



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS  
HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

**O NARRADOR-PERSONAGEM EM *LAVOURA ARCAICA*, DE  
RADUAN NASSAR**

JOÃO MARCUS SOARES CAMPELO

PARAHYBA-PB  
AGOSTO DE 2014

JOÃO MARCUS SOARES CAMPELO

**O NARRADOR-PERSONAGEM EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN  
NASSAR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Licenciatura em Letras da Universidade  
Federal da Paraíba como requisito para obtenção  
do grau de Licenciado em Letras, habilitação em  
Língua Portuguesa.

**Prof. Dr. Romero Júnior Venâncio Silva**  
**Orientador**

PARAHYBA-PB  
AGOSTO DE 2014

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Campelo, João Marcus Soares.

O Narrador-personagem em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar./ João  
Marcos Soares Campelo. - João Pessoa, 2014.

39f.

Monografia (Graduação em Letras- Língua Portuguesa) – Universidade  
Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof.º Dr.º Romero Júnior Venâncio Silva

JOÃO MARCUS SOARES CAMPELO

O NARRADOR-PERSONAGEM EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR.

Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Licenciando em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Data de aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Romero Júnior Venâncio Silva, DFL, UFS  
Orientador

---

Prof. Dra. Ana Cláudia Gualberto, DLCV, UFPB  
Examinadora

---

Prof. Dra. Oriana de Nadai Fulaneti , DLCV,  
UFPB Examinadora

## DEDICATÓRIAS

Para os que sentem e sofrem o sufocamento da camisa-de-força institucional que constitui a universidade, aqueles que se veem como ervas daninhas a interromper a expansão irrefreável da *excelência* e da produtividade acadêmica.

Ao Bar do Contorno e as *noite-vidas* proporcionadas.

Para aqueles que formam a minha *não família* tentacular, tecida nas linhas dos encontros e das experiências da vida, *galhos de anomalia* multiplicadores de possibilidades de vivências.

Só desequilibrados é que descobrem que este mundo não tem importância. O bom senso seria uma prisão.

Raduan Nassar

## RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade propor uma análise da categoria do narrador-personagem na obra *Lavoura Arcaica*. O objetivo primordial é compreender a posição exercida pelo narrador no século XX, diante do privilégio da subjetividade em detrimento da objetividade narrativa, procedimento romanesco típico predominante até tempos não tão distantes. Como suporte teórico, nos amparamos em textos de autores vinculados à Teoria Crítica, como Theodor Adorno e Walter Benjamin, além de compor fortuna crítica referente ao romance *Lavoura Arcaica*.

**Palavras-chave:** Narrador-personagem. Narrador no século XX. Subjetividade. Teoria Crítica. *Lavoura Arcaica*.

## ABSTRACT

This paper aims to propose an analysis of the category of the narrator-character in the work *Lavoura Arcaica*. The primary objective is to understand the position held by the narrator in the twentieth century, before the privilege of subjectivity over objectivity of the narrative, novelistic predominant typical procedure until not so distant times. As theoretical support, we rely on him in the writings of authors linked to Critical Theory, as Theodor Adorno and Walter Benjamin, as well as composing critical fortune Concerning the *Lavoura Arcaica* romance.

Keywords: Narrator-character. Narrator in the twentieth century. Subjectivity. Critical Theory. *Lavoura Arcaica*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>Capítulo I: Fundamentação Teórica: A primazia da subjetividade e a negação da narrativa</b> .....	11
<b>Cap. II: Algumas considerações acerca do romance <i>Lavoura Arcaica</i> e do contexto de sua publicação</b> .....	17
<b>I.I. Considerações acerca da obra <i>Lavoura Arcaica</i></b> .....	17
<b>I.II. A obra <i>Lavoura Arcaica</i> e o contexto de sua publicação</b> .....	24
<b>Capítulo III: Análise do narrador-personagem de <i>Lavoura Arcaica</i></b> .....	30
<b>Considerações Finais</b> .....	37
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	38

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por finalidade realizar uma análise crítica do narrador-personagem na obra *Lavoura Arcaica*, de autoria do escritor Raduan Nassar. A análise é direcionada, primordialmente, sobre o narrador-personagem e as mudanças da forma narrativa que se exerceram no romance contemporâneo, além das mediações que atravessam as relações entre o conteúdo lírico (que contempla não apenas a poesia, mas também a prosa) e a sociedade. Para tanto, são utilizados como fortuna crítica que guia o percurso analítico os textos *Posição do narrador no romance contemporâneo* e *Sobre lírica e sociedade*, ambos escritos por Theodor Adorno, além de referências a *Experiência e Pobreza*, de autoria de Walter Benjamin.

O foco se detém, de maneira mais específica, sobre o narrador-personagem, quais as suas características enquanto tal, as singularidades que reserva, e como o mesmo pode ser analisado diante das narrativas vigentes no momento de sua publicação.

O trabalho se divide em três capítulos: No primeiro, temos a fundamentação teórica, onde explanamos a respeito dos textos de Adorno e, também, algumas considerações tecidas em torno do texto de Benjamin. De início, uma discussão acerca de *Sobre Lírica e sociedade*, e do modo como, dialeticamente, a partir da forma artística, estas duas dimensões (a lírica e a sociedade) estão atravessadas e se afirmam uma em relação à outra. A lírica, exatamente ali onde aparentemente não comunica nada, na mais acentuada individuação, é onde se pronuncia, desvelando o que se encontrava oculto.

Em *Posição do narrador*, temos em evidência a mudança de perspectiva em relação às narrativas contemporâneas, sua ruptura diante da tradição romanesca exercida até então. O narrador não mais pode narrar, apesar de ser essa a característica essencial da forma romanesca. O procedimento típico do realismo, forma máxima do romance, de reprodução da realidade, parece não mais dar conta de um cenário onde a experiência não se demonstra mais contínua perante o contexto proporcionado pela Modernidade. A objetividade literária seria insuficiente para dar conta desses processos. Em consonância

e franco diálogo com os referidos processos, o texto de Benjamin, *Experiência e Pobreza*, vem corroborar com essa posição, ao descrever o esvaziamento das experiências perante a situação de barbárie da contemporaneidade, onde o acontecimento-limite da Primeira Guerra Mundial, por exemplo, impossibilitaria a narrativa, visto que os soldados voltariam do cenário bélico mais pobres, e não mais ricos em histórias de vida.

No segundo capítulo, temos uma breve exposição do enredo da obra em análise e de algumas características pertinentes que o fundamentam, em uma tentativa de compreensão de tais aspectos, que não se revelam de modo tão explícito quanto os romances de tradição realista, com a narrativa transcorrendo de modo fragmentado e descontínuo. Adiante, no mesmo capítulo, traçamos uma problematização acerca do que significou a publicação de *Lavoura Arcaica* no contexto de seu lançamento, levando-se em consideração que se estava sob a égide do romance-reportagem, de privilégio da mensagem em detrimento do elemento propriamente literário do texto.

No terceiro e último capítulo, temos mais especificamente nosso direcionamento voltado para a análise do narrador-personagem, André. Tentamos estabelecer que o embate estrutural do livro, o conflito entre pai e filho, por onde se dará a revolta com a instituição familiar, se desenvolve a partir de um confronto discursivo, a partir das parábolas religiosas do pai, onde se exaltam o comedimento e a paciência, e a fala colérica do filho, onde tais valores são desconstruídos a partir de uma linguagem que em diversos aspectos se diferencia da do pai.

