

**LAVOURA ARCAICA: TEXTO E CONTEXTO**

Thiago Arnoult

Mestrando em História Social pela FFLCH/USP

email: [thiago.arnoult@gmail.com](mailto:thiago.arnoult@gmail.com)

**Resumo**

O trabalho apresentado consiste em considerações acerca das relações entre o romance *Lavoura arcaica* (publicado em 1975), do escritor Raduan Nassar, e seu contexto. Em decorrência de especificidades da prosa do autor e da elaboração de sua obra, partimos da constatação de que *Lavoura arcaica* elide referências históricas relativas à época em que foi escrito, bem como ao período em que transcorre sua trama. Tensionando esta postura com o *topos* da cultura engajada das décadas de 1960 e 1970, e observando o diálogo que se estabelece, no romance, com tradições variadas (literárias, religiosas, mas também sociais e culturais), buscamos delinear com maior precisão a perspectiva histórica plasmada em *Lavoura arcaica*.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica* ; História ; Literatura

*Lavoura arcaica: texto e contexto*

Thiago Arnoult

Mestrando em História Social pela FFLCH/USP

email: thiago.arnoult@gmail.com

Em um estudo pioneiro de *Lavoura arcaica*, Sabrina Sedlmayer associa a singular situação da obra de Raduan Nassar no interior da paisagem literária nacional ao movimento solitário do *iceberg*: bloco de dimensões incertas, que atinge profundidades desconhecidas para quem o avista de superfície, vagando por um cenário do qual parece querer se desprender, tocando rapidamente vez por outra alguma ilha ou continente na paisagem gelada (1997, pp. 19-27). Errância, isolamento, profundidade – eis como Sedlmayer caracteriza a prosa de Nassar no contexto da literatura nacional, através da metáfora da montanha de gelo. Imagem esta que parece corresponder à maneira como o próprio autor construiu sua *persona*, por assim dizer.

Desde os anos 1980, quando Raduan anunciou ter abandonado a literatura para dedicar-se à agricultura, suas declarações parecem revestir a figura do autor com os predicados que Sedlmayer atribui à obra. Se nos últimos anos Nassar veio a público para manifestar-se politicamente em defesa do ex-presidente Lula e da ex-presidenta Dilma Rousseff, proferindo discursos enérgicos e até mesmo publicando textos, às perguntas sobre literatura, responde sempre com obstinado silêncio ou com implacável ironia. A impressão que se tem é a de que ao deixar para trás o trabalho de escritor, autor e homem foram separados, não mais podendo este responder pelo trabalho daquele. Impressão, aliás, que parece ser cuidadosamente forjada pelo (ex-)escritor.

Para agravar este quadro impressionista de isolamento e errância, em *Lavoura arcaica* – obra a que nos dedicaremos aqui – todas as coordenadas espaço-temporais parecem ter sido elididas e dissimuladas, fazendo com que sua trama flutue numa atmosfera de aparente indeterminação histórica. Como se antes mesmo de Raduan declarar que abandonara a criação literária, sua escrita já tivesse abandonado o mundo,

fechando-se num universo poderoso que nos dá a impressão de estar mais próximo ao mito do que à História. Como se ao isolamento do homem e à singularidade da obra correspondesse uma prosa livre das amarras do tempo do mundo e da matéria impura do cotidiano.

Apesar dessas peculiaridades (que se desdobram em dificuldades para o historiador), algum esforço deve ser tentado. Situar a obra de Raduan Nassar no sempre rico e diverso universo da cultura (e da literatura) escapa às pretensões e aos limites deste trabalho. É importante, entretanto, assinalarmos a presença de um *topos* (talvez devêssemos falar em um *ethos*) “relativamente hegemônico” – para retomar a célebre formulação de Roberto Schwarz (2008) – na cultura brasileira dos últimos anos da década de 1950 até meados da década de 1970. Refiro-me aqui a uma produção artística e intelectual comprometida com uma agenda política que pode ser identificada como progressista ou mesmo de esquerda, e que preocupou-se em tematizar e problematizar diferentes aspectos da sociedade brasileira, expressando-se pelos diversos meios e movimentos, tais como a Bossa Nova, o Cinema Novo, a Nova Objetividade Brasileira, o Teatro de Arena e o Oficina, o Tropicalismo, ou ainda no Centro Popular de Cultura da UNE, com os *Cadernos do povo brasileiro* e a famosa coleção poética *Violão de rua*, entre outras manifestações. Esse *topos* da cultura engajada parece não apenas ter gozado de “relativa hegemonia” nos anos em que era produzida, como de manter uma posição de prestígio singular até hoje, na memória coletiva.

