a época que se caracteriza pela volta do ancestral, ou seja, ocorre um retorno às raízes que fundam as sociedades. No caso específico de *Lavoura Arcaica*, esse retorno parece ser simultaneamente uma revolução, operada por André frente ao pai, mas também uma assimilação, ao final do texto, justamente daquilo que, antes, André se opunha: o discurso paterno.

Os lugares ocupados pelo pai e por André, se pensarmos a respeito da disposição das cadeiras à mesa das refeições, principalmente ao assumir-se a

hipótese do “galho tresmalhado” da família, como exposto pela professora Sabrina Sedlmeyer, evidencia uma tensão que está no cerne do texto e, bastante evidente, na própria subversão da parábola do Filho Pródigo. Propomos, assim, que o referido atrito se dá em virtude da disputa de um lugar de caráter institucional.

Por fim, no terceiro capítulo, damos especial atenção à tensão familiar do romance, que dialoga com a proposição freudiana a respeito da horda primeva. Assim, empreendemos uma discussão não no sentido de psicanalisar as personagens do romance, mas de entender a lógica psicanalítica daquela estrutura familiar à luz de textos “culturais” de Freud. Para tanto, tomaremos como base os textos *Totem e Tabu* (1913), *O mal-estar na civilização* (1929-1930), *A moral sexual “cultural” e a doença nervosa moderna* (1908), *O futuro de uma ilusão* (1927) e *O mal-estar na cultura* (1930).

1 LAVOURA ARCAICA: UMA OBRA “DESLOCADA”

1.1 CONTEMPORANEIDADE EM LAVOURA ARCAICA

É indubitavelmente complexo discutir o contexto de produção do romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, principalmente se levarmos em conta que o texto figura dentro do que se convencionou chamar de “contemporâneo”.

O termo encerra em si muitos problemas conceituais e é matéria, não raras vezes, de enfrentamento teórico-epistemológico entre diversos autores e estudiosos do assunto. Giorgio Agamben, em *O que é contemporâneo?* (2009), sugere que o poeta contemporâneo é aquele que mantém os olhos atentos ao seu tempo para perceber não as suas luzes, mas, precisamente, a sua obscuridade.

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

De acordo com o filósofo italiano:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa

obscuridade, que é capaz escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p.62).

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

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

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

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

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

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

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

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

A prodigalidade de André, narrador e personagem principal, é subvertida no plano do conteúdo, pois seu retorno não se dá em função de um arrependimento, alterando, assim, alguma lógica subjetiva da personagem, como na parábola original, muito pelo contrário: a volta se dá em razão da insistência do irmão Pedro e desencadeia mais tensões do que pacificações no seio familiar, além de um

embate acirrado entre pai e filho, detentores de princípios tão opostos, que sustentam uma relação de atrito entre o arcaico e o moderno.

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

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

A esse respeito, Leonardo Menezes (2008) enfatiza ser essa uma leitura válida se considerarmos que havia um crescente descontentamento dos artistas e da intelectualidade com os mecanismos hostis de atuação do regime militar, muito embora o recurso alegórico, em *Lavoura Arcaica*, distancie-se de outras obras do mesmo período, uma vez que a maioria delas buscava representar, na realidade sócio-histórica, as agruras estabelecidas pelas relações totalitárias de poder. Contudo, frente a outros textos do mesmo período, esse elemento parece bastante

diluído e um tanto restritivo, sobretudo se pensarmos na diversidade de características presentes em *Lavoura Arcaica*.

Para Leonardo Menezes,

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

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

Como mencionamos anteriormente, um dos primeiros estranhamentos ligados a *Lavoura Arcaica* diz respeito justamente à relação do texto com os anos 70, já que houve toda uma produtividade, naquela época, entrelaçada, de modo evidente, a partir uma linguagem mais factual, mais jornalística. Talvez não esteja na aproximação ou no distanciamento de *Lavoura Arcaica*, em relação aos textos imediatamente produzidos à luz dos mesmos anos, como sugere parte da crítica, mas no turbilhão de elementos que, justificadamente, parece fazer de Nassar um escritor que pôde capturar no escuro certa luz ausente, como propunha Agamben:

No firmamento, que olhamos de noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva. Uma vez que no universo há um número infinito de galáxias e de corpos luminosos, o escuro que vemos

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

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

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

De acordo com Pimentel:

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

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

Se o gênero narrativo apresenta, muitas vezes, um caráter heterogêneo com respeito à sua constituição, é possível ponderar que, em *Lavoura Arcaica*, essa premissa atinge um nível ingente, haja vista a recorrente sobreposição do lirismo (evidente na exposição das imagens, na linguagem metafórica, nos recursos sonoros, etc.) sobre o próprio narrativo, tornando-se concebível pensar o livro a partir da perspectiva de Cortázar, ou seja, do conceito de *romancepoema*.

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

Onde eu tinha a cabeça? Que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? Que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? Que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embolando com o vento no lençol da floração dos pastos? Que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? (Nassar, 2015, p.53).

O fragmento acima é constituído por uma sequência de perguntas. Algumas delas, ao se organizarem anaforicamente, promovem uma intensificação não apenas na carga de expressividade da mensagem, mas também no sentido dela. A anáfora, por excelência, é um recurso estilístico que auxilia, também, no ritmo de um determinado texto. Ao somá-la às aliterações e às assonâncias do fragmento, o excerto se configura de maneira bastante musical. É curioso pensar a adjetivação do termo “feno” (*macio, cheiroso, tranquilo*), que compõe a cama: há o feno que o guardava em repouso – em uma atmosfera que mistura o real e o onírico – e, também, uma vaca (*extremosa*). Se o vocábulo “extremoso”, de acordo com o Dicionário Aurélio, aponta para algo “carinhoso, afetuoso”, ele também sugere a capacidade de se praticar algo extremo por alguém.

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

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

Em *Signatura Rerum* (2019), Giorgio Agamben discute a teoria das assinaturas, as quais carregam, de maneira inata, um signo a partir do qual é possível conhecer aquilo que foi assinado. Agamben pontua que a assinatura

original é a própria língua, a partir da qual, o primeiro assinador, Adão, pôs “nomes certos” às coisas.

Ao discorrer acerca das assinaturas, Agamben explica que:

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

Assim, com *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar deixa marcada a sua assinatura na literatura contemporânea brasileira, não porque a obra se assemelha às narrativas da época, mas possivelmente porque, ao não permitir que a linguagem faça concessões ao tempo, consegue captar o próprio tempo. Nesse sentido, o romance de Nassar materializaria um engajamento de ordem proeminentemente literária (nos planos temático, linguístico, estilístico), empreendendo uma ruptura com a corrente literária contemporânea e inaugurando um lugar único dentro dela. Por isso, como aponta Perrone-Moisés², a obra é “mais eficaz e perene” (1996, p. 69).

1.2 LAVOURA ARCAICA: UM TERRENO FÉRTIL PARA O PLANTIO

Lavoura Arcaica é um romance que inicia *in media res*. André, deitado no assoalho do quarto, imerso em devaneios eróticos, ouve batidas na porta: é o

²Em ensaio intitulado *Da cólera ao silêncio*, publicado pelos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, no volume editado em 1996, dedicado a Raduan Nassar.

irmão mais velho, Pedro, que ali está para levá-lo de volta à casa da família. A maior parte do romance se passa, justamente, nesse local, no qual ambos travam uma série de discussões, principalmente, acerca dos motivos que levaram André a deixar o lar e tentar a vida sozinho. O texto se divide em 30 capítulos, organizados em duas partes: “A partida” e “O retorno”.

O romance é elaborado a partir de uma redução no plano da ação e uma consequente valorização do conteúdo interno do personagem principal: a organização da linguagem se dá de maneira a conferir à obra uma carga altamente lírica e simbólica. Veja-se o fragmento inicial do romance:

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

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

De acordo com Denise Padilha Lolito³,

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

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

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

...Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; era o seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos

humosas mergulhando nas bacias de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela... quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o curso do seu corpo (Nassar, 2015, p.18).

³LOLITO, D. P. Estilo, metáforas, amor e sexo em *Lavoura Arcaica*. In: *Estudos Linguísticos XXXVI*, set/dez, 2007.

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

Essa ambulação sutil entre o macrocosmo metafórico e a desordem epiléptica do discurso de André atravessam a narrativa e ajudam a acentuar, inclusive, o grau de inconfiabilidade do narrador. A esse respeito, o professor Jaime Ginzburg⁴ sugere que *Lavoura Arcaica* é um romance que desafia não apenas a crítica, mas também a historiografia literária com relação a esse aspecto, uma vez que:

Nassar situa sua narrativa em um ponto limite. Se acreditarmos em André com relação à sua epilepsia, e nesse sentido assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza. Se colocarmos em dúvida especificamente a atribuição deste dado ao personagem, deste diagnóstico, e tendemos a acreditar em sua palavra no conjunto dos juízos que emite sobre os demais personagens, em especial sobre o seu pai, a percepção dos acontecimentos narrados está condicionada por uma adesão à percepção de André, em que sua condição de exclusão tem um papel importante no romance (Ginzburg, 2012, p. 207).

⁴ Em texto intitulado “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, publicado na Rivisti Unimi, 2012, p.199-221.

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

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

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: “e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço”). (Nassar, 2015, p. 194)

Como assente Perrone-Moisés (1996), em ensaio intitulado “Da cólera ao silêncio”, a paródia é um recurso subversivo por excelência, aquele que carnavaaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (Perrone-Moisés, 1996, p. 66). A última frase (“o gado sempre vai ao poço”), ainda de acordo com a autora, é uma paródia, por exemplo, do texto de Novalis.

As subversões, no caso específico de *Lavoura Arcaica*, ocorrem também a partir de inversões que se efetuam no conteúdo das parábolas. Em “A parábola do

filho pródigo” (Lucas 15:11-32), evidencia-se a história de um jovem que, após pedir a parte da herança que lhe cabe, decide sair pelo mundo. Depois de gastar o dinheiro todo, retorna à casa paterna e é recebido de forma festiva pelo pai. Em *Lavoura Arcaica*, André, em alguma medida, contamina a casa com a sua partida, propalando as sementes de quem pertence ao “galho tresmalhado” da família.