Como textos de apoio, importantes para a análise de obra de caráter denso e múltiplo, usamos artigos de Marcos Sanseverino, Leonardo Menezes, Luís Augusto Fischer, além do recorrentemente adotado ensaio de Leyla-Perrone Moisés. Outro texto utilizado em demasia é o livro *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*, obra de fôlego, onde se pode extrair as mais diversificadas referências.

Esperamos, com o presente trabalho, podermos contribuir, de alguma forma, com possíveis problematizações acerca do narrador-personagem de *Lavoura Arcaica*.

Como já inserido na introdução deste trabalho, sua fundamentação teórica se baseou nos textos *Sobre lírica e sociedade* e *Posição do narrador no romance contemporâneo*, ambos de autoria de Theodor Adorno. Como texto de apoio, a efeito de demonstração de pertinência da temática explicitada, foi utilizado o texto *Experiência e pobreza*, escrito por Walter Benjamin.

No texto *Sobre lírica e sociedade*, disposto em formato de palestra, temos, inicialmente, Adorno pondo em evidência algo que, ao primeiro olhar, se assemelha a uma incoerência: colocar em intersecção dois elementos que seriam antagônicos, incomunicáveis entre si, a lírica e a sociedade. Em relação à lírica, trata-se de manusear aquilo que seria de caráter exacerbadamente tênue, e, a partir daí, promover uma proximidade justamente do objeto que, para o seu ideal usualmente associado, sempre foi motivo de afastamento e de resguardo. O essencial da lírica estaria predominantemente no não reconhecimento da socialização, superando esta pelo distanciamento (ADORNO, 2003, P. 65-66).

Para além das observações que poderiam ser primariamente associadas, segundo Adorno, a um sujeito em total “desamparo com as musas”, a configuração da lírica enquanto referência ao social se consolida quando leva em consideração algo assentado em suas características, trazendo elementos que estejam intrínsecos à mesma, evitando os percursos que desaguem em exterioridades as mais diversas, realizando um aprofundamento em suas constituições internas. Ademais, um poema não pode ser confundido com a manifestação de arroubos emocionais ou expressões simplesmente individuais, a universalidade que apresenta opera a partir de sua especificidade estética. Deve anunciar aquilo que usualmente não faz parte de uma experiência partilhada.

(...) o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo

particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, P.66)

Prosseguindo no desenvolvimento de seu argumento eminentemente dialético, Adorno afirma que em sua mais “irrestrita individuação”, a lírica possui por característica captar o universal, sendo essa universalidade algo efetivamente social (sem perder de vista a perspectiva de que a individuação da lírica exclusivamente não assegura que seu conteúdo venha a ser algo autêntico ou inventivo). A esse respeito, é importante ressaltar que:

(...) a interpretação social da lírica, como, aliás, de todas as obras de arte, não pode, portanto, ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como uma unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim surgir da rigorosa intuição delas mesmas (...) (Id, P. 67)

Trocando em miúdos, os conceitos sociais devem ser depreendidos, percebidos no contexto interno da própria obra, dispostos em sua conformação estética, e não se realizar o processo inverso, de importação de elementos externos, visto que “nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais” (Id, P.67)

O meio onde se realizarão e consolidarão os preceitos expostos acima, em que podemos observar a efetivação do teor lírico sendo expresso enquanto algo que constitua o todo e não apenas enquanto afirmação máxima de uma individualidade abstrata é a linguagem. A partir da linguagem é que se exercem e se dispõem os componentes da lírica, exatamente por ser ela “o meio dos conceitos”. Temos, aí, a mediação entre os pressupostos subjetivos e objetivos, que se adequa àqueles, mas também, invariavelmente, faz referência a estes, onde serão tematizados o universal e a sociedade. Onde se encontra um exacerbado adensamento do sujeito, em que este irremediavelmente entrega-se à sua expressão perante os componentes da escrita, é onde

iremos encontrar a tematização do social mais fielmente realizada, visto que temos aí uma linguagem não submetida aos mecanismos de reificação, presente em outras instâncias comunicativas, a exemplo do que encontramos no relato jornalístico. De acordo com Adorno:

(...) A lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem. (...) Onde o eu se esquece na linguagem, ali está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre com o discurso comunicativo.

Diante de tais questões aqui expostas, podemos deduzir que a tese levantada por Adorno se materializa como uma defesa sem concessões da imanência textual, do que é especificamente literário no aspecto formal do texto, onde o conteúdo aprioristicamente lírico, de aparente antagonismo ao social, se afirma enquanto socializante justamente quando não expõe explicitamente essa relação, a subjetividade demonstrando, a partir do mergulho no que há de mais particular, o que ainda não foi captado, apreendido, sendo os conceitos sociais demarcados a partir dos procedimentos internos do texto e de suas mediações entre configurações subjetivas e objetivas possibilitadas pela linguagem.

No texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno inicia sua argumentação problematizando acerca do paradoxo exercido pela posição do narrador no romance contemporâneo: está incapacitado de narrar, embora a forma romanesca, desde o seu desenvolvimento enquanto matéria imanente (que se dá junto com o advento da burguesia), reivindique a narração, sendo esta algo inerente ao romance. O realismo, vigente à narrativa no romance, tornou-se, então, necessário de questionamentos. O procedimento típico, onde tínhamos, no texto literário, sempre consolidada a presença de elementos por definição do realismo, passa a ser questionado a partir do século XIX, sendo esse questionamento incorporado como algo próprio à forma por parte de certa produção literária que se exerce e se intensifica a partir do século XX. Conforme nos descreve Adorno:

(...) *do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade (...)* (ADORNO, 2003, P.55)

A objetividade, tão em voga no romance e valorizada entre variados movimentos e tendências literárias, não seria mais possível de ser colocada em prática sem o risco de que se cometessem perdas e incongruências quanto ao elemento literário. Com o desenvolvimento intensivo do capitalismo e de suas modificações sociais e econômicas, que se consolidam em especial grau a partir do século XIX, o romance perde parte de suas funções para a reportagem e o seu fluxo incessante de informações e, também, vê-se atingido pelos meios que foram hipertrofiados com a expansão em larga escala da indústria cultural, a exemplo do cinema. Fazia-se, então, necessário, deter-se sobre aquilo que estivesse para além do relato, que não fosse possível de ser abarcado a partir deste. Adorno nos remete, dessa forma, para a desintegração da identidade nas experiências vividas. A vida se demonstra não mais articulada e contínua, o “contar algo”, que significa ter algum conteúdo a ser relatado, torna-se impossibilitado pela repetição e padronização das experiências. Nesse sentido, Adorno parece remeter a um franco diálogo com Walter Benjamin, consolidado a partir de um texto deste último intitulado *Experiência e Pobreza*, em que o autor discorre sobre a incapacidade de transmissão da experiência, frente ao embrutecimento e esvaziamento desta, fato observado concomitante a um desenvolvimento nunca antes visto das forças produtivas. Segundo nos descreve Benjamin:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 2008, P. 115).