Lancemos um rápido olhar para o enredo de *Lavoura arcaica* e a maneira como ele se apresenta no romance: narrado em primeira pessoa pelo protagonista da trama, André, *Lavoura arcaica* parte da parábola do filho pródigo, invertendo-a. O romance divide-se em duas partes, “A Partida” e “O Retorno” – nomes que sugerem uma complementaridade que, no entanto, é desmentida pelo desenvolvimento e transcurso dramático da narrativa.

Na primeira parte, André encontra-se em um quarto de pensão, após ter fugido da fazenda em que vivia com os seus, quando é surpreendido pela chegada de seu irmão mais velho, Pedro, enviado até ele com a sublime missão de devolver para o seio da família o filho desgarrado. Emissário do pai, Iohána, Pedro revela desde o início a

mescla de ternura e autoritarismo que caracteriza o universo da família de que fugira o protagonista. Nessa primeira parte, André trava com seu irmão um tenso diálogo-confissão, entremeado por capítulos digressivos-rememorativos, pelo qual o leitor se familiariza com os conflitos, paixões e tensões que perpassam a família, bem como com os motivos pelos quais André abandonara a fazenda: a paixão por sua própria irmã, Ana, com quem estabelece relações incestuosas, mas que (aparentemente) se recusa a tornar-se sua amante. Logo após a consumação do incesto, André resolve abandonar a família, escondendo-se no quarto de pensão em que é descoberto por Pedro.

A segunda parte consiste na narrativa dos eventos que se sucedem ao seu retorno para a casa: o encontro com as irmãs, com os carinhos da mãe e com a palavra ponderada e severa do patriarca. André narra, ainda, o encontro com seu irmão caçula, Lula, com quem estabelece ambíguo jogo de carícias, sugerindo novamente uma relação incestuosa. Finalmente, chega-se o desfecho trágico da história passional de André: retomando um longo trecho que já aparecera no início do romance, surge para o leitor, uma última e decisiva vez, a festa feita para o filho pródigo, com a dança dos homens e a dança de Ana, mas agora com a revelação de Pedro ao pai quanto ao amor proibido entre André e Ana, desencadeando a cólera de Iohána, que num golpe de alfanje assassina a filha em meio à festa, diante de todos os convidados e demais familiares, selando a desunião da família.

Como se nota já por esse breve resumo, o romance de Raduan Nassar afasta-se da cultura engajada ao optar por representar um universo familiar, perpassado por tensões e paixões que remetem antes ao mítico e ao atemporal do que a um contexto que se possa identificar com aquele em que foi escrita a obra. Como havíamos apontado, mais significativo ainda é o fato de que *Lavoura arcaica* elide minuciosamente quaisquer coordenadas espaciotemporais, acirrando a impressão de indeterminação histórica de seu desenvolvimento dramático. Portanto, é com alguma razão que nos parece que a obra de Raduan escapa ao seu contexto imediato – se por tal entendermos exclusivamente trabalhos como o romance *Quarup*, o filme *Terra em transe*, os *Parangolés* de Oiticica ou o espetáculo *Arena conta Zumbi*. A fim de pensar a relação entre texto e contexto em *Lavoura arcaica*, no lugar de buscarmos “inserir a obra em seu contexto” – o que presumiria um contexto anterior à obra e que poderia ser

fixado através de uma descrição geral, que prescindiria de nosso próprio objeto de investigação, isto é, a obra –, tentaremos observar como *Lavoura arcaica* se insere em um contexto produzido pela própria obra, com suas múltiplas referências e desdobramentos. Neste sentido, consideramos que o contexto não é anterior ao texto, mas a ele imanente. Será pelo jogo das mediações do contexto criado pela prosa de Nassar que buscaremos compreender como seu trabalho literário, a despeito de seus aspectos universais e de suas aproximações ao mito, fundamenta-se numa perspectiva contextual específica.