A esse respeito, Pimentel afirma que:

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

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

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

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

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

Era uma vez um faminto. Passando um dia diante de uma morada singularmente grande, ele se dirigiu às pessoas que se aglomeravam nos degraus da escadaria, perguntando a quem pertencia aquele palácio. “A um rei dos povos, o mais poderoso do Universo”, responderam. O faminto foi então até os guardiães postados no pórtico da entrada e pediu uma esmola em nome de Deus. “Donde vens tu?” perguntaram os guardiães, “então não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor para teres tudo quanto desejas?” Animado pela resposta, o faminto, embora um tanto ressabiado, transpôs o pórtico, atravessou o pátio espaçoso que se seguia à entrada, assim como o jardim sombreado de vigorosas árvores, e logo alcançou o interior do palácio, passando de aposento em aposento, todos grandes, de paredes muito altas, mas despojados de qualquer mobília...O faminto avançou para o ancião de barbas formosas, saudando-o. (Nassar, 2015, p.77).

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

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

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

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

Lavoura Arcaica, no entanto, estabelece relações fundantes com outros textos e autores, como é o caso de Jorge de Lima, cuja poesia, especificamente a partir do livro *Invenção de Orfeu*, está presente desde a epígrafe⁵, que abre a primeira parte do texto nassariano intitulada “A partida”. Muito embora nosso objetivo não seja estabelecer as relações intertextuais efetuadas por Raduan Nassar, alguns dos textos mais evidentes com os quais dialoga ajudam a guiar a leitura que estamos a empreender no presente texto.

André abandona o seio familiar devido à revolta estabelecida contra, por exemplo, o patriarcalismo e a ortodoxia religiosa, muito evidentes no pai, Iohána.

⁵“Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, seu viço e sua constância”

Em virtude da consumação do incesto entre André e Ana, o pai acaba por matar a filha, levando-nos a crer que ele próprio se suicida em seguida:

Pai!
 e de outra voz, um uivo
 cavernoso, cheio de desespero
 Pai!
 e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido
 desamparado
 Pai!
 eram balidos
 estrangulados
 Pai! Pai!
 onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?
 Pai!
 e de Pedro, prosternado
 na terra
 Pai!
 e vi Lula, essa criança tão cedo
 transtornada, rolando no chão
 Pai! Pai!
 onde a união da família?
 Pai!
 e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo,
 descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das
 varizes, batendo a pedra do punho contra o peito
 lohána! lohána! lohána!
 e foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo,
 andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se
 vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua,
 puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do
 Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor
 arenosa do deserto (Nassar, 2015, p. 191).

André assiste à cena com relativa distância e passividade. Vê todos os filhos aos prantos com o que se passa, mas não dá a conhecer seus sentimentos ou sensações acerca do episódio. Além da frieza com que encara o cenário, tampouco tenta, de algum modo, impedir a sucessão de fatos trágicos. Ao contrário, ele parece bastante frio com relação à morte de Ana, tornando-se apenas um espectador daquela cena tenebrosa (“que frieza mais torpe nos meus olhos”).

Por fim, o sociólogo Michel Maffesoli, em *Homo Eroticus* (2014), faz um estudo sobre a contemporaneidade, utilizando como eixo estruturante de sua análise a ideia de que essa época se caracteriza por um retorno a estruturas ancestrais, fundantes. O autor desenvolve, ainda, a ideia de revolta (bastante pertinente para André) como *revolvere*, ou seja, retorno, que é o que, efetivamente, acontece na narrativa. A partida de André, do seio familiar, configura uma clara disjunção ideológica, mas sua revolta logo se traslada em retorno: precisamente ao que é ancestral.

2 HOMO EROTICUS E OS RETORNOS

2.1 O RETORNO À ARCHÉ

Lavoura Arcaica reúne, como mencionado anteriormente, uma série de elementos que conferem à narrativa um lugar único no espectro geral da literatura brasileira, mais especificamente no que diz respeito à contemporânea. Vale, no entanto, imputar ao universo metafórico (principalmente, de diretrizes animais e vegetais) um lugar especial, que transpassa o texto. Veja-se o fragmento a seguir:

...e enquanto me subiam os gemidos subterrâneos através das tábuas, eu fui dizendo, como quem ora, ainda incendeio essa madeira, esses tijolos, essa argamassa, logo fazendo do quarto maior das casas o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!), vertendo todo meu sangue nesta senda atávica, descascando em palha o meu feto renascido, embalando-o na palma, espalhando as pétalas prematuras de uma rosa branca, eu já corria na minha espera, eu disparava na embriaguez (que vinho mais lícido no verso destas minhas pálpebras!), me pondo a espiar pelas frinchas feito bicho, acenando com minha presença dentro da casa velha através do espelho dos meus olhos, o mesmo aço intermitente e espicaçante com que no bosque, ou nos pastos, transmitíamos à distância os nossos códigos proibidos: que paixão mais pressentida, que pestilências, que gritos! (Nassar, 2015, p. 96).

Existe, no fragmento acima, uma aproximação entre homem, materializado na figura do André, e elementos da natureza. Isso se dá por meio da utilização de termos, como: *pétalas prematuras de uma rosa branca, aço intermitente, sementes, sangue*. De maneira preponderante, a veiculação de tais termos, na passagem acima, que se dá a partir do discurso indireto livre, deflagra a importância do caráter sexual das palavras de André.

No primeiro capítulo do livro, André já utilizara “a rosa branca” (do desespero) para, provavelmente, designar gozo. Aqui, ressurgem em uma versão modalizada por pétalas, sugerindo um momento anterior ao gozo, provavelmente o momento em que lhe “subiam os gemidos subterrâneos”.

O vocábulo “subterrâneo” aponta não apenas para algo que está, por assim dizer, nas vísceras da personagem, mas também o aproxima da própria terra, como se ele próprio fosse o solo fértil, a base fecunda, ou seja, a estrutura fundante dessa lavoura. É, também, nessa passagem, que a personagem sugere ocupar o lugar do pai, uma vez que os quartos maiores das casas são destinados aos progenitores. E é, justamente, lá que a personagem quer fazer o seu celeiro (o lugar onde se armazenam os cereais) de seus testículos. Depois, associa o aço (que sugere *falo*) espicaçante (que fere ou esburaca com o bico) não ao gemido anterior, mas aos gritos, às pestilências, às paixões transmitidas de maneira proibida, numa clara demonstração de que o campo metafórico vegetal baliza a virulência erótica, e também sexual do discurso do narrador.

Assim, ao voltar à casa dos pais, André retorna não apenas ao lugar de onde saíra, mas a uma instância muito maior, na qual ele se torna a base fundamental e o eixo estruturante de toda essa Lavoura Arcaica. Nesse sentido, parece fecundo pensar o romance nassariano a partir dos estudos do professor Michel Maffesoli, designadamente no texto *Homo Eroticus* (2014), uma vez que o sociólogo francês explica a contemporaneidade começando com a lógica do retorno, como se evidencia em *Lavoura Arcaica*.

Nascido em Graissessac, França, Michel Maffesoli é um sociólogo que se tornou bastante conhecido devido às suas teorias sobre a contemporaneidade, sobretudo a chamada “virada afetiva”. Em *Homo Eroticus* (2014), o autor propõe um estudo que se amolda muito bem à leitura do presente estudo, uma vez que o autor entende a contemporaneidade por intermédio da ideia de “volta”, pontuando

que, a princípio, se trata de algo simples, mas que se aprofunda precisamente em sua interconexão com a noção de afetos sociais e *amor-mundi*. Para o autor,

É divertido ver como esse termo societal é agora colocado em todos os molhos. Não se compreende bem sua significação, até mesmo se emprega num sentido errado, ou contrassenso, mas sabe-se que é preciso empregá-lo. É isso o essencial: o pressentimento de que o “tempo volta” e com ele tudo o que o progressismo moderno acreditava ter superado, aniquilado ou substituído (Maffesoli, 2014, p. 10).

De fato, a sociedade contemporânea, conforme o sociólogo francês, efetou uma mudança nos elos sociais, em nada redutíveis à racionalização operada pela modernidade, ou pelo próprio positivismo, por exemplo. Para o autor, o referido tempo se configura como uma época que fervilha de vitalidade e o aspecto emocional se torna “o denominador comum de um societal incerto” (2014, p. 10).

Maffesoli enfatiza que o “tempo volta” e, com ele, também ocorre certa relativização do progressivismo, categoria esta que efetua uma superação com relação ao progresso, considerado um valor estritamente moderno. A contemporaneidade, de acordo com o autor, se inclina a valorizar formas “arcaicas”, que se pensavam superadas, ou mesmo desaparecidas.

Fanatismos religiosos, histerias esportivas, êxtases musicais, extravagâncias políticas, toda e qualquer coisa é contaminada pela paixão. Esse esperto divino que é Eros darda suas flechas sem limites. O que não deixa de suscitar algum pânico numa sociedade regulada, desde o fim do século XVIII, pelo prudente e racional “Contrato Social”. A suspeita que pesa sobre as formas tradicionais da existência se inverteu, e é ao mito da marcha real do progresso que, agora, ela se dirige (Maffesoli, 2014, p. 17).

O mito do progresso se torna, na presente perspectiva, pois ele não dá conta de compreender o próprio tempo em que a sociedade pós-moderna vive. A temporalidade judaico-cristã (aspecto que também está desenvolvido no texto *Lavoura Arcaica*) faz com que os indivíduos e a sociedade se estabeleçam a partir de uma totalidade erigida com uma ideia de um progresso que está sempre a chegar. Isso, no entanto, favoreceu o estabelecimento de relações sociais um pouco mais individuais e, também, racionais: “cada um...está à espera de um mundo melhor por vir. A verdadeira vida é para mais tarde” (2014, p.19).