A metáfora utilizada por Benjamin no fragmento citado acima remete ao abandono do indivíduo perante uma paisagem plenamente modificada, cujo caráter imaculado coube apenas aos céus, e onde o desenvolvimento das forças produtivas caminha de mãos dadas e em passos iguais aos da barbárie. Aqui, o autor evidentemente se refere ao brutal esvaziamento de experiências provocado pela Primeira Guerra

Mundial. O silêncio dos combatentes ao retornar dos campos de batalha é fator marcante, pois estes teriam voltado dos referidos campos mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos, visto que:

(...) nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (...) (Id, P.115)

Em uma referência que pode ser considerada quase explícita, Adorno cita, em seu texto, a impossibilidade de narrar que uma experiência de cunho radical e desumanizadora como a guerra provoca. O narrador não mais daria conta de transmitir suas experiências (a configuração de uma “nova forma de miséria”, segundo Benjamin), e quem se propusesse a transmitir tais experiências-limite como algo que coubesse em seus domínios seria recebido com ceticismo. Não haveria, aqui, nada especial a dizer, visto que se está sob a égide do “mundo administrado”, de reificação das relações humanas. Tem-se instaurada, de tal modo, uma crise na objetividade literária. Ao romance não cabe mais a narrativa de um mundo articulado, característica da forma realista, visto que a própria sociedade já não mais comporta essa representatividade:

(...) Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na reprodução do engodo (ADORNO, 2003,P.57)

Há, em Adorno, uma recusa ao realismo superficial, insuficiente de dar conta de uma matéria que se apresenta como descontínua. A contemporaneidade nos apresenta um momento antirrealista do romance, onde este se dedica à representação da essência, acentuando uma dimensão metafísica, que escapa ao cerceamento da superfície do „processo social da vida“, que parece encobrir a essência de modo semelhante a um véu (ADORNO, 2003, P.57). Essa dimensão metafísica avulta-se em uma sociedade onde os homens se demonstram desagregados não apenas em relação aos outros, mas também a si mesmos. A partir desse caminho, Adorno emprega o termo *transcendência estética* com forma de reflexão exercida pelo narrador perante o desencantamento do mundo

ocidental. O romance, “qualificado como poucas outras formas de arte” (Id, 2003, P.57) para indiciar a alienação e a auto alienação universais, contemporaneamente se direciona em posicionamento contrário à representação, à mentira exercida por esta no procedimento narrativo, sendo a reflexão o seu componente antagônico estabelecido.

O distanciamento estético, que Adorno tematiza a partir da escrita de Marcel Proust (onde este funde o comentário na ação de forma tal que a distinção que poderia ser observada entre um e outro desaparece), é mais um componente da narrativa contemporânea que destoa ao romance convencional. A distância, anteriormente fixa, agora demonstra múltiplas variações. Escritores como Franz Kafka promovem um encolhimento radical da distância e “por meio de choques (...), destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (Id, 2003, P.61). A atitude de mera contemplação diante da composição de mundo que se traçou beira a um “sarcasmo sangrento” (ADORNO, 2003, P.61) e os rumores ininterruptos do porvir de uma catástrofe não nos permitiria, mais, a imparcialidade perante a matéria lida.

Estamos, então, em relação à forma romanesca, diante de *epopeias negativas*, em que a reflexão exerce predomínio sobre a ação. Para Adorno, os romances que na contemporaneidade de fato importam são “(...) aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário” (Id, 2003,P.62), onde vemos se consolidar a primazia da subjetividade em detrimento da ação.

Diante do que foi explanado por Adorno, temos, em perspectiva, no romance consolidado a partir do século XX, a efetivação de um narrador que maneja a vida como matéria descontínua, de modo que esta descontinuidade se estabelece não apenas em relação à matéria narrada, mas também na própria forma em que será disposta a linguagem, fator que será observado, também, no modo como o foco narrativo promoverá rupturas e possibilidades várias no anteriormente bem delimitado distanciamento estético.

## **Cap. II: Algumas considerações acerca do romance *Lavoura Arcaica* e do contexto de sua publicação:**

Neste capítulo segundo, antes de nos determos na categoria do narrador-personagem, achamos importante promover curta apresentação do enredo e tecer algumas considerações acerca da obra em questão, além de, por ser *Lavoura Arcaica* um romance que demonstra acentuada singularidade em relação às demais produções literárias do mesmo período de seu lançamento (década de 1970), tentar levantar algumas questões pertinentes ao que significou, para o debate literário da época, a publicação de obra de aspectos tão díspares.

### **I.I. Considerações acerca de *Lavoura Arcaica*:**

Em poucas linhas, a efeito de dispor um breve resumo do enredo, o romance *Lavoura Arcaica* discorre a respeito de André, o narrador-personagem, membro de uma família rural de descendência árabe que possui forte caráter patriarcal (sendo a obra dividida em duas partes, a primeira, *A partida*, expõe a fuga de André e seus motivos, e a segunda, *O retorno*, narra a volta do personagem ao ambiente familiar). Ao sentir sua inadequação perante a rigorosa ordem estabelecida, foge do núcleo familiar, refugiando-se em uma velha pensão interiorana. O irmão mais velho, Pedro, continuador natural do legado paterno, vai ao seu encalço, incumbido de resgatá-lo ao seio da família. Cumpridor de sua missão, Pedro consegue promover o retorno ao lar de André. Porém, este não se reinsere, de fato, em seu meio familiar.

Durante longo diálogo travado com o irmão, André revela o cometimento de incesto com sua irmã, Ana, um dos motivos de sua fuga. Posteriormente, Pedro, então, durante cerimônia de comemoração do retorno de André, observando comportamento virulento de Ana, revela ao pai o ato perpetrado pelos irmãos. Este, tomado de cólera,

irrompe em violenta atitude, cometendo filicídio, ao atingir fatalmente a filha, fator que simboliza a desagregação como um todo da família.

O romance, em diversos momentos de sua narrativa, estabelece referências a textos sagrados (especialmente o Corão e a Bíblia), e, pelo fato de narrar a tentativa de reinserção de um filho desvinculado do seio familiar, há, explicitamente, alusões à parábola do Filho Pródigo, presente na Bíblia. *Lavoura Arcaica*, entretanto, pode ser considerado uma inversão de tal parábola, visto que o narrador-personagem, André, diferencia-se, em diversos graus, do personagem da mesma, se estabelecendo pela revolta, recusando a resignação presente no texto bíblico. De acordo com Sabrina Sedlmayer:

Reconhecemos em “A parábola do filho pródigo” a resignação do filho diante do fracasso de sua partida da casa do pai. Em *Lavoura Arcaica*, ao contrário, o movimento do filho que ousa desconfiar da exortação paterna e romper com os imperativos de trabalho e de união entre os membros da família mostra concomitantemente ao afastamento que o narrador empreende da lei paterna, um distanciamento radical da estrutura bíblica. Há uma dupla ruptura em relação ao modelo original: a do enunciado, que se desvia da parábola e, contrariando a versão do evangelista, não retrata o castigo que o personagem pródigo recebeu – o de destituir-se de subjetividade (...) e retornar cabisbaixo à casa- e da enunciação que, diferentemente do relato bíblico (...) oferece-nos uma linguagem tensionada, sem contenção de fôlego, para nos contar a história de um filho que, ao partir, contaminou os alicerces da casa e adoeceu os laços de parentesco (SEDLMAYER, 1997, P. 15)

De fato, como nos informa o fragmento de Sedlmayer (adentramos, nesse aspecto da linguagem, em um fator que será investigado de forma mais atenta um pouco mais à frente em nosso percurso analítico), o narrador-personagem, André, dá voz a um enunciado destituente das parábolas de sentido edificante do pai, a partir de uma enunciação que se apresenta tensionada, de fôlego vivaz, em muito divergente do relato de caráter bíblico.