A pergunta que se nos impõe: como devemos nos aproximar de tal perspectiva? Encontramos uma primeira pista na “Nota do Autor” que vinha ao final do romance em sua primeira edição – e que seria significativamente removida das edições seguintes, para reaparecer mais recentemente no volume de sua *Obra completa*. Essa breve nota é reveladora tanto por ter sido removida por desejo do próprio autor, quanto pelo que ela nos diz. Transcrevo abaixo o texto:

Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O Livro das Mil e Uma Noites*. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: “especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue”, p. 28, de Thomas Mann; “para onde estamos indo?” “sempre para casa”, pp. 37-8, de Novalis; “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”, p. 91, de Walt Whitman; “o instante que passa, passa definitivamente”, p. 105, de André Gide; “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, p. 133, de Jorge de Lima; “eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade”, p. 146, de Almeida Faria. Embora cometendo emissões, o A. quer ainda registrar o seu reconhecimento ao criador de Marcoré, Antonio Olavo Pereira, pela atenção afetuosa que dedicou a este texto (2016, pp. 199-200).

O pequeno texto desta “Nota do Autor” nos abre a perspectiva de que o romance estabelece um jogo com a tradição (literária, mas também religiosa e filosófica, desdobrando-se em instituições sócio-históricas) que vai além do incontornável desdobramento do ato da escrita (admitindo que, em alguma medida, toda escrita seja

intertextual), tornando-se elemento constitutivo da própria prosa elaborada em *Lavoura arcaica*. Seja permitido ao intérprete discordar humildemente do “A.” (maiúscula que poderia facilmente sugerir do autor a sombra de sua Autoridade sobre a obra): “recurso dispensável”, os enxertos, citações e todas as demais referências e alusões que perpassam o texto tem muito pouco de dispensáveis, sendo componentes decisivas para a elaboração do universo do romance e da prosa do autor – e para que possamos delinear seu contexto específico.

Raduan se vale, nesta nota, de um termo especialmente interessante para designar seu procedimento: o autor “enxertou” alguns versos. Enxertar ou fazer um enxerto consiste numa operação botânica pela qual um broto ou ramo é inserido noutra vegetal, a fim de que nele se desenvolva – algo semelhante a um transplante, havendo sempre o risco de uma rejeição do corpo estranho por parte do receptor. O sucesso do enxerto depende, portanto, de uma assimilação a mais harmoniosa possível. Como vimos, na “Nota do Autor” os versos tomados de empréstimo aparecem entre aspas, com indicação de autoria – embora não sejam indicados os títulos das obras de onde provêm. Ora, se formos ao texto do romance veremos que o uso das aspas foi suprimido pelo autor. Quais as implicações dessa opção?

Como toda palavra que compõe a prosa de *Lavoura arcaica*, as citações presentes no livro (os “enxertos” de que fala Nassar) possuem um valor ambíguo. Provenientes de textos os mais diversos, desde a Bíblia e o Corão até a literatura moderna de André Gide e Thomas Mann, os fragmentos inseridos no romance fazem com que o texto ganhe profundidade, provocam acidentes na paisagem da prosa e enriquecem sua topografia – criam uma descontinuidade, fazem emergir tempos diversos no interior de sua trama. Por outro lado, dissimulam sua proveniência, aparecem sem aspas e em meio à linguagem torrencial do narrador, fazendo com que não sejam propriamente citações, mas exatamente como enxertos que se incorporaram organicamente ao corpo do texto receptor. Valor ambíguo: ao mesmo tempo em que a presença dos fragmentos nos permite compreender o romance como um composto de temporalidades múltiplas, a maneira específica pela qual são assimilados cria uma

impressão de continuidade, de indiferenciação. Observemos cada um desses aspectos separadamente, para então buscar compreender como se articulam no texto.