Maffesoli assegura que:

É contra o fraseado melódico dessa temporalidade dialética que se coloca e se impõe a irrupção do emocional. A erótica social evoca uma outra temporalidade: a do *kairos*, isto é, da oportunidade, da abertura, sucessão de instantes centrados na intensividade do momento, a jubilação do efêmero, a alegria de viver e de gozar do que se apresenta *aqui e agora*. Ressurgência, sempre e de novo, atual, o eterno *carpe diem*. Mas um tal hedonismo popular que constitui a atmosfera do momento evoca uma outra concepção do tempo: *presenteísmo* (Maffesoli, 2014, p.19).

Maffesoli pontua que as formas mais basilares de retorno estão ligadas aos ciclos históricos, econômicos, políticos, na esfera pública; e afetivos, amorosos, na esfera privada, uma vez que, em alguns momentos, funcionam como uma espécie de espiral: estas são as formas mais basilares do retorno eterno.

A cultura judaico-cristã, se pensarmos designadamente na Bíblia, no Corão ou na Torá, fez com que os afetos fossem marginalizados e situados fora dos parâmetros humanos: “o ideal racional tende a privilegiar o fato de ser ‘doctus cum libro’” (2014). Essa proposição faz sentido dentro do universo de *Lavoura Arcaica*, uma vez que uma parte importante da rede intertextual com a qual o livro dialoga é justamente composta pelos livros religiosos anteriormente mencionados, que se expressam, sobretudo, nas palavras do pai, Iohána, por meio dos discursos religiosos empreendidos durante as ceias.

Maffesoli acrescenta que,

Eros, o mais antigo dos deuses segundo Parmênides. E, regularmente, na história do pensamento, observa-se essa estreita ligação entre a vida livre e o pensamento livre. De Abelardo aos libertinos do século XVIII, sem esquecer os protagonistas do “Iluminismo Radical”, e poder-se-ia dar infinitos exemplos nesse sentido, é de uma maneira recorrente que o saber e a libido se completam harmoniosamente a fim de apreender em sua totalidade (inteireza) o profundo e abissal desígnio da humana natureza (Maffesoli, 2014, p. 26).

Engendra-se, da modernidade à contemporaneidade, uma transladação do “contrato social” ao “pacto emocional”. Por isso, segundo Maffesoli, o essencial está mais próximo não do plano da racionalidade, mas sim do plano emocional. Todo o ideal petrificado, incessante e calcado em um eterno porvir da modernidade, aliado à sua temporalidade é, com efeito, agora substituído pelo “situacionismo”, ou seja, o reviver do desejo, da aventura, que tem como forma de tempo o “presenteísmo”.

Maffesoli menciona que o paradigma moderno chegou ao seu próprio limite e abriu espaço para que a pós-modernidade se estabelecesse como um novo. Para o sociólogo francês:

O paradigma moderno está absolutamente saturado. É necessário nomear o paradigma em curso: a pós-modernidade. Pode-se comparar o paradigmático com uma grande sincronia. Como um castelo de cartas, tudo, ao mesmo tempo, desmorona. Deixando uma *tabula rasa* sobre a qual se poderá erigir uma construção nova; permitindo a renovação das maneiras de ser e de pensar. Renovação que encontra as raízes da tradição: ao contrário do *progressismo*, a *progressividade*. Ou seja, a volta às origens nas mitologias arquetipais (Maffesoli, 2014, p. 42).

Para Maffesoli, na contemporaneidade, é precisamente o ancestral que retorna robustamente, por meio de uma equação que o próprio autor julga simples: “o originário se torna original” (2014). De acordo com o sociólogo francês, isso fica claro a partir de alguns elementos:

Gosto do autêntico, sensibilidade ecológica, elementos primordiais (água, terra, fogo...), produtos naturais, alimentação orgânica, folclore e belas histórias de antanho, patrimônio arquitetural e literário, eis o que move, em profundidade, as multidões contemporâneas. Chamei isso de “ecosofia”. Sabedoria da casa comum. Aceitação de uma herança, retorno a forças telúricas, busca das raízes, enfim, enraizamento dinâmico que reconhece o que ele deve aos que o precederam (Maffesoli, 2014, p.48).

O que retorna, para o autor, é o arcaísmo, que não tem, necessariamente, uma ligação de caráter inerente com o passado, mas com aquilo que fundamenta, ou seja, que funda: o primordial. A experiência do presente, portanto, norteia a contemporaneidade e não mais as ideias de trabalho e de razão. O filósofo francês indaga: “Mas o que é ‘tudo isso’, senão o retorno com força do *arcaísmo*, de que se esquece, muito frequentemente, que ele não remete ao que é passado, mas, sim, ao que funda, o que é primordial (*arché*)” (Maffesoli, 2014, p.51).

Ao encontro da perspectiva de Maffesoli sobre o retorno ao que é primordial, ou seja, ao arcaico, o filósofo Giorgio Agamben afirma que:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (Agamben, 2009, p.69).

Nesse sentido, há uma vinculação estabelecida entre ambos os autores, no que diz respeito à contemporaneidade, a partir da *arké*.

As principais reincidências da denominada contemporaneidade, segundo Maffesoli, giram em torno de uma sociabilidade baseada numa espécie de

comunhão, ou seja, um viver-junto. Tal pacto afetivo culmina no que o autor francês designa como “lei dos irmãos”, fazendo com que exista uma “relição” de elos. A esse respeito, Maffesoli afirma:

A “relição”, como relação de pertença, eis a revolução (revolvere): volta algo que se acreditava ter transposto. O estar-como uma estrutura antropológica. Não é neutro ver voltarem, de uma maneira contínua, expressões tais como: viver-junto, estar-junto, vida comum. São indícios que nos colocam no caminho da mudança de paradigma em curso. Não se pode mais se contentar, para pensar autenticamente o que é, em analisar o elo que une, entre ele, indivíduos puramente racionais (Maffesoli, 2014, p. 115).

As raízes da irmanação são, não apenas antigas, mas também estão alocadas dentro de uma tradição de caráter arquetípico, razão pela qual o

falocentrismo cede lugar ao androginismo e o “eu” se torna o “nós”: “coração pulsante das manifestações do emocional” (2014, p. 135). Assim, é preciso considerar que o que está em curso é:

O retorno a formas e forças arcaicas. Ao que é primeiro e fundamental. Um retorno às fontes de alguma maneira. Um passo para o elemento fundador da cultura. Retorno perceptível por um pivotamento do tempo. Com efeito, o Progresso não faz mais sucesso. O futuro não é mais garantia de bem-estar; este tem que ser procurado, antes de tudo, num presente que eu vivo e divido com os outros. Eterno retorno do *carpe diem*, apegar-se a um gozo aqui e agora (Maffesoli, 2014, p.206).

2.2 OS RETORNOS: FESTIVIDADES TRÁGICAS, NATUREZA, TEMPO

Em *Lavoura Arcaica*, o incesto entre André e Ana é um dos temas principais e desencadeia o desfecho trágico e sacrificial da narrativa. Como mencionado, existe certo grau de inconfiabilidade no relato de André, sobretudo se pensarmos

e coadunarmos com a sua narrativa epilética. Veja-se a cena da consumação do incesto, inscrita no capítulo 20, um dos maiores do romance:

e era Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; em vez disso, com a mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo, e fiquei pensando que muitas vezes, feito 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, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós só germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro (Nassar, 2015, p.113).

O incesto é justamente o mote por meio do qual Iohána mata a filha, no desfecho do texto. André, ao narrar a cena, apropria-se de elementos da natureza para, liricamente, fazer seu relato. No caso específico em que ocorre a morte de Ana, todos estão em festa. Essas comunhões e conglomerações afetivas, a partir da perspectiva de Maffesoli, são um desses elementos que o autor estabelece como primordiais. Para corroborar a concepção do sociólogo francês, Bakhtin sugere que:

As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo (Bakhtin, 1993, p.7)

Ana é descrita por André, na maioria das vezes, como sensualmente provocadora, principalmente nos momentos festivos:

E, Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente [...] (Nassar, 2015, p.188).

Se pensarmos sob a ótica de Bakhtin, no texto anteriormente citado, perceberemos que as festividades se tornam a própria vida, mas, para o autor, o mais essencial, em tais festividades, é “o elo genético que une essas formas aos desejos pagãos” (Bakhtin, 1993, p. 7).

De fato, essa comunhão é uma estrutura antropológica que, em determinadas épocas, fecunda com mais vigor: trata-se do que Maffesoli chama de “espiral”. Há um elo nessas relações festivas (e, também, afetivas) que faz emergir um componente primordial. Maffesoli comenta sobre o papel dos múltiplos “carnavais que se conhece, o papel da efervescência” (2014, p. 208).

A perspectiva está sempre centrada em André, de modo que todas as descrições são feitas a partir dele. Existe uma relação de espelhamento entre André e Ana (correspondente ao pronome *eu*, em língua árabe). De acordo com Maffesoli (2014), como exposto acima, o “Contrato social”, que tomou forma a partir do século XVIII, deixou de existir na pós-modernidade, dando lugar a um “pacto” de ordem afetiva. Surge, então, um sonho coletivo e uma necessidade fundamental de constituir a vida por intermédio do que o autor chama de “viver-junto”.

O sociólogo francês intitula tal processo de “lei dos irmãos” (2014, p. 115), afirmando, ainda, que tudo está em uma perfeita, interativa e reversível dinâmica. Tais elementos efetuam uma “religação”, “assentada no elo (*religere*) e gerando a confiança (“religação”) (Maffesoli, 2014, p. 115).

O capítulo 29 inicia-se com uma longa reflexão acerca do tempo para, em seguida, narrar a festa que leva Iohána a assassinar a filha, Ana, posto que descobrira o incesto entre ela e André. É importante notar que, apesar de haver um cenário composto por mais pessoas, André foca em Ana e faz dela o centro da cena:

Eu estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!), e eu, sentado onde estava sobre uma raiz exposta, num canto do bosque mais sombrio, eu deixei que o vento que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e nessa postura aparentemente descontraída fiquei imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério de veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui 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 [...] (Nassar, 2015, p.189)

A relação com a natureza, para Maffesoli, é um elemento primordial. De fato, o trabalho e o tempo forçam os homens a se unirem em prol de suas necessidades, mas a vida em sociedade modera hábitos e interdita ações e atos, como o incesto, por exemplo. No caso de *Lavoura Arcaica*, ao quebrar tal regra, André abre caminho para que Ana seja assassinada pelo próprio pai, no final do livro. O fato de ambos ficarem “nus sobre a palha” remete a um princípio originário, natural e primordial.