Tem-se, em perspectiva, a história do *filho tresmalhado* (faz-se interessante, aqui, realizar um breve levantamento das inúmeras adjetivações autorreferentes que André tece em relação a si próprio ao longo de seu relato: *Filho arredio, tresmalhado, torto, desgarrado, ovelha negra, irmão de cheiro virulento, vagabundo irremediável da*

*família*, todas em consonância com um ideal desviante), que, com sua partida, desestrutura e “contamina” os pilares da anteriormente sólida organização familiar. O filho fugido é um exemplo efetivo das possibilidades de fuga e de exemplo para os demais membros da família:

(...) Ele incomoda não só por deliberadamente não ter se submetido às regras, às leis ao convívio familiares, mas também porque pode ser imitado pelos outros membros, o que levaria a família a uma total desagregação (...) (RODRIGUES, 2006, P. 33)

André, de forma que é evidenciada ao decorrer da narrativa, pertence ao *Galho da anomalia*, aquele que, na rígida hierarquia familiar exercida e organizada pela onipotente figura paterna, pertence à “linhagem materna”, da exacerbação dos afetos, das “expressões desmedidas” (FISCHER, 1991, P.14), e, como não poderia deixar de ser, expressão dos perigos que a figura feminina representa tradicionalmente em escrituras sagradas (particularmente, nesse caso específico, no Corão e na Bíblia, alicerces ideológicos da figura paterna no referido romance), onde se localiza “o germe da maldição”, meio em que se tornará efetiva a desestruturação familiar:

:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 2003, P. 156-157).

A partir dessa “linhagem do desvio”, temos a extensão de uma “protuberância mórbida”, tal qual o referido galho, que é o da ruptura familiar, desde a consolidada por André e por Ana e, ainda, o desejo incontido por parte de Lula, o irmão mais novo, inoculado pelos ideais de fuga e liberdade do irmão, como se pode observar quando, nas lembranças do narrador-personagem, é dada voz a Lula:

(...) Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia, era só na tua aventura que eu pensava... Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo (...) vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça cruzando as ruas feito vagabundo; quero conhecer também os lugares mais proibidos, desses lugares onde os ladrões se encontram, onde se joga só a dinheiro, onde se bebe muito vinho, onde se cometem todos os vícios (...) ser generoso com meu próprio corpo, ter emoções que nunca tive (...) (Id, P.180)

Dessa forma, consolidam-se, no romance, dentro do contexto de sua narrativa, possibilidades a serem continuadas, a eminência de um *porvir narrativo* que, nesse caso, desempenha uma infinidade da revolta.

No desenvolvimento do romance, faz-se interessante observar que se efetua a utilização de inúmeras metáforas alusivas ao primitivo, à terra, aos elementos que desta emanam. Essas referências compõem tanto o discurso estabelecido em parábolas religiosas do pai quanto a retórica explosiva e de teor profano do filho. André, em seu percurso transgressor, demonstra, reiteradas vezes, um impulso de retorno a uma natureza primeva, inicial, que antecipa as relações sociais proibitivas na qual o personagem está inserido:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho (...) (Id, P.13) (...) tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida (...) (Id, P.32).

Para André, o contato direto com a terra úmida seria o reconforto perante os olhares ‘apreensivos’ e *limpos* lançados pela família (*limpeza*, aqui, no sentido de purificação espiritual, conforme explanado nos sermões paternos, sendo os olhos a “candeia do corpo”, e se eles demonstravam alvura, é porque “o corpo tinha luz”). A fusão com a terra e seus elementos proporcionaria uma interação plena com a natureza. Em oposição à proteção familiar, com seus múltiplos tentáculos propiciadores de interdições, estabelece-se um envoltório natural oferecido pelas folhas secas e pelo envolvimento com as camadas de húmus. Temos composto, então, conforme nos diz Rodrigues:

(...) a oposição fundamental entre natureza e cultura. E se assim é, a proteção oferecida pela família é exatamente contra o retorno à natureza; a apreensão que ela sente é por perceber que o filho já então se desgarrava dela. Preocupada em mantê-lo distante de uma vida mais pura, mas talvez incontrolável e ingovernável, a família protege, isto é, vigia, e assim mantém, ou até mesmo aumenta, a cisão, a fratura entre o “eu” e a natureza (...) (RODRIGUES, Id, P.69)

A atitude exercida pelo retorno a um “ser primitivo”, anterior à adequação a um *ethos* civilizatório, proporcionaria “um estado (...) de indistinção entre o ser e a natureza, anterior ao domínio desta pelo homem, e por isso tão perigoso para o homem civilizado (...)” (Id, P.71).

Podemos considerar André como um personagem que possui plena consciência de seu deslocamento. Porém, percebemos que o mesmo atua de modo a constituir uma intrincada ambivalência, de contestação e transgressão do ambiente familiar, mas, também, paradoxalmente, possui uma necessidade de estar inserido no mesmo. Há uma busca, por parte dele, de tentar recuperar um idílio materno exercido na infância. Em alguns trechos da obra, percebemos a intensidade da relação de André com a mãe quando criança:

(...) e só esperando que ela (a mãe) entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração”, e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos (...) (NASSAR, 2003, P.27)

Posteriormente, em seu retorno ao seio familiar após a fuga, há a busca pela recomposição das situações da infância com a mãe, que, na situação atual da narrativa, representa um bálsamo, um regozijo perante os desmandos paternos:

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 já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do 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” (Id, P.171)

Os sussurros maternos descritos no fragmento acima remetem a uma possibilidade exígua de comunicação possível em um contexto familiar de emudecimento e sufocamento da presença feminina (a personagem Ana, a efeito de exemplo, não se pronuncia em nenhum momento no desenrolar de toda a narrativa). Por sua vez, a transbordante carga de afeto da mãe parece ter importante papel no percurso de desagregação familiar (o narrador-personagem, em determinado momento, pronuncia em relação à mãe: “eu e a senhora começamos a demolir a casa”), visto que tal exacerbação de sentimento intensifica as agruras posteriores referentes à perda do *paraíso* da infância:

Sendo provisória e precária a felicidade proporcionada pela mãe na infância, a sua recordação acaba por contraste, tornando ainda mais insuportáveis a infelicidade e o sofrimento da idade adulta. É como se o nunca ter estado no paraíso da infância fosse melhor (ou menos dolorido) que ter sido expulso dele. (...) É nessa procura que André se desencaminha. É também por meio dela que a família se perde (RODRIGUES, 2006, P.73)

A efetivação da prática incestuosa (sugerida com a mãe e exercida com a irmã), proporcionadora de uma das mais intensas rupturas com as interdições morais geradas pelo âmbito familiar, também reflete outra face, expressando um desejo de integração com a família. O ato se consolida como uma incessante busca pela infância perdida, exercendo-se, de tal forma, um resgate da idade pueril:

(...) foi um milagre, querida irmã, descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (...) (NASSAR, 2003, P. 120).