Como se vê pela “Nota do Autor”, o próprio romance pode ser lido a partir de sua referência à parábola bíblica do filho pródigo. Mais especificamente como uma *inversão* do texto sagrado. Conforme já foi constatado em estudos como os de Sedlmayer (1997) e de André Luis Rodrigues (2006), entre outros, a Bíblia consiste numa referência constante ao longo de *Lavoura arcaica*, e o diálogo estabelecido vai além da referida parábola. Rodrigues identifica passagens que contém alusões aos evangelhos de Mateus, Marcos, João e Lucas, bem como a textos que compõem o Velho Testamento, como o *Cântico dos Cânticos* e o *Eclesiastes*, entre outros. Evidentemente, cada um dos fragmentos bíblicos mobiliza uma temporalidade específica que se funde à prosa do romance. Interessa-nos, neste momento, indicar que tais alusões às escrituras bíblicas determinam rigorosamente a atmosfera do romance. É preciso acrescentar que a tais referências soma-se um trabalho de linguagem que em alguns momentos se aproxima daquele dos sermões, cujos exemplos mais evidentes são fornecidos no romance por longas passagens atribuídas ao personagem do pai, Iohána. Mas essa proximidade ao discurso de origem religiosa, pelo qual se enaltecem determinados valores e saberes, reiterando certas práticas e modos de interpretação, não se manifesta apenas através da figura do patriarca: a prédica e a alegoria contaminam profundamente as falas do próprio narrador, que por mais transgressivo que pareça, não cessa jamais de cantar uma moral e uma ciência próprias, distinta (mas íntima) daquela apregoada por seu pai.

Associada aos sermões proferidos pela figura do patriarca, a temporalidade mítica dos textos sagrados ganha contornos mais concretos, embora igualmente marcados por traços arcaicos e remotos. Com efeito, o livro nos apresenta um universo cujos limites parecem coincidir com os do núcleo familiar, com as cercas da propriedade rural em que vivem e com as atividades domésticas, agrícolas e pastoris que ali desenvolvem – evitando ao máximo o contato com o que provenha de fora. Tais elementos fazem surgir no interior do romance uma organização aparentemente rígida e fechada que remete aos princípios da vida cultural do ser humano, nos primórdios de

sua história.<sup>1</sup> O pequeno núcleo familiar, a centralidade do patriarca, a economia doméstica agropastoril, a fazenda-autarquia, são outros tantos elementos que compõem a mistura de tempos do romance. Há ainda os ecos da ancestralidade mediterrânea da família, com alguns nomes de origem árabe, alusões à língua árabe (o *Maktub* do avô, mas também as palavras de carinho e os lamentos finais da mãe), ao *Livro das Mil e Uma Noites* e ao Alcorão. Não escapou à crítica, tampouco, as feições trágicas que compõem a história de *Lavoura arcaica*. Gênero que também remete ao universo mediterrâneo, agora o da Antiguidade Clássica, e que significativamente promovia, através de uma representação do universo mítico dos gregos, uma reflexão acerca da ambiguidade das palavras e das ações humanas, conforme a interpretação de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2011).

Mas todos estes elementos se articulam num texto vazado numa linguagem lírica e rememorativa que por vezes parece aproximar-se do verso e até mesmo do metro. Esse caráter lírico da linguagem da obra nos aproxima de outro aspecto de *Lavoura arcaica*. Por um lado, reitera e faz parte do conjunto de elementos que contribuem para a criação de uma atmosfera milenar: associado ao universo pastoril da fazenda, remete ao arcaico pastor lírico, figura errante e em íntimo convívio com a natureza, conhecedor de seus segredos e mistérios. Por outro lado, a linguagem lírica é, por excelência, a forma de expressão da subjetividade, pelo qual veremos surgir no romance um Eu em tenso contraste com a Ordem familiar e o sufocante imperativo da renúncia de si em nome dessa coletividade, centrada não obstante em Iohána. É pela própria linguagem, pelo trabalho com a palavra, que *Lavoura arcaica* nos coloca, a um só tempo, diante do remoto e diante do “moderno” – diante da tradição (que se quer pedra) e do tempo (que se faz rio).