Se pensarmos que existe uma relação de espelhamento entre os irmãos, torna-se importante enfatizar que existe uma espécie de “deslocamento” do “eu”, que, segundo Maffesoli, é mais um modo de estabelecer o enraizamento no ancestral. A esse respeito, Maffesoli afirma que:

Eu me perco no outro. Ou seja, eu só existo pelo e no Socius. O festivo não sendo, em tal perspectiva, senão uma intensa copulação (mística) com esse Socius. Deve-se entender por isso que o ser pessoal só existe em relação ao outro. Os fenômenos festivos lembram que é a ocultação no grupo que favorece a emergência de si. Eles apenas destacam o diálogo que existe entre a vertigem (no grupo) e o reequilíbrio da integralidade da pessoa (Maffesoli, 2014, p.215).

Anteriormente, falamos no diálogo entre *Lavoura Arcaica* e alguns textos que se fazem importante para a presente leitura. De acordo com Sabrina Sedlmayer:

Em *Lavoura Arcaica*, quando André justifica o seu amor incestuoso por Ana, os versos de Jorge de Lima surgem como intertextos e remetemos às ervas, aos visgos e às plantas como metáforas de algo que escapa à cultura e diz muito mais de uma ancestralidade primitiva, em que o totem ainda não marcava a proibição da união entre os iguais de sangue (Sedlmayer, 1997, p.33).

A análise de Sedlmayer é interessante também porque associa o primitivo à natureza. Poderíamos, ainda, enfatizar a sexualidade como elemento constitutivo da relação de André frente à natureza. Ademais, essa relação entre os irmãos, que o sociólogo francês chama de “religação”, fundamenta uma sociabilidade baseada não apenas no incesto, mas também no afeto.

Ao descobrir a relação incestuosa entre os irmãos, André descreve a reação do pai Iohána:

Ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, 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 meus 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 [...] (Nassar, 2015, p. 191).

Não há, no referido fragmento, um dilaceramento sentimental, por parte do narrador, em função da morte da irmã. Há, em outros momentos no texto, a utilização do pronome “meu” para fazer referência ao pai, o que, de algum modo, promove uma aproximação no plano do afeto. Se, no início da narrativa, André se encolerizava ao falar sobre a casa e as regras estabelecidas pelo pai Iohána, evidenciando, uma revolta, agora parece ocorrer o oposto: uma revolução. No âmbito do estudo de Maffesoli, “revolução” é, na verdade, “revolvere”, ou seja, um retorno a algo que se presumia transposto. Ao transcrever as palavras do pai, no

final da narrativa, André estabelece, não necessariamente uma concordância com elas, mas torna-se claro que há, pelo menos, certa pacificação.

André, em outra passagem, alicia o irmão caçula Lula.

...subindo a mão, alcancei com o dorso as suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam com febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!

- Que você está fazendo, André?

Aprisionado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que pouco antes se debatia contra o vitral.

- Que você está fazendo, André? (Nassar, 2015, p.179).

Nessa passagem, enquanto Lula questiona o irmão, revela-se o conteúdo mental de André, por meio do fluxo de consciência. Imediatamente, ocorre uma

associação entre o irmão e a irmã enlaçada pelos “olhos primitivos”. Ambos estão no quarto do caçula, mas, na representação mental de André, surgem signos (a maçã, o templo, o pássaro) que remetem a outra atmosfera: o bosque ou a lavoura (*arché*).

Que sentido, contudo, poderia assumir a palavra “lavoura” para Iohána? De acordo com André Luiz Rodrigues,

Para o pai, a palavra *lavoura* tem um sentido único, “a preparação da terra para a sementeira ou plantação”, isto é, trabalho: etimologicamente trata-se de uma e mesma coisa, pois lavoura teria vindo do latim *labore* (trabalho) ou *laborare* (trabalhar), do qual também proveio *lavarar* ou *lavra* (Rodrigues, 2006, p.1)

É justamente quando todos se sentam à mesa, que Iohána profere seus sermões. Talvez um dos mais importantes seja o do capítulo 9, no qual Iohána fala sobre o tempo:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia [...] (Nassar, 2015, p. 52).

Como mencionado, os discursos de Iohána são proferidos à mesa, na hora das refeições, numa espécie de ritual, que, segundo Maffesoli, encontra sua origem no “dia em que nasceram os dias” (2014, p. 55). Para o autor, apelos a rituais e a mitos arquetipais são tendências da pós-modernidade.

Walter Benjamin, em seu texto intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1985), afirma que a experiência da arte de narrar está à beira da extinção. Para o autor,

É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa (Benjamin, 2014, p.213).

Iohána, diferentemente do que propõe Benjamin, faz seus discursos, seguindo uma lógica quase ancestral. O respectivo discurso sobre o tempo é calcado não apenas na noção de ciclos, que se repetem infinitamente, mas também utiliza o rito como elemento fundante. Se o ancestral volta com força na pós-modernidade, como propõe Maffesoli, Iohána parece ser uma personagem que coaduna a referida perspectiva.

Para Iohána, a ancestralidade é fundamental:

É na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum de nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços; nenhum de nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa [...] (Nassar, 2015, p.58)

Iohána revela que a fonte de seu conhecimento proveio de seu pai, o ancião cujo verbo era “limpo”. A presença do avô de André é inegavelmente forte e funciona como uma espécie de espectro dentro da casa. Maffesoli (2014) afirma que é precisamente o passado que garante o futuro. Nesse sentido, a presença espectral do avô garante esse eterno retorno a formas ancestrais de pensar não somente o tempo, mas a própria existência. Tais discursos, ainda de acordo com a perspectiva de Maffesoli, fazem parte da “tradição”, ou seja, “o que foi dado, uma vez por todas, e que se ‘transporta’, adapta-se, ajusta-se” (2014, p .45).

De acordo com Maffesoli:

O denominador comum é, evidentemente, a carga mitológica. O reconhecimento de um mundo complexo que não se reduz à razão soberana, mas que desenvolve seu lugar aos sentimentos, ao sensível, aos fantasmas e outras fantasias de que é modelada a experiência humana. Porque é isso que caracteriza a pós-modernidade: o *enraizamento dinâmico*. Outra maneira de designar o retorno da experiência [...] (Maffesoli, 2014, p.43).

No âmbito de *Lavoura Arcaica*, o enraizamento dinâmico, ou seja, o retorno da experiência se dá por intermédio Iohána. Esse parece ser precisamente o motivo pelo qual André empreende sua “revolução” (*revolvere*): o narrador rompe com a família, mas, ao retornar, acaba por, em alguma medida, se amoldar ao próprio discurso do pai, uma vez que André dedica o último capítulo à memória de Iohána, fazendo a transcrição de suas palavras, mesmo tendo ele matado a própria filha.

Para cumprir-se a trama de seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactus: a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, 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 (Nassar, 2015, p.190)

Maffesoli (2014) postula que a contemporaneidade é marcada por um retorno ao que é fundante, ou seja, primordial. Para o sociólogo francês, a própria “lei da recapitulação”, que explica as etapas da evolução das espécies, permite que um filho descubra a constituição genética de seus próprios ancestrais. De acordo com o autor:

Em inúmeros domínios da vida social ou profissional, a substituição de formas institucionais do sagrado por uma religiosidade bem mais selvagem, a proliferação das utopias intersticiais enfatizando o acordo, o ajustamento a uma natureza parceira, o sucesso dos 'produtos daqui' e outros alimentos orgânicos, tudo isso traz a fundamental mudança de paradigma em curso: a busca de um mundo originário a ser colocada em relação com a revivescência do sentimento da natureza (Maffesoli, 2014, 54).

Para o autor, existe uma nova aliança entre a natureza e a cultura, evidenciada no retorno a hábitos primordiais. De certa forma, a revolta de André se desdobra em *revolvere*, a partir da concepção de Maffesoli. O discurso moralista e patriarcal do pai, justamente aquele que fez o narrador partir, também

o fez retornar, já que, aparentemente, ao transcrever as palavras do pai, ocorre uma espécie de ajustamento entre ambos: André retorna ao ancestral.

3 A LAVOURA PRIMEVA

3.1 AS RELAÇÕES FAMILIARES

No capítulo 24, de *Lavoura Arcaica*, o narrador compartilha a disposição dos lugares à mesa, mas também descreve todos os membros pertencentes a ela:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde às raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares à mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois de sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que a cadeira ficou vazia (Nassar, 2016, p. 158).

Embora saibamos acerca da importância ritualística de tais momentos, a rigidez de cada lugar e o significado que têm contribuem para que se compreenda a estrutura dessa família. De um lado, o galho tresmalhado, composto pela mãe, por André, por Ana e por Lula; de outro, Pedro, Rosa, Zuleika e Huda.

No entanto, é importante pensar que o avô permanece, pelo menos no plano simbólico, sentado à mesa, numa configuração que sugere uma hereditariedade patriarcal, é bem verdade, mas também fálica, elemento que subjaz o campo discursivo-metafórico de André, revelado, designadamente, na

utilização de vocábulos de ordem vegetal e animal, anteriormente demonstrados. À exceção do capítulo 15, em que há um registro em memória ao avô, que é revelado, no plano da narrativa, a partir, justamente, dos próprios sermões e discursos proferidos por Iohána, numa relação sucessória.

Em *Totem e Tabu* (2013), ao estudar os relatos etnográficos de tribos aborígenes australianas, Freud percebe que tais povos não tinham um sistema moralmente estabelecido, como o ocidental, tampouco traços religiosos evidenciados, por exemplo, na adoração ou no culto a deuses ou entidades religiosas.