O narrador-personagem de *Lavoura Arcaica* nos remete, em sua prática, a um exercício sem concessões de uma *imanência transgressiva*, que necessita da força da negatividade, de utilizar a negação como elemento fundante de constituição de sua autonomia (SANSEVERINO, 2005, P.04). Para tal fim, precisa se desvincular do ambiente coercitivo representado pelo aparato familiar. A narrativa do romance, porém, de acordo com Sanseverino “mostra a dificuldade do indivíduo para ser livre ou a dor trágica de se sentir um membro arrancado do corpo familiar e de ver uma ordem ruir” (Id, P.04).

## **I.II. A obra *Lavoura Arcaica* e o contexto de sua publicação:**

*Lavoura Arcaica* tem sua primeira edição publicada no ano de 1975. O Brasil vivia, neste momento, o período sombrio da ditadura militar, que se impunha ainda a pleno vapor. Os tempos de sangrenta memória de Garrastazu Médici se tinham ido, vivenciava-se a época da farsa da *democracia relativa*, da “abertura lenta, segura e gradual” (envolvida por inúmeros artifícios ilusórios), de Ernesto Geisel. Para além de uma compreensão vinculada às atuais e constantes tentativas de revisionismo histórico que buscam atenuar o autoritarismo da época, o período de Geisel manteve, de forma inalterada, em seus primeiros anos, a censura, o medo, a vigilância e a onipresença da morte.

A situação sufocante se estabelecia cotidianamente, e o setor cultural se consolida como forte polo de resistência aos desmandos do regime militar, visto que a oposição institucional-partidária estava completamente engessada pelo bipartidarismo político (que aglutinou, no mesmo bloco de oposição, múltiplas tendências partidárias, com o visível objetivo de enfraquecimento da luta), e os grupos adeptos da luta armada, que, a esse momento, com a exceção de eventuais focos de resistência, já tinham sido eficaz e brutalmente exterminados. O setor cultural, que apresentava hegemonia ideológica de esquerda, apesar da ditadura militar instaurada (ao contrário dos ditos tempos democráticos atuais, onde a hegemonia cultural é conservadora, que triste e curioso paradoxo vemos se exercer), assumia importante polo de resistência. Em tempos de acirramento político tão evidente, faz-se importante efetivar um posicionamento ideológico, uma postura militante e combativa perante as atrocidades sem tréguas de um regime de horrores. A arte, então, nesse momento, atua como decisivo fator de conscientização e politização da população brasileira diante do contexto vivido. Como afirmado acima, em instantes dessa natureza, enfrentamentos e a exigência de “tomada de posição”, vêm à tona. O consenso estabelecido no período (tomando-se como objeto de análise especificamente o setor literário) era de que a mensagem deveria ser primordialmente evidenciada, a narrativa, por princípio, deveria submeter-se a recursos diretos, de acesso imediato e simplificado (tanto pelo engajamento político que deveria ser explicitado como por poder oferecer um meio de informação adicional, visto que a

circulação de notícias estava sufocada por acentuada censura), aproximando-se do relato. Conforme nos diz Menezes:

A mimese direta, tão cara aos escritores do período, fez com que essa literatura adquirisse a referida função informativa, a fim de suprir as lacunas deixadas pela censura nos meios de comunicação, alcançando o chamado “realismo feroz”. Esse termo cunha uma literatura cuja “missão” é expor explicitamente ao leitor as barbaridades cometidas nos porões da ditadura, tentando encurtar de todos os modos a distância entre a realidade dos fatos e sua representação literária, a exemplo de romances paradigmáticos dessa corrente, como *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós ou *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro (cuja chamada de contracapa diz: “romance-reportagem- o romance em tempos de novela) (...) ( MENEZES, Id,P.25).

O considerável *corpus* literário do período, concomitantemente ao romance-relato, próximo da reportagem, proporcionou, também, a publicação de narrativas autobiográficas de grande sucesso (a exemplo de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira) e de muitas obras que demonstravam proximidades ou mesmo incorporações aos mecanismos comunicativos de massa, como a reportagem e o formato da novela televisiva. O ano de publicação de *Lavoura Arcaica*, 1975, é tido como o de efetivação de um *boom* editorial no Brasil, exatamente de livros que reproduziam essas características. Paralelamente, tínhamos, também, obras que, de modo alegórico, ironizavam essa presença massiva dos meios de comunicação e sua incessante fabricação de subjetividades dominadas (algo, na época, que ainda estava a passos de consolidação no Brasil), a exemplo de *A hora da estrela* (Clarice Lispector) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (Osman Lins).

A banalização dessas peças literárias eivadas de “realismo feroz” em meados da década de 1970, segundo Flora Sussekind, vem retomar uma tradição consolidada no Brasil de hegemonia literária do realismo-naturalismo. A referida autora, em *Tal Brasil, Qual romance* (1984), reflete acerca dos textos literários desse período, defendendo a presença de um “neonaturalismo”, que em sua recorrência pode ser considerado um mecanismo ideológico de reprodução de uma identidade unívoca para o país, tanto no

fim do séc. XIX , período inicial e áureo do Naturalismo no Brasil, como na década de 1930, época do chamado “romance social” (em que Jorge Amado, um de seus principais representantes, afirmava que o texto literário deveria ser marcado por “um mínimo de literatura e um máximo de verdade”), herdeiro direto, estética e ideologicamente, das concepções romanescas do Realismo Socialista, escola artística moldada no ápice da “revolução traída” que se tornou a Revolução Russa (e que será adotado como modelo estético padrão da União Soviética, ironicamente utilizado para sufocar as inúmeras vanguardas artísticas que fervilhavam na Rússia no período imediatamente anterior à Revolução e, também, no momento inicial desta, antes da consolidação do stalinismo). Tal herança literária desaguará, para Sussekind, no romance-reportagem dos anos setenta, configurando uma suposta recorrência cíclica do naturalismo que, no Brasil, “parece acreditar na existência de uma identidade nacional” (SUSSEKIND,1984,P.31).

À parte as possibilidades efetivas de consolidação de uma “identidade nacional” promovida por uma recorrência estética aos princípios realista-naturalistas, esse “neonaturalismo”, efetuado e predominante no momento de publicação de *Lavoura Arcaica* fez com que a referida obra fosse recebida como um “corpo estranho” dentro da produção literária do ano de sua publicação. Apesar da boa recepção por parte de certa crítica, de um modo geral, houve acentuada desconfiança perante um texto que parecia estar à parte do exigido posicionamento político perante o momento conturbado em que se vivia, tendo-se em vista que a função informativa, denunciativa, fazia-se ausente no referido texto, onde eram eleitos “a parábola em lugar da reportagem, o simbolismo carregado de lirismo como oposição a uma literatura de cunho realista” (RODRIGUES, 2008, P. 01), sendo possível de observação, no percurso da obra, um condensamento dos elementos realistas, em que se pode considerar um quase aniquilamento da ação narrativa (RODRIGUES, 2008, P.04).