Nesse sentido, André parece ser o porta-voz privilegiado, no interior de sua narrativa, de uma perspectiva fundamentalmente moderna. A revolução copernicana de André consiste na descoberta deste solar signo da linguagem: Eu. Todo o capítulo quatorze marca esse momento irrevogável de transposição pelo qual emerge a possibilidade da perspectiva subjetiva e do pensamento negativo. É especialmente

---

<sup>1</sup> Evidentemente trata-se de uma representação consolidada, embora questionável, uma vez que fundamentada sobre imprecisões e alguns equívocos que escapam ao escopo deste trabalho.

significativo que seja precisamente nesta passagem que encontremos os versos da primeira parte da versão de 1892 da *Song of Myself*, de Walt Whitman, enxertados no texto: “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita” (2016, p. 91).

O empréstimo tomado ao poeta estadunidense nos permite precisar melhor o que entendemos ser a referida “perspectiva moderna” que identificamos em André. Não pretendemos com estas breves considerações sugerir sequer o esboço de uma interpretação articulada do poema de Whitman, mas tão somente elencar alguns de seus aspectos que nos parecem pertinentes para nossa interpretação de *Lavoura arcaica*. Primeiramente, como já se faz notar pelo título do poema, o poeta canta a si mesmo, isto é, o próprio cantor, a subjetividade lírica em estreita comunhão com a natureza e seu entorno, seguro, todavia, de sua individualidade e de seu poder frente a este mundo que o rodeia, assumindo os riscos de uma subjetividade que se pretende liberta dos constrangimentos de quaisquer credos ou escolas. Ao nível da linguagem, Whitman escreve em versos livres, jogando com os limites da poesia, sem deixar de elaborar um texto marcado por rigoroso trabalho rítmico e prosódico. Essa linguagem “livre” parece estar em íntima consonância com a subjetividade que se canta a si mesma no poema, e que faz ressoar um dos fundamentos do pensamento moderno, segundo a qual o Eu é elevado a fundamento primeiro do conhecimento.<sup>2</sup> Tais elementos que identificamos no poema de Whitman, podemos vê-los também no discurso de André. Antes de continuarmos, porém, façamos um breve desvio a fim de esclarecer certas opções feitas em nosso trabalho.

Como se percebe, nossa leitura presume que o recurso do uso de fragmentos e alusões carregue para o interior do texto de Raduan algo mais do que o simples fragmento enxertado. Isto é, ao infundir um pequeno verso de Whitman no interior do discurso de André, o texto de *Lavoura arcaica* se deixa contaminar por um universo de sentidos que só pode ser compreendido em sua profundidade através de uma reconstituição feita a partir do fragmento enxertado. Cada um dos fragmentos e alusões presentes no romance faz dele um objeto composto, múltiplo. Sabrina Sedlmayer, no

---

<sup>2</sup> Sem dúvida, tocamos aqui em um assunto que ultrapassa imensamente os limites deste trabalho. A centralidade do sujeito (do Eu) na filosofia remonta, pelo menos, ao *cogito* cartesiano, se não aos *Ensaíos* de Montaigne – textos apontados muitas vezes como marco de nascimento do pensamento moderno.

estudo mencionado no início deste trabalho, refere-se ao texto de *Lavoura arcaica* como um palimpsesto, um texto escrito sobre outros textos, tornando-se portador de um “amontoado de lembranças literárias” (1997, p. 20). Mas o acesso a essas lembranças nos é dado por intermédio de *fragmentos*, e não pela inteireza dos textos originais. Na origem destes fragmentos encontra-se um procedimento a que Antoine Compagnon referiu-se como o “arcaico gesto” de “recortar e colar” (1996, pp. 11-13). Este aspecto fragmentário e incompleto das referências presentes no texto de Nassar determina e condiciona a própria maneira como cada uma dessas temporalidades se revestirá de uma significação específica e atualizada. Isto é, para além do procedimento de “recortar e colar”, o enxerto implica também um trabalho de arranjo e montagem, que dispõe e mobiliza no interior da prosa de *Lavoura arcaica* uma multiplicidade de tempos com os quais o romance dialoga.