Nesse sentido,

Certamente não esperamos que esses pobres canibais nus observem uma moral como a nossa em sua vida sexual, que tenham imposto a seus instintos sexuais um alto grau de limitação. Sabemos, no entanto, que estabeleceram por meta, com enorme cuidado e penosa severidade, o impedimento de relações sexuais incestuosas. De fato, toda a sua organização social parece servir a tal propósito ou estar ligada à sua realização (Freud, 2013, p.8).

Nesse arranjo societal, que dispensa a via religiosa, estabeleceu-se, em tais comunidades, o *totemismo*, que, de acordo com o autor:

Via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã. O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para os outros, conhece e poupa seus filhos (Freud, 2013, p.8).

A referida perspectiva freudiana remonta ao mito do pai primevo, da horda primitiva, sujeito que subordinava seus filhos a uma lógica não apenas violenta, mas também ciumenta. O pai primevo era o único que poderia ter relações sexuais com as mulheres e, à medida que seus filhos crescem, ele os expulsa.

Evidentemente, toda essa dinâmica temi como imperativo a lógica do mais forte. No entanto, em determinado momento, os filhos enfeitados “retornam juntos, matam e devoram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal” (Freud, 2013, p. 26).

A partir do parricídio, os irmãos, num rito antropofágico, comem a carne do pai, compartilhando não apenas as virtudes dele, mas também o próprio ato criminoso. Em face de, agora, possuírem certa equivalência e, para evitar uma iminente lógica fratricida, os irmãos consagram o pai como um deus, promovendo, dessa forma, as primeiras noções de organização social, limitação moral e religião. Nesse sentido, o símbolo totêmico, por fim, rege as relações de ordem, mas também implica a exogamia, ou seja, a renúncia do gozo, por exemplo, dos filhos para com a mãe ou as irmãs (Freud, 2013). É nesse contexto, então, que surge o tabu do incesto.

No universo diegético de *Lavoura Arcaica*, pode-se afirmar que existe não apenas um caso, mas uma lógica incestuosa, centrada e figurada em André, que se manifesta explícita e perene, para com Ana; embora pontual, sutil, aliciante e invasiva, para com Lula, tal qual um ensinamento. André fomenta e organiza essa dinâmica tanto no plano da ação quanto no plano do discurso: “entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa” (Nassar, 2016, p. 76). É importante pensar que, embora existam relações incestuosas, André não parece manifestar algum constrangimento transgressivo; pelo contrário, apresenta certa veemência na ação, de maneira quase virulenta:

...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; ali mesmo, junto da porta, tirei sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu, virulento, um osso da minha

carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que crista mais sanguínea, que paixão desassombrada, que espasmos pressupostos! afundei no corredor pisando numa passadeira de perigo, um tremor benigno me sacudia inteiro, mas nenhum ruído nos meus passos, nenhum estilhaço, nenhum gemido no assoalho, logo me detendo onde tinha de me deter, estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos de um morto...(Nassar, 2013, p. 105).

No fragmento acima, André vai ao encontro de Ana. Curiosamente, ele tira os sapatos e as meias (talvez para não fazer barulho, tal qual um caçador) e teve, antes mesmo de vê-la, uma ereção (aqui, materializada no vocábulo “osso”, cuja forma é fálica). No entanto, a imagem mental que lhe vem à cabeça – e que é força motora apriorística para tal impulso – é a de um pássaro, cujas asas como que esperam o peso dele, um “destino forte”. Essa prolepse, ao que parece, antecipa não apenas o desfecho trágico da narrativa, mas também a iminência do ato sexual, que parece ser oriundo não da confluência e da anuência dela.

O pássaro não pode voar, porque, antes mesmo de tentar ou de poder ousar, tem as asas arriadas. E, nesse sentido, André parece se deliciar de uma maneira “benigna” (dentro de sua lógica hegemônica e, talvez, autoritária), já que o objeto de sua caça parece estar morto, o que facilita a empreitada. André, onisciente dos discursos, do curso, do desfecho de suas ações e da própria história, detém-se, apenas, ao que (ou onde), de acordo com ele, deveria (estar), pois “estava escrito”. Nesse ponto, o narrador, sujeito discursivo, replica as palavras do avô (*Maktub!*), mas, de modo sorrateiro, translada a língua, como se o conteúdo fosse passar despercebido.

André revela, nesse momento, certa filiação com a manutenção do patriarcado presente na família, especificamente no campo do discurso, ou seja, do poder. Se há, por vezes, uma disjunção e, por conseguinte, um atrito para com as falas do pai, parece estranha a reprodução discursiva da lógica totêmica,

representada, primeiro, no discurso do avô; depois, passada à figura do pai lohána.

Veja-se a sequência da cena anterior:

[...] e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão [...] (Nassar, 2013, p. 106).

O fragmento acima descreve mais um ato de violação, ou seja, estupro, que uma relação sexual, embora incestuosa, consentida. André utiliza, na referida passagem, não um, mas dois objetos fálicos (“flecha”, “haste”) para enredar tal (trans) agressão. O narrador relata a irmã de modo a animalizá-la, já que ela assume, de acordo com as palavras dele, atributos de um pássaro. No entanto, revela o narrador, “não há verbo na palma”, o que sugere um estado inerte. Depois, vai além: “era um pássaro morto”.

Sem qualquer tipo de pudor, André se relaciona sexualmente com a irmã, “pássaro morto”, numa atmosfera necrófila. É bastante interessante perceber que a haste de André tinha veneno, algo típico de animais peçonhentos. Eventualmente, André, ele mesmo, já tinha dado um “bote” (simbólico) na irmã, a ponto de ela estar, de antemão (e sempre) paralisada. Existe uma dinâmica de poder, mas mais: André descreve as cenas sexuais com a irmã como se ele fosse um usufrutuário, ou seja, como se ela fosse um objeto, um bem qualquer a ser utilizado por ele, por direito, da maneira que quiser.

Como no desfecho trágico do texto, em que Ana é morta pelo pai (e André não esboça qualquer reação sentimental ou mesmo de desagravo), parece, desde sempre, que o narrador, simplesmente, não se importa com a morte da irmã e,

nesse sentido, a narrativa vai sendo construída como se Ana estivesse, ao menos no plano simbólico, sempre morta (inclusive, porque nunca fala).

Durante o ato sexual, André se dirige a Deus:

Te insuflarei ainda o ar quente dos meus pulmões e, quando o vaso mais delgado vier a correr, Tu verás então a Tua pele rota e chupada encher-se de açúcar e Tua boca dura e escancarada transformar-se num pomo maduro; e uma penugem macia ressurgirá com graça no lugar das Tuas velhas axilas de cheiro exuberante, e caracóis incipientes e meigos na planície do Teu púbis, e uma penugem de criança há de crescer junto ao halo doce do Teu ânus sempre tímido de vinho; e tudo isso ressurgirá em Ti num corpo adolescente do mesmo milagre que as penas lisas e sedosas dos pássaros depois da muda e a brotação das folhas novas e cintilantes das árvores na primavera; e logo um vento brando há de devolver o gesto soberano dos Teus cabelos, havendo júbilo e louçania nesta expansão [...] Tua glória então nunca terá sido maior em toda a Tua história! que dubiedade, que ambiguidade já sinto nesta mão, alguma alma quem sabe pulsa neste gesso enfermo, algum fôlego, alguma cicatriz vindoura já rememora sua dor de agora; um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai (Nassar, 2013, p. 107).

No fragmento acima, a narrativa é construída a partir da utilização de letras maiúsculas para os grupos pronominais que se referem à figura de Deus. Tal registro funciona no sentido de personificar Deus, algo que também é feito no plano imagético, flagrantemente na descrição das partes do corpo. Se, anteriormente, houve a animalização da irmã, agora, há a humanização desse Deus. O procedimento em questão associa Deus às características não de um ser humano qualquer, mas de alguém, como André, que tem um corpo adolescente.

Na sequência, o narrador parece assumir o lugar do criador não apenas porque ele próprio sacrificará “uma ovelha do rebanho”, mas porque devolverá a vida a Deus. É possível inferir que, se André vai devolver a Deus sua vida, é porque ela, provavelmente, lhe fora tirada anteriormente, quem sabe, pelo próprio sujeito do discurso, o que abre espaço ilimitado para uma festança incestuosa.

De acordo com Betty Fucks, em *O homem Moisés e a religião monoteísta* (2014), Freud, no que se refere à origem do sentimento religioso, responde a Jung:

“Ocorreu-me que a base última da necessidade do homem por religião é o desamparo infantil (*Hilfflosigkeit*), muito maior nos homens que nos animais”. Esse insight deu um lugar de destaque ao tema da religião nas formulações psicanalíticas sobre o funcionamento do aparelho psíquico e forneceu um dos vetores mais importantes para futuras reflexões acerca da relação do homem com o sagrado. Em seguida, no texto “Leonardo Da Vinci e uma lembrança da infância”, o sentimento religioso é articulado definitivamente à ideia de desamparo absoluto da criança em sua entrada no mundo. A crença na existência de um Deus pessoal foi circunscrita primeiramente às reminiscências de fantasias infantis em relação ao pai e à mãe, figuras que nos são indistintas no início da vida. No cômputo geral, o que aprendemos (entre outras lições) neste estudo freudiano sobre este grande pintor do Alto Renascimento pode ser resumido da seguinte forma: o pequeno ser estabelece um laço social rudimentar com o ser próximo (*Nebenmensch*), o primeiro outro que atende seu grito de socorro, satisfazendo sua sede, seu frio, sua fome, livrando-o da morte. Mais tarde, diante da ausência de respostas e da presença do insuportável do silêncio, da angústia, uma nova situação de desamparo ocorre e a criança adere à crença em Deus. Do ponto de vista da psicanálise, comenta Freud, a ideia de um deus pessoal justo e todo-poderoso “não é outra coisa que um pai enaltecido” (Fucks, 2012, p. 114).