Raduan Nassar, na curta trajetória literária que exerceu (tendo em consideração que publicou apenas o romance *Lavoura Arcaica*, a novela *Um copo de cólera*, e teve compilada uma série de contos intitulada *Menina a caminho*), sempre explicitou que seu caminho, seu objetivo enquanto autor foi marcado pelo distanciamento da utilização de teorias literárias como mero elemento de exercício dessas referidas teorias, evitando, dessa forma, a instrumentalização de sua escrita pelas mesmas. Nassar, seguindo esse mesmo princípio, se demonstra contrário à adesão deslumbrada a princípios estéticos em voga no momento. Em seus pronunciamentos, o tom assumido quando se refere a

tais quesitos é provocativo e de negação perante a aceitação a priori de qualquer hegemonia artística consolidada, inclusive as ditas de vanguarda, às quais costumeiramente sua produção é associada:

Nunca me detive na aproximação de valores literários (...) nunca pensei em expor qualquer teoria a respeito do meu minguado trabalho, nem vejo sentido nisso (CADERNOS, 1996, P.34) (...) As ideias estão no ar. Se assimilei uma e outra no meu trabalho (...) foi cheirando involuntariamente a atmosfera (...) Sempre me mantive à distância de toda especulação teorizante ou programática, sobretudo por uma questão de assepsia, para preservar alguma individualidade em minha voz (...) (Id:33)

No exercício de seu labor literário, podemos observar a composição de uma autonomia que fundamenta sua atividade na recusa de possíveis ditames e, também, de ostensivos pressupostos que possam enquadrar, coibir o processo de criação. Desse modo, o escritor reserva a seu trabalho a possibilidade que toda obra de arte concede de questionar a tradição, o contexto de produção vigente no momento de sua elaboração, as ferramentas que comumente se utiliza para tal.

Permitindo-nos, aqui, a licença de uma comparação autor-obra, é como se Nassar evitasse a espectral presença da vigilante adequação estética, com suas limitações se exercendo tal qual o “guia moldado em gesso”, o falecido avô paterno do narrador-personagem André, que continuava a representar o ideário patriarcal de sua família na obra *Lavoura Arcaica*.

No referido texto, não se pratica um posicionamento contestatório específico do contexto da ditadura militar, mas, sim, de um “perfil autoritário” muito anterior, que apresenta raízes muito bem fincadas em nossa sociedade. No desenvolvimento de sua obra:

(...) a originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores da sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos de poder,

em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem que não faz concessões à “mensagem” (PERRONE-MOISÉS, 1996, P.69).

Seguindo, ainda, este percurso argumentativo, a singularidade da escrita nassariana se exerce em um:

(...) tipo de engajamento mais profundo, (que) toca numa questão nodal da realidade brasileira, a busca da liberdade individual (...). Não se trata de focar, nesse momento, a família de imigrantes, mas de considerar a estrutura patriarcal, cuja ordem e poder se afirma na voz do pai e cujo fechamento traz dentro de si a semente de destruição. O chão autoritário brasileiro se estende para além da ditadura militar (...), a busca pela autonomia repete-se em cada indivíduo que luta para não ser apenas parte submissa da família patriarcal ou de outras formas de poder, para não precisar seguir a voz autoritária, para não se sentir seguro apenas obedecendo ordens (...) (RODRIGUES, 2005, P.02)

O engajamento praticado por Raduan Nassar na prosa de *Lavoura Arcaica* se consolida de modo a promover um exercício com a linguagem, a busca, como nos define Adorno, do que ainda não foi apreendido, a evitar a mera reprodução da superfície social, auxiliadora da manutenção do engodo (ADORNO, 2008, P.57). O mergulho na subjetividade exercido pelo narrador-personagem, André, nos traz - em um discurso entremeado por acentuado lirismo, por metáforas inventivas, pela eliminação do distanciamento estético predominante nos romances realistas - o conteúdo da revolta, da desconstrução da ordem, de modo a trazer para a imanência literária a tematização social. O conteúdo socializante não deve nos levar para elementos que estejam externos à situação textual, e sim, nos aprofundar mais em seus desígnios internos. Do contrário, quando assumimos a postura de valorização apriorística de um texto apenas por seu pretenso teor social, estamos a compreender equivocadamente o que seja a literatura.

No caso do romance-relato, por exemplo, como sua própria denominação nos diz, estamos diante de uma exacerbação da experiência, de uma reprodução, tal e qual,

dos acontecimentos reais. Tal experiência narrativa, porém, nos é impossibilitada pela desintegração de sua identidade proporcionada pelo acontecimento da modernidade, e contar essa histórias ao modo convencional, de modo articulado e contínuo, soaria como algo fora do lugar perante o esvaziamento que a experiência representa. Além do que, o mero relato, desvinculado de uma forma estética que o concederia especificidade enquanto finalidade artística, apenas reproduziria um formato incorporado por mecanismos reificadores:

(..) a literatura assumiria em grande parte, nos anos setenta, uma função informativa (objetiva), o que já demonstra a distorção causada pelo imiscuir de uma produção artística para com os valores estéticos de massa, o que leva o produto cultural a assumir, sobremaneira, seu caráter de forma-mercadoria (...) (MENEZES, 2008,P.06)

Como consolidação do que foi exposto, acerca das singularidades efetivadas por *Lavoura Arcaica*, especificamente se pensarmos, aqui, em seu contexto de produção, considerações de caráter acentuadamente pertinente nos proporciona Menezes:

(...) *Lavoura Arcaica*, pela própria natureza dialeticamente problemática entre sua forma e conteúdo, constitui um momento de posicionamento do autor em relação à produção do período, e em relação, principalmente, aos limites da representação literária da realidade, não aceitando a vigência ostensiva de uma dicção realista, fazendo uso, em bom termo, da mesma apropriação de elementos estéticos de outras épocas, mas não apenas para afirmar o signo da heterogeneidade, embora também o faça, mas para questionar o que era (e como era) produzido à década de sua publicação (...) (MENEZES, 2008, P.07).

### **Capítulo III: Análise do narrador-personagem de *Lavoura Arcaica*:**

Em *Lavoura Arcaica*, vemos se estabelecer, através da narrativa, um jogo de tensões entre a manutenção da estrutura patriarcal e o desejo irrefreável de liberdade do narrador-personagem, André. A narrativa, em primeira pessoa, transcorre em uma teia de múltiplos significados, no exercício de uma prosa que explicita, em recorrentes momentos, cadências rítmico-melódicas, pluralidade de sentidos das palavras e proliferações imagéticas próximas à poesia. O lirismo é apresentado em uma de suas melhores formas, desprovido de pieguismos e sem temor da proximidade com o tom sublime (PERRONE-MOISÉS, 1996, P.67). Conforme afirma Marilena Chauí, a escrita de *Lavoura Arcaica* (...) tem o ritmo, a cadência e a elegância da poesia (...) (CHAUÍ, 1996, P.31) Em conformidade com essas observações, para Leyla Perrone-Moisés, “(...) os contrastes de andamento realçam o ritmo de cada movimento, e os temas recorrentes asseguram a harmonia do conjunto (...)” (PERRONE-MOISÉS, 1996, P.67).