Algumas das considerações feitas pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman nos ajudam a compreender melhor este aspecto decisivo em nossa leitura do texto de Raduan Nassar. Especialmente, interessa-nos a maneira como Didi-Huberman (2000; 2009) articula as noções de anacronismo e heterocronismo em suas reflexões acerca do procedimento das montagens (ou colagens). Embora trabalhe fundamentalmente com imagens, seus apontamentos nos ajudam em nossa tentativa de uma aproximação ao texto e ao contexto de *Lavoura arcaica*. Tratando de trabalhos elaborados por Bertold Brecht durante seus anos de exílio – o *ABC de la guerre* e seu *Journal de travail* –, nos quais o procedimento artístico da montagem se desdobra em gesto interpretativo e criativo, crítico e propositivo, Didi-Huberman nos aproxima de uma perspectiva benjaminiana segundo a qual a elaboração de um “savoir historique philosophiquement digne de ce nom” depende da apresentação das “*hétérochronies* (employons ce mot si nous voulons souligner leur effet d’hétérogénéité) ou les *anachronies* (employons ce mot si nous voulons souligner leur effet d’anamnèse) des éléments qui composent chaque moment historique” (2009, p. 131).

Parece-nos particularmente significativa a diferença entre os “efeitos” de heterogeneidade (ou descontinuidade, como prefiro pensar para este trabalho) e de rememoração, que caracterizam as heterocronias e anacronias, respectivamente. No

caso a que nos propomos a investigar aqui, trata-se de reconhecer como a diversidade de tempos coexistentes no interior do texto de *Lavoura arcaica* se articula graças a um momento rememorativo que desempenha a função de algo como um elo entre elementos que poderiam parecer puramente dispersos e distantes entre si, sem quaisquer pontos comuns. Apresentadas aqui de maneira talvez excessivamente sumária, tais noções podem parecer por demais abstratas. Vejamos então (ainda que de maneira igualmente sucinta) como Didi-Huberman as mobiliza a fim de compreender as montagens elaboradas por Brecht.

Sempre numa perspectiva que remete aos trabalhos de Walter Benjamin (mas também de Aby Warburg e Carl Einstein), Didi-Huberman associa a montagem às ações correlatas de remontar e desmontar – com as ambiguidades decorrentes destes termos, no francês. Através da montagem, nos vemos novamente às voltas com a tesoura e a cola de que falara Antoine Compagnon, ao discorrer acerca da citação. Assim como este assinalara o caráter arcaico do gesto de “recortar e colar”, Didi-Huberman nos diz:

Le montage n'est donc pas, selon Benjamin (...) l'apanage stylistique ou la méthode exclusive de notre modernité. Il procède, plus généralement, de toute *manière philosophique de remonter l'histoire*, qu'il s'agisse d'une "remontée" vers l'origine (...) ou d'un "remontage" du contemporain (...). Manière "philosophique": autre façon de nommer ici la *dialectique* (2009, p. 130).

Como apontamos no início deste trabalho, a “Nota do Autor” nos abria, justamente, a perspectiva de que o texto de *Lavoura arcaica* pudesse ser lido a partir de sua porosidade, isto é, pelo jogo que estabelece com as diversas temporalidades que o atravessam e perpassam, retendo-as e transformando-as – onde podemos identificar os efeitos de descontinuidade e rememoração (ao falarmos em rememoração – ou anamnese, para usar o termo empregado por Didi-Huberman – ressalta-se o aspecto *presente* da figuração do passado rememorado). Pelo procedimento dos “enxertos”, o

romance de Raduan Nassar aproxima-se, em alguma medida, das montagens estudadas por Didi-Huberman.<sup>3</sup>