André parece irromper com a dinâmica infantil na crença em um Deus (que não seja ele próprio), isso porque não há nenhum tipo de medida para as suas desmedidas. É como se, de alguma maneira, ele próprio fosse o árbitro de seu macrocosmo, no qual as barreiras morais, balizadas e erguidas a partir desse agente regulador divino, não existissem. Daí a afronta ao pai e aos discursos moralizantes proferidos por Iohána.

Se o deus todo-poderoso é o constructo psicanalítico para a ausência de um “pai enaltecido”, ao destituir aquele (já que o narrador, agora, decide dar-lhe a vida outra vez), André também houvera, por analogia, matado o pai e permanecido, portanto, “órfão”. Sem qualquer figura, então, que rivalize,

diametralmente, com ele, André como assume o lugar que, ele próprio, fez vacante.

Ao retornar à casa, o narrador é recebido por todos os irmãos, à exceção de Ana e Lula. Por isso, vai ao quarto onde está Lula e, ao se referir ao irmão, André menciona que (Lula):

Era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) que jorrava daquela imaginação adolescente ansiosa por dissipar sua poesia e seu lirismo, era talvez a minha aprovação que ele queria quando terminasse de escrever seu projeto de aventuras, e enquanto eu escutava aquelas fantasias todas – infladas de distâncias inúteis – ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”; mas não foi pra fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branca, morna tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouse quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando (Nassar, 2013, p.182).

Na cena anterior, Lula menciona que está cansado dos discursos do pai e, de maneira geral, de todo aquele lugar. Questiona o irmão acerca das razões pelas quais voltou à casa e ao seio familiar. Para André, no entanto, o relato do irmão, que muito se assemelha ao seu no que diz respeito à estrutura da família, não passa de uma fantasia, ou seja, de um “projeto de aventuras”. Fica, **assim**, no interdito, a ideia de que nada é possível fora daquele espaço e, para arraigar, definitivamente, o irmão àquela lavoura, André o alicia. Isso porque o narrador pensa em dizer-lhe “dorme, menino”, tal qual um pai diz a um filho, mas consuma, na ação de seu braço, o caminho do gozo.

Há que se notar, também, o fato de André comparar as pernas do irmão às de um potro. Nesse sentido, o narrador parece ser um pastor pernicioso, pois estabelece um vínculo (que trespassa, evidentemente, o plano sexual) com a

cabra Sudanesa; com a Ana, “pássaro morto”; e, por fim, com André, “pernas de potro”. Vale mencionar que, dentro dos limites dos relatos do narrador, não raro, os animais assumem características humanas e os humanos (designadamente a irmã e o irmão, pertencentes ao galho “tresmalhado” da família), animais, como se o filho pródigo buscasse estabelecer uma relação cujo resultado equiparasse todos esses seres, em uma subordinação a ele.

Ainda com Lula, André menciona:

Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e redemoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá no pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento, sem contar que a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para capela (Nassar, 2013, p. 184).

André menciona que seu discernimento foi transferido para a manhã, o que sugere, portanto, que, até o surgimento da aurora, estaria ele embebido, senão de indiscernimento, da simples falta de um juízo racional. No entanto, a construção se dá de maneira muito consciente e, nesse sentido, parece que a escolha lexical está muito mais ligada a uma ironia. Nessa cena, fica nítido que seu ponto alto está, precisamente, na esperança de que o irmão caçula, assim como Ana o fizera, vá à capela.

As capelas, como as igrejas, dentro da cultura popular e do senso comum, designam a casa de Deus. Por isso, parece relevante pensar que esse espaço, ou seja, a capela da família, é o lugar ao qual Ana e Lula são “convidados” a ir. É como se o narrador convidasse o rebanho a ir à casa dele próprio, à casa do pai (simbólico).

Para Freud (2020), em *A moral sexual “cultural” e a doença nervosa moderna*,

De maneira geral, nossa cultura é construída sobre a repressão de pulsões. Cada indivíduo cedeu uma parte de seu patrimônio, de seu poderio absoluto, das inclinações agressivas ou vingativas de sua personalidade; dessas contribuições nasceu o patrimônio cultural comum de bens materiais e ideias. Além da necessidade viral, foram certamente os sentimentos familiares derivados do erotismo que levaram cada um dos indivíduos a essa renúncia. A renúncia se fez progressivamente no curso do desenvolvimento; cada um se deu avanços foi sancionado pela religião; a porção de satisfação pulsional à qual se renunciou foi oferecida à divindade em sacrifício; o bem comum assim conquistado foi declarado “sagrado”. Aquele que, por sua constituição inflexível, não pode participar dessa repressão pulsional irá permanecer em oposição à sociedade enquanto “criminoso”, “*outlaw*” [fora da lei], a não ser que sua posição social e suas excelentes habilidades lhe permitam afirmar-se como grande homem, como “herói” (Freud, 2020, p. 72).

De acordo com Freud, a religião baliza cada uma das renúncias pulsionais. Evidentemente, tal perspectiva remonta às sociedades primitivas, já que o ponto de partida (e de chegada) é justamente um tipo de relação que, aprioristicamente, se origina na família. O psicanalista austríaco ainda menciona que a nossa cultura é construída e constituída a partir da repressão de pulsões. Parece, contudo, que, em alguma medida, é, precisamente, no campo pulsional, que André escapa à cultura e, assim, assumiria, no sentido freudiano, a posição de um “fora da lei”:

No entanto, há uma esfera subversiva que está no chão lavrado (por ele) da própria *Lavoura Arcaica*: André, de algum modo, funda um domínio, no qual o que impera são as suas leis (é possível aliciar o irmão, se relacionar com a cabra, transar com a irmã, descrita como “pássaro morto”, enquanto, inclusive, dá vida a Deus). Não se depreende de tal dinâmica qualquer tipo de mecanismo que o coloque à margem. Pelo contrário, o somatório de todos esses elementos culmina no solo fértil de André (e de seus pés, quase sempre, fincados na terra).

Dentre os relatos evidenciados no texto, nos quais o narrador discorre sobre o modo como se operam suas relações (para com Ana, Lula e o pai Iohána, mas também com a cabra), existe um cuja construção não animaliza e não subjuga a pessoa partícipe. Trata-se de uma memória de infância com a mãe:

E em como eu ficava acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas outras camas, eles que dormindo não gozavam da minha bem-aventurança, e me distraíndo na penumbra que brotava da aurora, e redescobrimo a cada lance de claridade do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica de pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura, e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelo, e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um Deus que eu podia pegar com as mãos [...] (Nassar, 2013, p. 29).

O vocábulo “aurora” aparece, novamente, e deflagra um ponto limiar importante: antes dela, André perde o “discernimento” antes da aurora (como aparece enquanto está no quarto com Lula); depois, contudo, instaura-se o tempo de bem-aventurança, que significa não apenas a claridade oriunda do sol, mas a própria mãe, materializada em luz. André, sujeito do discurso, aguarda sob o lençol (que resguardara Lula e, de alguma forma, também Ana, que, na capela, se cobria sob um véu branco) a chegada da mãe para que o acordasse.

Debaixo do lençol, estabeleciam ambos, de acordo com o narrador, um “jogo” de mãos. A mãe, que “ciciava” (som que pode indicar certo erotismo) para que André não acordasse os irmãos, erguia a cabeça do narrador contra o seu ventre e, na curvatura do corpo “grosso”, beijava-lhe os cabelos. Assim, André despertava com Deus ao seu lado, claro, um Deus de tal forma materializado, que era possível pegá-lo com a mão: menos Deus, mais objeto.

De acordo com Freud (2020),

Novas perspectivas se abrem se levamos em consideração o fato de que, originalmente, a pulsão sexual do ser humano não serve absolutamente aos propósitos da reprodução, mas tem como meta determinadas maneiras de obtenção de prazer. É assim que ela se manifesta na infância do ser humano, quando alcança sua meta de

obtenção de prazer não apenas nos genitais, mas também em outros lugares do corpo (zonas erógenas), e, por isso, pode não levar em conta outros objetos além dos convenientes. Chamamos esse estágio de *autoerotismo* e atribuímos à educação a tarefa de restringi-lo, pois a permanência nele tornaria a pulsão sexual incontrolável [...] (Freud, 2020, p.74).

Mães, ordinariamente, se dirigem aos filhos a partir de uma lógica afetiva que engloba carícias e palavras afetuosas. No entanto, a percepção de André e o modo como ele narra a cena que, embora específica, parece habitual, extrapolam os limites de uma mera relação entre mãe e filho. As carícias maternas atingem suas “zonas erógenas” de tal modo que não há, aparentemente, nenhuma restrição ao gozo.

Ao que se percebe, não há “educação” o bastante que restrinja os impulsos de André. Nesse sentido, parece que sua pulsão sexual não é incontrolável, mas, ao contrário, deliberada. Desprovido de uma zona limítrofe, André avança por sobre os campos da lavoura e institui, naquele espaço, um lugar em que ele próprio fecunda o solo, mas também armazena os grãos.

Em outro segmento do texto, André revela a Pedro, o irmão primogênito, o seu “transtorno”:

É o que te compete, a você, Pedro, que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura, eu disse espumando e dolorido, me escorregando na lascívia de uma saliva escura, e embora caído numa sanha de possesso, vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos, era impossível adivinhar que ríctus lhe trincava o tijolo requemado da cara, que faísca de pedra lhe partia quem sabe os olhos, estava claro que ele tateava à procura de um bordão, buscava com certeza a terra sólida e dura, eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral, a palma chamando à calma, mas na corrente do meu transe já não contava a sua dor misturada ao respeito pela letra dos antigos, eu

tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais escritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e 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...(Nassar, 2013, 113).

Dentre tantas escolhas lexicais possíveis para a descrição de um nascimento, André escolhe uma que revela o teor sexual de sua relação com a mãe: “abrir”. Na sequência, percebe a primogenitura do irmão mais velho como uma santidade. Essa inversão atributiva (ou seja, abrir a mãe em relação à santidade da primogenitura) clarifica a “sanha possessiva” do narrador (para com a mãe). Dos filhos, então, Pedro foi o primeiro a percorrer o caminho que o próprio André deveria ter feito, razão porque ele “espuma (de raiva, ao que parece) e sente dor”.