Temos consolidado, no romance, o “verbo que conduz a cena”, visto que a linguagem é o elemento por onde se efetiva a revolta do filho e a necessidade de permanência da ordem familiar por parte do pai. Visões de mundo antagônicas que se expõem e promovem um embate através do confronto discursivo. De acordo com Perrone-Moisés, esse embate configurado na narrativa de *Lavoura Arcaica* “(...) toma a forma da luta entre o discurso sagrado e o discurso profano, o discurso da lei paterna e o discurso rebelde (...)” (PERRONE-MOISÉS, 1996, P.74).

A construção discursiva de Iohánna, o pai, se fundamenta na utilização de parábolas de cunho religioso e de longos sermões, que se configuram como uma intensiva exaltação dos valores familiares tradicionais, proporcionando, a seu ver, tanto a continuidade da existência de sua família (mantida por gerações e distribuída em uma rigorosa hierarquia de funções de cada um de seus membros), como a manutenção do compromisso com a terra, com o labor diário de atividades agrárias, meio de subsistência e finalidade máxima de uma família de caráter rural. Preceitos morais, exaltações ao comprometimento com a unidade familiar, à dignificação espiritual em detrimento da materialidade da vida, à virtude da paciência e do comedimento, se

acumulam quando seus sermões, sempre marcados pelo tom solene e profético, típicos de textos religiosos, são rememorados na narrativa:

(...) 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 nem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo, entretanto, prover igualmente a todo mundo (NASSAR, 2003, P.P.53-54).

(...) Ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna. Dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa (...) aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas (...) (Id, P.55).

(...) a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete (Id, P.62).

Os sermões pronunciados pelo pai, que buscam manter a ordem familiar, são marcados por formas negativas (*não, nunca*) (PERRONE-MOISÉS, 1996, P.63), atuantes na interdição das manifestações desejantes, de valorização de uma atitude estoica de comedimento da entrega às paixões. O pai compreende o concedimento irrefreado às paixões e a atitude deslumbrada de mergulho e cometimento de excessos nas possibilidades sensoriais como severa ameaça à estabilidade da estrutura familiar, da qual ele tem, ou acreditar ter, domínio absoluto. O isolamento e a compreensão da família enquanto núcleo autônomo em seu pequeno universo rural, a ideia da família protegida, tomada por um ‘invólucro’, um ‘casulo’ moralizante, vedado a modificações, constituinte, dessa forma, da homogeneidade familiar, onde a união de seus membros em torno de um ideal único deve apagar os rastros de buscas de singularidades e aspirações individuais, explicitam-se em outros momentos dos sermões paternos:

(...) o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cercada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara de nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura dessa caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo (...) ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue; ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou do pó de osso, de um branco frio (...) acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir (...) (Id, P.57)

O discurso paterno, então, é definido por seu caráter cristalizado, que representa a inalterabilidade da organização familiar. O tom é permanentemente engessado, com o uso de metáforas recorrentes e a construção de sentenças pensadas para um determinado fim, que se solidificaram, através dos tempos, a partir de aforismos e inúmeros ditados populares (RODRIGUES, 2006, P.39).

Em contrapartida, como elemento estrutural de sua revolta, o narrador-personagem, André, expõe, em seu discurso, uma transbordante „carga explosiva“, direcionando-se contra o *status quo* familiar estabelecido. Em oposição à solenidade das palavras e a exaltação de comedimento do discurso paterno, André pronuncia sentenças instáveis (onde se expressa uma subjetividade afirmada em demasia), dispostas em caráter fragmentário. O narrador-personagem, de modo confessional, registra tudo em um tom extremo, expondo, a partir de uma exacerbada contundência das palavras, o que vive e sente. Toda a força, o controle construído pelos ditames das leis paternas, é rompido por uma violenta ‘torrente’, um discurso que flui como um jorro incontrolável, que, de acordo com Rodrigues:

Tudo que foi contido durante anos pela força das regras e das leis no interior da família, como uma espécie de barragem a represar as águas correntes de um rio (“era uma água represada”) vai ganhando cada vez mais força até conseguir romper o obstáculo que impedia seu movimento. Quando isso ocorre, a força do fluxo é tão mais intensa quanto mais aquele tenha oferecido resistência à sua passagem por mais longo tempo (RODRIGUES, 2006, P.62)

De fato, o narrador efetiva seu discurso em um ímpeto incontido de revolta, de modo confuso, tomado por um autoproclamado estado de embriaguez, prenhe de arrebatamentos coléricos, de intensificada e referida semelhança a um momento de possessão, que desconcerta a sólida harmonia religiosa da família:

(...) senti que a qualquer momento eu poderia também explodir em choro, me ocorrendo que seria bom aproveitar um resto de embriaguez (...) é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio se você quer saber (...) (NASSAR, 2003, P.18)

(...) “eu sou um epilético”, fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue, “um epilético”, eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco (...)

„nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso“ (ID, P.41)  
 (...) Meu irmão chorava minha demência, discretamente, longe de suspeitar que percebido assim eu acabava de receber mais uma graça: liberado na loucura, eu que só estava a meio caminho dessa lúcida escuridão (...) (Id, P.75).

André promove uma afirmação incondicional de vida, um sopro incontestado de valorização da carne, da sexualidade pulsante, consolidada a partir da reclamação dos direitos da libido, que se realizam de forma plena com a prática de um dos mais sólidos

impedimentos morais, o incesto, a partir da união entre André e a irmã Ana, ápice da desagregação do alicerce familiar. Há uma permanente busca por parte do personagem de exercer a matéria bruta da existência.

Aonde o pai tenta consolidar a primazia da conformação, da exaltação incondicional da paciência, da renúncia e do comedimento (em afinada sintonia com o cultivo da religiosidade intensificadora de comportamentos submissos), o filho clama pela recusa à espera, pelo devir, pelo fluxo contínuo das experiências individuais, que vão desaguar no culto das afirmações autônomas:

(...) Pela primeira vez senti o fluxo da vida, seu cheiro forte de peixe, e o pássaro que voava traçava em meu pensamento uma linha branca e arrojada, da inércia para o eterno movimento (...) sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti profeta de minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (...) eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos! (...) (Id, P.89)

A disposição do romance em capítulos incertos, sendo alguns dispostos em poucas linhas e outros que discorrem em dezenas de páginas, a alternância não linear existente entre acontecimentos anteriores e o momento atual, com as lembranças se intercalando com as reflexões de caráter fragmentário (visto que as mesmas não estão organizadas como um todo coerente, e sim disponíveis como um “jorro”, a partir do fluxo contínuo que o pensamento exerce), atuam de forma em que passado e presente estejam atravessados ao decorrer da narrativa. Não há uma unidade coesa, se consolidando, desse modo, a tematização de Adorno em *Posição do narrador contemporâneo*, onde o romance contemporâneo deve exceder a mera forma do relato, de caráter unívoco, visto que essa estrutura já se encontra incorporada às formas

hegemônicas da indústria cultural. A narrativa de *Lavoura Arcaica* transgride e supera tal forma, já que, nesta, há um primado da subjetividade do narrador-personagem, André, consolidado na narrativa de modo não contínuo, com o abandono ao realismo de pura representação, responsável pela “produção do engodo” (ADORNO, 2008, P.61).