Em Brecht, as montagens possuem um caráter crítico (por vezes propositivo, exortando à ação) que vai sendo elaborado por um trabalho cuidadoso, capaz de transformar o que poderia parecer um mero conjunto de recortes em uma série concatenada de imagens que – pelo jogo de polaridades que se estabelece entre as fotografias, suas legendas originais e os epigramas redigidos por Brecht – adquirem uma profundidade e multiplicidade de sentidos (um efeito de distanciação – ecoando o próprio teatro épico brechtiano – e estranhamento, dirá Didi-Huberman) inimagináveis no imediatismo de sua circulação na imprensa da época. Assim, reconhecemos no sutil trabalho de montagem levado a cabo no *ABC de la guerre* e no *Journal de travail* alguns dos aspectos mais célebres do pensamento crítico e propositivo do dramaturgo alemão, de que não podem ser dissociados (2009, pp. 65-74). Neste ponto, a distância a separar as montagens de Brecht e o “amontoado de lembranças literárias” de Nassar parece intransponível. Assinalemos esta diferença, à qual voltaremos em breve. Retomemos agora *Lavoura arcaica* e a maneira pela qual os fragmentos e “enxertos” nele se articulam .

Esta breve digressão teórica interrompeu nossa exposição no momento em que sugeríamos alguns dos aspectos “modernos” provenientes da perspectiva subjetiva do narrador do livro – mais especificamente, evocávamos a moderna tradição filosófica que eleva o sujeito à instância fundamental do conhecimento. André, em diferentes momentos da *Lavoura arcaica*, dará mostras de aproximar-se de tal perspectiva, em suas formulações mais radicais e demolidoras: “eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai (...) e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista (...)” (2016, p. 113). Nesta breve passagem, mas também em todo o capítulo 25 – no qual acompanhamos o

---

<sup>3</sup> A aproximação aqui sugerida deverá, no entanto, ser feita com cuidado. Didi-Huberman está abordando imagens (quase sempre fotografias extraídas de jornais) recortadas e coladas em cadernos, estabelecendo um diálogo pela sua sucessão e também pelos epigramas redigidos por Brecht – algo bastante diverso dos “enxertos” de Nassar. Isso para não falar das diferenças de circunstâncias históricas no momento de elaboração de cada uma dessas obras, nem mesmo da “personalidade artística” de cada um dos autores, por assim dizer.

diálogo entre André e seu pai: “estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra” (*ibidem*, p. 163) –, e em tantos outros momentos do livro, podemos entrever que a centralidade do Eu está na base mesma da maneira como André dispõe do legado paterno, subvertendo e reinventando seus sentidos das maneiras mais perversas. Só uma personagem como André poderia, em *Lavoura arcaica*, “especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue” (*ibidem*, p. 28), para aproveitar um dos enxertos de que se vale Nassar. No arcaico trabalho das palavras, que Iohána imagina tão transparente e seguro, André descobrirá a fonte de todas as ambiguidades com as quais irá alimentar sua paixão. A palavra, fundamento primeiro da posição do patriarca, de sua estabilidade e da transmissão de sua posição (segundo o narrador, Pedro, o primogênito, maneja as palavras com a mesma sabedoria do pai – é seu mais legítimo herdeiro e continuador) irá corromper-se na saliva de André, que se desvia nesse caminho da transmissão da tradição e da ordem do pai (nutrindo-se sempre dos preceitos do patriarca e das lembranças da vida em família, André é também herdeiro de Iohána – herdeiro e profanador da palavra semeada pelo pai). Essa mudança drástica que se encarna no discurso de André origina-se na descoberta de que sob a tranquila aparência da unidade familiar repousa a descontinuidade viva de cada membro da família, com seus afetos e desejos escondidos no fundo do cesto de roupas sujas (*ibidem*, pp. 46-47), como a silenciosa contraparte da palavra rigorosa do pai. A descoberta de que “(...) a solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem Não há ordem que se faça sem excluídos (...)” (*ibidem*, p. 142).