Na sequência, designadamente a partir da lembrança do pai, André associa Pedro àquele e, como a construir uma relação entre duplos (Pedro e Iohána), o narrador se dirige agora ao próprio pai, manifestado no irmão, não apenas para marcar seu lugar naquela “lavoura”, mas também para promover uma comparação, entre ambos, que coloca André numa posição de superioridade. O narrador, então, se põe na condição de alguém mais sábio que o pai, mas também no lugar da própria verdade, caso pensemos que esse é um dos atributos da ciência.

Percebe-se, então, que o que há entre André e Iohána não se configura apenas como uma relação em atrito e em disjunção, ao longo do texto, mas como uma tentativa desenfreada de o narrador subjugar o pai, a tal ponto que acabasse por tomar o seu lugar. Se o texto nassariano revela essa disputa, torna-se importante pensar que ela pode ser, na verdade, um posto de caráter quase institucional, que remonta, evidentemente, à figura do pai primevo, da horda primitiva.

3.2 AFINAL, QUEM É O PAI?

Ao reconstruir a parábola do filho pródigo, em *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar efetua um processo de insubordinação com relação àquela descrita em Lucas 15:11–32, já que o retorno de André evidencia não uma conduta de arrependimento, mas uma espécie de acerto de contas (com o pai) a partir de uma lógica erigida de maneira confrontante. A subversão da parábola indica que, potencialmente, haverá outras.

Após o retorno, no capítulo 25, existe um dos poucos momentos em que há discurso direto. Trata-se de uma conversa entre pai e filho. André, então, menciona que:

- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro.
- E o que é que não te davam aqui dentro?
- Queria o meu lugar na mesa da família.
- Foi então por isso que você nos abandonou: por que não te dávamos um lugar na mesa da família?
- Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhe o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras.
- O pão, contudo, sempre estive à mesa, provendo igualmente a necessidade de cada boca, e nunca te foi proibido sentar-se com a família, ao contrário, era esse o desejo de todos, que você nunca estivesse ausente na hora de repartir o pão.
- Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar a minha fome; tivesse de sentar-me à só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abreviasse a vida (Nassar, 2013, p.162).

Em outro momento do texto, André já havia descrito os lugares à mesa e, claro, havia um para ele, designadamente no lado “tresmalhado” da família. No entanto, parece que o narrador quer não o lugar que, dentro da configuração vigente, lhe cabia, mas uma posição de muito maior importância. Assertivo, o filho ainda menciona sua certeza quanto à partida: sempre soubera que o que queria estava lá. Nesse sentido, André nunca partira.

Outro ponto importante, na passagem, diz respeito à simbologia em torno do pão. Para o narrador, (re) partir o pão, em alguma medida, significa que possuirá apenas uma fração. Como se percebe, o filho pródigo não opera dentro de uma dinâmica em que se compartilha. Se o fizesse, apenas sentiria mais “fome”. Ao recusar dividir o pão, André, ao mesmo tempo, reivindica um lugar (que ele já sabe) só seu, até porque seu ponto de tensão não é apenas o referido alimento.

Engenhoso e consciente de toda a dinâmica familiar, André, na sequência da mesma conversa com o pai, ao ouvir a voz da mãe, repentinamente, recua:

- Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para a casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não deveria ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr; farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor.

- Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma luz nova sobre esta mesa, sinto meus olhos molhados de alegria, apagando depressa a mágoa que você causou ao abandonar a casa, apagando depressa o pesadelo que vivemos há pouco. Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos. Vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a vista! Agora vai descansar, meu filho, a viagem foi longa, a emoção foi grande, vai descansar, querido filho.

E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava então já atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo de seu seio; curvando-se ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança” “meus olhos” “meu coração” “meu cordeiro”; largado naquele berço, vi que o pai saía para o pátio [...] (Nassar, 2012, p.172).

Se comparadas, percebe-se uma ruptura abrupta entre as duas passagens anteriores. Ao perceber que a mãe chegava ao ambiente em que ambos estavam, André muda o tom de suas palavras, mas também o registro e o conteúdo delas. O recuo, na verdade, nunca existiu. E a importância da mãe é tamanha que parece que, para finalizar a conversa com o pai logo e (ob) ter aquilo que, de fato, deseja, submete-se, inclusive (contrariando seu próprio discurso em outras tantas cenas) à vontade do pai.

A referida dinâmica da submissão é extremamente importante, uma vez que André desenvolve ações que vão diametralmente na direção oposta ao longo do texto. Aliás, é justamente, a partir da submissão e da subjugação do (s)/ da (s) outro (s)/outra (s) que André tenta semear a sua lavoura. Causa espanto, assim, um discurso remissivo, análogo ao perdão, a não ser que, em sua dissimulação, exista uma força mais poderosa, que canalize o seu desejo mais íntimo.

André põe-se na condição de “menino” (tal qual a cena em que a mãe, quando ele ainda era um “menino”, o acordava) para receber as carícias dos dedos “grossos” da matriarca. Ao cheirar seus cabelos, a mãe espalha palavras ternas em língua estranha. O manejo da mãe para com ele suscita uma profusão de sensações, porém uma merece especial atenção: o peito da mãe é o seu berço. Nesse sentido, parece que André retorna à infância e a associa a um prazer fundamental, encontrando, na mãe, o seu possível gozo. Assim, para ter,

novamente, o prazer que as zonas erógenas lhe davam (quando menino), André precisa se colocar, ao menos em face da mãe, sempre menino.

Em *O futuro de uma ilusão* (2020), Freud, ao analisar a relação entre a criança e os pais, menciona:

Coloquemo-nos no âmbito da vida anímica da criança pequena. O senhor se lembra da escolha de objeto de acordo com o tipo de apoio [*Anlehnungstypus*] de que fala a análise? A libido segue os caminhos das necessidades narcísicas e se prende aos objetos que garantem a sua insatisfação. É assim que a mãe, que satisfaz a fome, torna-se o primeiro objeto de amor e certamente também a primeira proteção contra todos os perigos indefinidos e ameaçadores do mundo exterior; ela se torna, poderíamos dizer, a primeira proteção contra o medo [*Angstschutz*]. Nessa função, a mãe é logo substituída pelo pai, que é mais forte e para quem essa função perdurará por toda a infância. Porém, a relação ao pai é marcada por uma ambivalência peculiar. Ele próprio constituía um perigo, talvez ligado à relação anterior com a mãe. Então, não se sente por ele menos temor do que se anseia por ele e se o admira. Os indícios dessa ambivalência da relação ao pai estão profundamente impregnados, como também foi exposto em *Totem e Tabu* (Freud, 2020, p. 255)

Embora sejam poucas, as cenas com a mãe são extremamente simbólicas e importantes não apenas porque suas descrições apresentam um nível farto de erotismo, mas também porque desnudam o narrador, no sentido de revelar aquilo que parece ser o mais importante para ele. Existe, claro, uma conexão estreita com a mãe, que permanece, dentro da perspectiva de André, até à fase adulta (no sentido etário). A personagem pródiga, no entanto, precisa mergulhar em um processo de escapismo para poder se reconectar a um tempo anterior, em que havia só ele e a mãe.

Nesse sentido, a transposição da função protetiva, posteriormente materializada na figura de um pai, como menciona Freud, parece não existir para André. Em alguma medida, o narrador não reconhece essa “paternidade” em Iohána, e é, principalmente por isso, que vai fecundando uma lavoura só sua. Nela, ao que parece, todos estão susceptíveis a ele e subjugados a seu domínio. Assim,

pode-se perceber que o narrador, na verdade, nunca disputara um lugar à mesa do pai, apenas deu a impressão a partir das contendas.

Os capítulos 15 e 30 tratam, respectivamente, do avô e do pai. Em ambos, André transcreve as palavras outrora ditas por eles. No caso do primeiro fragmento, sabe-se que o avô está morto, razão pela qual o texto é uma lembrança.

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam brindar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”) (Nassar, 2013, p. 93).

André estabelece uma comparação entre pai (que tem nome) e avô (que não tem nome) e sugere que, embora o avô fosse um homem de pouca polidez, ainda assim fazia valer a sua palavra porque seu “arrote” (algo que remete a alguém de hábitos primitivos) era mais eficaz e eficiente que todas as “religiões” e “sermões” do pai. O narrador, assim, se associa ao avô, dentro dessa lógica, para injuriar a figura de Iohána e não o reconhecer nem como pai (nos sentidos biológico e afetivo, como demonstrado anteriormente), tampouco como alguém que faz jus à paternidade (no sentido “institucional” do termo).

Na sequência, o último capítulo do livro:

(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 os seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos,

traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço”.)
(Nassar, 2013, p.199).

A descrição evidenciada no fragmento alude à figura de um pensador, ou seja, um observador do mundo e de suas questões relacionais. Ao transcrever as palavras do pai, embora não seja possível afirmar, é admissível inferir seu óbito (sobretudo se pensarmos na sugestão de sua morte a partir da cena trágica em que Ana é assassinada). Iohána contém Ana no nome, de modo que, ao matá-la, em uma espécie de processo metonímico, em alguma medida também matou a si (senão dentro de uma dinâmica denotativa do termo, ao menos no plano simbólico).

André, como registrado anteriormente, assiste à cena da irmã com passividade e sem qualquer tom lamurioso ou sentimental (como se espera num assassinato, sobretudo da pessoa que se “ama”). No caso da possível morte do pai, ocorre algo análogo, ou seja, nenhum tipo de revelação sentimental. Se pensarmos, portanto, na relação de André com a mãe e com o galho tresmalhado da família, fica bastante evidente que o narrador busca, de todas as maneiras possíveis, construir um espaço de domínio.