O distanciamento estético, no romance tradicional, possuía posicionamento fixo, muito bem delimitado. Nas narrativas contemporâneas, há a destituição do anteriormente sólido distanciamento. Em *Lavoura Arcaica*, essa destituição se dá a partir de uma narrativa que desestrutura “o preceito épico da objetividade” (ID, P.55), com o desencadeamento do discurso do narrador-personagem de modo não concatenado e a exposição do foco narrativo como algo descontínuo.

Podemos afirmar, ainda, que a “tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (ID, P.61), é destruída na narrativa do referido romance, tendo em consideração que a contundência da linguagem, a força e radicalidade do discurso do narrador-personagem se efetivam de modo semelhante ao “choque” referido por Adorno, que na prosa kafkiana (onde, segundo o pensador, ocorre um encolhimento exacerbado da distância) seria o elemento primordialmente responsável pela aniquilação da observação imparcial.

O momento histórico da modernidade, marcado pela experiência que não mais se demonstra articulada e contínua se configura em *Lavoura Arcaica* a partir da descontinuidade narrativa, onde André exercita a experiência de vida, por forma da matéria narrada.

Em *Sobre Lírica e sociedade*, Adorno nos refere que a “configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social (ID, P.76). André, a partir de sua fala colérica, de suas metáforas de sentidos múltiplos, de seus discursos que funcionam como distensões dos impedimentos paternos exerce um antagonismo social no instante em que traz o novo, o não-manifestado, que não está em conformidades estabelecidas perante a superfície da sociedade.

A atitude exercida pelo narrador-personagem de retorno à natureza primeva (a exemplo do “enterrar os pés”), um exercício de recusa às proibições civilizatórias, representa, ainda, uma subjetividade que se opõe às homogeneizações das relações humanas:

(...) O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. (ADORNO, 2008, P.70)

O discurso paterno, marcado por sentenças estanques, que se estabelecem no senso-comum, na carência de significados, através de sua cristalização, nos remete ao que Adorno chama de “superfície do processo social”. O pai, solenemente encerrado em sua torre moral, do alto de sua onipotência e onipresença nos permite uma breve incursão intertextual, do que talvez seja uma das maiores representações, na literatura, do poder paterno: a *Carta ao pai*, de Franz Kafka. Em sua “destruição da tranquilidade contemplativa”, Kafka nos descreve, em seu texto epistolar, o pai e sua presença sufocante: “Da tua poltrona, tu regias o mundo. Tua opinião era certa, qualquer outra era disparatada, extravagante, anormal” (KAFKA, 2008, P.32).

A estrutura patriarcal, em *Lavoura Arcaica*, tal qual um castelo de areia, transparece toda a sua imponente e fragilidade. Toda a construção moral exercida em torno do cultivo do comedimento, da virtude, do controle das paixões, desmorona-se a partir da colérica atitude tomada pelo pai de atentar contra a vida da própria filha, fato consumado a partir da confissão de Pedro de que esta teria realizado ato incestuoso com André. Faz-se interessante, aqui, observar o movimento dialético exercido por Pedro, continuador do legado paterno e, ao mesmo tempo, responsável por portar a notícia que provocará a aniquilação de tal legado, comprovando as palavras paternas de que “toda a palavra é, sim, uma semente” e pode trazer, em si, uma “carga explosiva”. Carga explosiva essa que é acionada por André em seu discurso da revolta. As mofadas palavras paternas, sustentáculos de uma carcomida organização familiar, sucumbem perante o jorro, o ímpeto da linguagem do narrador-personagem, que fundamenta o percurso transgressor e sua subjetividade contestadora.

## Considerações Finais

Este trabalho teve por objetivo analisar a categoria do narrador-personagem na obra *Lavoura Arcaica*, tendo em vista a problematização do narrador contemporâneo e da lírica em diálogo com a estrutura social, ambos os aspectos discutidos por Theodor Adorno, e, também, por Walter Benjamin.

O cerne de nossa discussão se concentrou em como a forma romanesca transformou-se na contemporaneidade, e como a experiência histórica vivenciada promoveu a incapacidade de narrativa e do relato, pilares do romance até então. Diante da reificação de diversas esferas das relações humanas, impossibilita-se o simples relato, incorporado pelos meios de comunicação massivos. Ao narrador não cabe mais narrar, apesar da forma romanesca, paradoxalmente, exigir a narrativa. Cabe, então, à literatura, exercer-se ali onde há possibilidades de que se efetuem os procedimentos do narrar, buscando os rumos da subjetividade, do introspecto, resguardado do “realismo de fachada” que se estabeleceu e apenas serve como mais uma engrenagem da maquinaria. A forma romanesca, então, pode se efetivar justamente como social ao tematizar a partir de um ponto de vista interno das obras, onde o elemento literário traga e incorpore, em seu núcleo, a temática social. O romance de Raduan Nassar exerce este ofício ao pôr seu narrador-personagem, André, em postura fragmentada, descontínua, disposta a partir de uma narrativa onde a reflexão assume função imanente, e, a partir de sua elevada carga de subjetividade, é tematizada a revolta com uma situação familiar opressora e sufocante.

Como integrante do processo analítico, traçamos algumas considerações a respeito do livro, aspectos que auxiliam em uma elucidação de questões variadas, e analisamos a cena literária do período de publicação da obra, além de traçarmos um percurso de como a mesma foi recepcionada como um elemento “estranho” à literatura que se desenvolvia naquele conturbado período histórico, ano de 1975, época dos difíceis “anos de chumbo” e de necessidade de posicionamentos políticos contestadores, onde se presenciou um retorno da função informativa como primordial, da mensagem explícita predominando sobre os elementos textuais propriamente literários.

Por fim, analisamos o narrador-personagem e buscamos compreender como o embate central do livro, as visões de mundo antagônicas e em conflito se estabelecem a partir de um confronto discursivo entre o discurso moralizante do pai e o fluxo

retórico transgressor do filho. Às austeras palavras do pai de cunho religioso, marcadas pelas exigências de recusa às necessidades do corpo, de exaltação do comedimento, da paciência e da submissão à unidade familiar vai se opor o discurso do filho, em uma construção discursiva instável, fragmentada, em tom de revolta, onde se clama pela necessidade de afirmação das experiências que a matéria pulsante nos possibilita, se exalta as virtudes da impaciência e de uma busca pelas habilidades que os percursos singulares do sujeito oferecem contra a homogeneidade da mônada familiar promotora de interdições.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003, Tradução Jorge De Almeida. P. 58;

\_\_\_\_\_ Palestra sobre Lírica e sociedade. \_\_\_\_\_ P.65;

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Arte e Técnica, Magia e Política**.

Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. P. 114;

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Porto Alegre: Editora L e PM, 2008, tradução Marcelo Backes.

MENEZES, Leonardo.Menezes. *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar: continuidade e ruptura no ambiente de produção literária dos anos setenta; X Congresso Internacional da Abralic; São Paulo, 2008.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo, Edusp, 2006.

SANSEVERINO, Antonio Marcos. “Uma Estética do Extremo”. In: **Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas**. Porto Alegre, vol.1 N.01- Jul 2005.

SELDMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance**. Rio de Janeiro, Editora Achiamé, 1984.