A descoberta dessa perspectiva subjetiva parece fiar-se em um tempo forte – o presente de sua enunciação. Como se o pretensioso Eu todo-poderoso que organiza e dobra os sentidos das palavras colhidas na boca do pai e nos livros dos mais velhos aos seus próprios desígnios, repousasse na confiança de que o próprio tempo transforma os significados e sentidos da experiência passada. Mas em *Lavoura arcaica* essa ação imperiosa do tempo se mostrará, ao fim da narrativa, sob o emblema do trágico, aniquilando as convicções e os preceitos do pai, desmentindo a prepotência e a arrogância do filho. A sabedoria é imemorial: *panta rhei*, a versatilidade do tempo

desarma qualquer um. No início do vigésimo nono capítulo, quando é narrado o desfecho do romance, lê-se:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso (...) (*ibidem*, p. 186).

O trecho é carregado de amarga autoironia, se o relemos à luz do desenlace final. Nele, parece-me, concentra-se, como num antigo texto, a “moral” da narrativa feita por André. Aliás, nesses capítulos finais a proximidade entre os discursos do filho e do pai parece agravar-se – mais uma ironia (dupla, aliás): por um lado, por introduzir a narrativa da queda do patriarca em palavras que remetem dolorosamente àquelas que ele mesmo proferia diante da família reunida ao seu redor; por outro lado, e como já indicamos acima, por assinalar a aproximação do próprio André ao pai, revelando a intimidade entre os discursos dos dois, tantas vezes dissimulada pelo ímpeto contestador do filho. De maneiras distintas, André e Iohána cometeram um mesmo e desmedido erro: confiantes, cada qual em sua palavra, acreditaram, se não “dar curso ao tempo”, ao menos que navegavam seguros em suas águas. Mas nem um, nem outro, poderiam dar conta, dentro dos estreitos limites de seus discursos, da torrente da “razão mística da história”.

Parece-nos que as diferentes temporalidades provenientes das múltiplas referências e alusões presentes no romance poderiam ser agrupadas, grosseiramente, sob as rubricas do *arcaico* e do *moderno*. A tensão constante entre os elementos que compõem cada um desses vetores desempenha importante papel no próprio desenvolvimento dramático da obra. O tempo não é apenas um aspecto importante das reflexões de André e Iohána – ele parece ser, em sua pluralidade de temporalidades (heterocronias e anacronias), o próprio motor da trama, o que a coloca em movimento.

Mas notamos que *Lavoura arcaica* não apresenta uma dialética dos tempos – não à maneira de Benjamin e Brecht, para retomarmos Didi-Huberman.

A “montagem” que identificamos na prosa de Raduan Nassar parece resultar numa visão mais cética do que crítica ou propositiva. A articulação das diversas temporalidades promovida pelo contexto específico de *Lavoura arcaica* aponta num só movimento para uma *abertura* de sentidos possíveis, colocando-se na contramão de quaisquer posturas dogmáticas ou que apregoem um “único sentido possível” para a palavra e para o tempo, mas também para a *impossibilidade* de manter-se seguro das reviravoltas e surpresas que espreitam em cada palavra, em cada momento. Dessa multiplicidade do tempo advém seu caráter ambíguo: “o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas (...)” (2016, p. 101).

É pelo recurso dos “enxertos” que Raduan Nassar cria o contexto específico de *Lavoura arcaica*. É por esse mesmo procedimento que sua prosa assume uma posição específica diante das tradições “arcaicas” e “modernas” mobilizadas – posição, como dissemos, de abertura e liberação de sentidos. Mas é também por esse mesmo caminho que se mostram inúteis as pretensões de uma transformação controlada – a pluralidade do tempo desmentindo em seu percurso a singularidade da vontade.

## **Bibliografia**

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps – histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. *Quand les images prennent position – l’œil de l’histoire, vol. 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

**ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019**

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. In: *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RODRIGUES, André Luís. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. EDUSP: São Paulo, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/site/e-livros/Ao%20Lado%20Esquerdo%20do%20Pai.pdf>

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WHITMAN, Walt. “Song of Myself”. In: *Leaves of Grass*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>.