O referido domínio consiste não somente em subjugar os outros membros da família, mas fecundar a sua lavoura e ser o deus de sua própria religião. O assassinato de Ana (que é também, pelo menos simbolicamente, o suicídio do pai) é o momento em que André tem, finalmente, o caminho livre para ficar com a mãe (seu desejo maior), mas mais: ser o pai primevo da horda primitiva, ou seja, de sua Lavoura Arcaica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou, primeiramente, situar *Lavoura Arcaica* dentro da literatura brasileira contemporânea, a partir de textos reconhecidos que compõem a fortuna crítica do escritor Raduan Nassar. Ao longo do primeiro capítulo, tentamos mostrar que o autor constrói elabora um projeto estético bastante singular e solitário, razão pela qual sugerimos que, em *Lavoura Arcaica*, a partir de Agamben (2019), Nassar firma a sua assinatura dentro do contexto em questão.

Posteriormente, buscamos pensar o texto a partir das reflexões de Maffesoli sobre o fenômeno contemporâneo (2014), uma vez que o sociólogo entende referido “tempo” como um retorno a estruturas ancestrais. No caso de André, o retorno não apenas à casa, mas também à ancestralidade e à natureza balizam o andamento da narrativa e também seu desfecho.

A ligação de André com a natureza sempre foi um elemento que nos chamou à atenção. Via de regra, o narrador relaciona as pessoas (sob o seu domínio) a componentes da flora e da fauna, numa construção narrativa bastante lírica e erótica. Aliás, “os pés fincados à terra” são a imagem que faz de André a própria raiz daquela lavoura, como se ele disseminasse no próprio solo dela os seus filamentos.

A referida conexão de André com itens naturais acontece, potencialmente, nos momentos em que ele manifesta algum tipo de impulso sexual. Assim, as pessoas ganham aspectos ou atributos da natureza (não o contrário), à exceção da mãe, que é descrita não como uma matriarca, mas com um prazer primevo, alocado no tempo de criança, razão pela qual há um constante translado temporal.

O incesto perpassa a história e é força motora não apenas do desfecho trágico da narrativa, mas também da tensão que se percebe ao longo dela, culminando na morte da irmã e, possivelmente, na do próprio pai. A indiferença de André quanto a essas mortes e o discurso conciliatório com a palavra do pai, Iohána, no final do livro, são aspectos fundamentais para a leitura do romance que se buscou traçar no presente estudo. Aqui, faz-se válido ressaltar a figura do irmão Pedro.

Apesar de irmão primogênito não ser o objeto de estudo aqui empreendido, sua presença é importante à medida que, ao logo de uma grande parte da narrativa, o irmão mais velho se configura como uma espécie de sucessor ao pai, como se fosse o seu “braço direito”. Essa é a razão pela qual André se dirige a ele (e, como se se dirigisse ao seu próprio pai, estabelece, de pronto, um discurso de superação). A presença marcante de Pedro se desvanece quando o narrador retorna à lavoura: nesse momento, é o pai o destinatário das palavras do filho pródigo. Essa relação denota que, para André, os dois ocupam um lugar análogo.

André, ao se colocar em uma posição de atrito com o pai, rivaliza não com a palavra do patriarca, de modo imediato, mas reivindica o lugar que, para ele, sempre fora seu. Isso justifica, inclusive, a subversão da própria parábola do Filho Pródigo, uma vez que o narrador, em um plano simbólico, jamais deixara a casa, tampouco retornara a ela de maneira “humilde”. O modo como a família se organiza tem muito a ver com a noção de clã, em que os familiares se agrupam em torno de terem um ancestral comum.

André, nesse sentido, se converte em uma espécie de narrador hereditário, cuja herança é o próprio lugar do pai. Heranças, claro, são concedidas após a morte dos pais ou dos legatários. A perspectiva familiar de Lavoura Arcaica, em muito, se assemelha ao sistema totêmico, descrito por Freud, em Totem e Tabu, a partir da figura do pai primitivo, da horda primeva. Nesse sentido, é possível

afirmar que, ao menos simbolicamente, André já havia “matado” Iohána e se apossado do lugar do (de) pai daquela lavoura.

REFERÊNCIAS

- ABATI, Hugo M. F. *Da Lavoura Arcaica*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Argos: Chapecó, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum*. Boitempo: São Paulo, 2019.
- AMARAL, Bruno Vieira. Raduan Nassar: o maior escritor brasileiro em inatividade. *Observador*, Lisboa, 31 de maio de 2016.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- COIMBRA, Rosicley Andrade. *Do arcaico ao moderno: tradição e (des)continuidade em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. Dourados: UFGD, 2011. Tese (Mestrado em Letras).
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DANTAS, Maria Flávia Drummond. *Raduan Nassar e o silêncio da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. Tese (Mestrado em Estudos Literários).
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- FERNANDEZ, Luciana Bracarense Costa. *As mulheres em Lavoura Arcaica: do amor à cólera*. São Paulo: PUC, 2009. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa).

FREUD, Sigmund. *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin, 2011.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. São Paulo: Penguin, 2013.

FRIAS FILHO, Otavio. "O silêncio de Raduan". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 1996.

FUCKS, Betty. *O homem moisés e a religião monoteísta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Quaderni di letteratura* (2012), p.199-221.

GONDIM FILHO, Raimundo Leontino Leite. *Lavoura Arcaica: o narrador solto no meio do mundo*. São José do Rio Preto: Unesp, 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários).

GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. *Profusões barrocas: uma leitura do romance Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. Belo Horizonte: PUCm, 2013. Tese (Mestrado em Letras).

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

LOLITO, Denise Padilha. *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de Lavoura Arcaica* (Dissertação de mestrado). USP. São Paulo: 2008.

MAFFESOLI, Michel. *Homo Eroticus*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

- MENEZES, Leonardo Gonçalves de. *Exegese dos contrários: uma leitura de Lavoura Arcaica*. Brasília: UnB, 2009. Tese (Mestrado em Literatura)
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NASSAR, Raduan. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. São Paulo, novembro de 1996. Páginas 61 a 77.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SEDLMEYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1997.
- SONTAG, Susan. *A estética do silêncio*. São Paulo: Schwarcz, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo).
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

MEMORIAL DESCRITIVO

Agradeço imensamente a generosidade dos membros desta Banca não apenas por contribuírem para esta importante etapa de minha formação, mas também por dedicarem seu tempo a este fim. Peço licença para apresentar um pouco da minha jornada acadêmica até aqui.

Ainda na adolescência, ganhei um álbum do Chico Buarque. Comecei a ouvir as suas composições e achar lindo o modo como compunha: havia, na minha ideia, uma maneira muito única de utilizar as palavras. Muitas delas eu sequer conhecia. Isso gerou em mim uma vontade de descobrir a língua e os livros foram uma consequência, embora tímida no início, natural.

Decidi ingressar no curso de Letras para conhecer mais sobre Literatura. No ano de 2008, portanto, prestei o vestibular e, em 2009, já aprovado, era um estudante da Universidade Federal de Santa Maria. No curso, tive a oportunidade de ampliar meus conhecimentos não apenas em Literatura, mas também em Língua Portuguesa. No segundo ano, comecei a realizar atividades de pesquisa sob orientação da professora Luciana Ferrari Montemezzo, concentrando os estudos em Federico García Lorca. Nos dois anos subsequentes, fui orientado pelo professor Lawrence Flores Pereira, que desenvolvia pesquisa na área de Literaturas de Língua Inglesa. Fui, primeiramente, bolsista Fipe (Fundo de Incentivo à Pesquisa) e, depois, PIBIC.

Durante a graduação, tive a oportunidade de ir a eventos científicos em inúmeras cidades e conhecer outras realidades acadêmicas. Também, participei ativamente do DCE, tendo sido indicado, pelo próprio diretório, a ocupar a vaga estudantil no Conselho Editorial da Editora da UFSM.

Sempre quis seguir com os estudos e, por isso, decidi fazer a seleção de mestrado na UFSM. Infelizmente, aquele processo não pôde ser concluído, mas

adveio dele o projeto de pesquisa do mestrado na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Em 2021, ingressei como aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, sob orientação do professor Wellington Furtado Ramos.

Ao longo deste período, cursei disciplinas que foram fundamentais não apenas para a minha formação intelectual, mas também para eu me ressignificar como profissional no campo das linguagens. No primeiro semestre de 2021, cursei a disciplina Estudos de Linguagens, ministrada pela professora Rosana Zanelatto. A partir das discussões em aula, ampliei minhas concepções acerca da linguagem, por meio da leitura e do estudo de diferentes autores. No semestre seguinte, a disciplina Linguagens e Ensino, ministrada pelo professor Wellington Furtado Ramos, aproximou os estudos sobre linguagem da prática docente em sala de aula, com foco na rede pública de ensino. A condução das discussões, escolhida pelo professor, atendia a uma demanda muito importante que está na formação dos próprios professores.

O percurso pelo mestrado propiciou a participação em eventos. Na condição de comunicador, foram quatro trabalhos, dois dos quais ligados ao projeto de pesquisa. Também, em parceria com o professor Ramiro Giroldo, publiquei um artigo em uma revista científica, além de um trabalho completo em anais.

Ingressei no curso durante o auge da trágica pandemia. Tal condição foi uma barreira que impediu não apenas a utilização do espaço da universidade (salas de aula, biblioteca), mas também dificultou a sociabilização, tão profícua para uma formação acadêmica ampliada. Assim que foram possíveis os primeiros contatos, comecei a estabelecer relações que, com certeza, são um componente fundamental para mim e para quem sou.

Gostaria de ter participado de mais eventos e ter passado mais tempo no câmpus, mas a minha atuação como professor assalariado acabou, muitas vezes,

por impossibilitar que me deslocasse para outras cidades ou mesmo que pudesse me dedicar com integralidade às minhas atividades de pesquisa. Aproveito o espaço para agradecer, de maneira muito sincera e profunda, ao professor Wellington Furtado Ramos, que possibilitou que eu cumprisse (e muitos outros (as) colegas) os créditos ao ofertar disciplinas noturnas. Sem dúvida, elas foram fundamentais.

Com segurança posso afirmar que os anos de UFMS me refizeram como ser humano e como profissional. A partir de agora, tenho dois projetos/sonhos: 1) ser um professor mais bem preparado e retribuir aquilo que aprendi; 2) ingressar no curso de Doutorado em Estudos de Linguagens, da UFMS.