

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Edner Morelli

**Lavoura Arcaica: uma leitura do percurso
moral-discursivo-literário das personagens**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2009**

EDNER MORELLI

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profª Drª Vera Bastazin.

SÃO PAULO
2009

BANCA EXAMINADORA:

DEDICATÓRIA:

*Para a Cristina,
Amparo das oscilações de minha vida,
Sustento, fonte e inspiração de minhas
possíveis verdades.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares mais próximos, em especial para Alchimedes e Gelma, pois sem eles nada teria existência.

Em especial para a Dra. Vera Bastazin, por sua dedicação, inteligência e organização para a realização desse trabalho.

Aos amigos-irmãos: Claudinho, Erich, Fábio, Juninho, Marcio, Ricardo, Rudnei, Sidnei e Welton, que participaram direta ou indiretamente dessa investigação.

RESUMO

Esse trabalho possui o intento de apresentar uma possibilidade de leitura do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, tendo como base a análise do percurso moral-discursivo-literário das personagens. Por meio do discurso simbólico-mimético dos seres fictícios criados por Raduan, sugerimos a aproximação de suas vozes a concepções filosóficas sobre a moral. Nossa intenção com essa pesquisa reside no fato de mostrar uma possibilidade de leitura do texto nassariano, tendo como escopo teorias literário-filosóficas. Pois, ao partimo-nos para a investigação do discurso literário, sempre atentando para a sua particularidade estilístico-mimética, sugerimos a interpretação da trajetória comportamental das personagens pautando-nos em concepções éticas gregas e nietzscheanas.

Palavras-chave: Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, Moral, Personagem.

ABSTRACT

This work has the attentive of introducing a possibility of reading of the romance *Lavoura Arcaica*, of Raduan Nassar, I tend I eat base the analysis of the course moral-discourse-literary from the characters. For half a of the speech symbolic mimético from the beings fictitious drudges for Raduan, may we suggest that the approximation of his voices the conceptions philosophic above the moral. Our intention with this search resides into the fact of showing a possibility of reading of the text nassariano, I tend I eat scope theories literary-philosophic. As, the we broke-on the for investigation of the speech literary, always criminal assault for its full particular stylistic-mimética, may we suggest that the interpretation from trajectory behavior from the characters rule-on the em conceptions ethics gregs & nietzscheanas.

Key-words: Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, Moral, Character.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. RADUAN NASSAR: ENTRE O SILÊNCIO E O POÉTICO.....	13
1.1 A densidade poética em <i>Lavoura Arcaica</i>	22
1.2 Do enredo: um diálogo primitivo	22
1.3 Da linguagem: o narrativo e o poético	25
2. MORAL, ÉTICA E LITERATURA EM LAVOURA ARCAICA	33
2.1 Moral: algumas considerações.....	33
2.2 Uma breve conceituação sobre o termo ética.....	39
2.3 Literatura e moral: uma aproximação.....	42
2.4 A questão moral em <i>Lavoura Arcaica</i>	51
3. LAVOURA ARCAICA: UMA LEITURA DO PERCURSO MORAL-DISCURSIVO- LITERÁRIO DAS PERSONAGENS	66
3.1 Platão e o seu ideal ético: a Justiça.....	67
3.2 Aristóteles e o seu ideal ético: A felicidade.....	73
3.3 Nietzsche e sua moral dionisíaca.....	79
3.4 <i>Lavoura Arcaica</i> : uma leitura do percurso moral-discursivo-literário das personagens.....	88
3.4.1 A moralidade paterna: entre a moderação e o excesso.....	88
3.4.2 O ritmo dionisíaco de André.....	94
4. LAVOURA ARCAICA: INTEGRAÇÃO E OSCILAÇÃO DE SIGNIFICADOS.....	99
4.1 A estrutura alinear de <i>Lavoura Arcaica</i>	99
4.2 Ana: espelho de significados.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
FORTUNA CRÍTICA	125
BIBLIOGRAFIA GERAL	125

Introdução

A escolha do objeto de estudo da presente pesquisa surgiu, inicialmente, de um gosto pessoal. Sempre tive em mente, talvez pelo fato de exercer também o ofício do verso, realizar uma pesquisa de maior fôlego no âmbito da poesia. Isso posto, a obra de Raduan Nassar convidou-me a um desafio: construir um trabalho de investigação poética no gênero narrativo. Portanto, o motivo capital de escolha da obra como objeto de estudo foi, justamente, a qualidade lírico-poética do texto nassariano.

O primeiro contato que tive com a narrativa de Raduan Nassar, mais especificamente com o romance *Lavoura Arcaica*¹, foi na versão cinematográfica de 2001, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Nesse caso, a imagem levou-me ao texto escrito e vi-me convidado a penetrar na poética do labirinto narrativo proposto pela obra.

A posição de destaque que Raduan possui na narrativa contemporânea, devido o seu profundo senso estético, foi também fator decisivo para tal escolha. Muitos críticos consideram sua narrativa detentora de uma força poética dificilmente encontrada em nossa história literária. Leyla Perrone-Moisés (1996), em comentário sobre *Lavoura Arcaica*, deixa evidente a posição de destaque do autor na literatura brasileira:

A força de *Lavoura Arcaica*, como a de todas as grandes obras literárias, está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação. Raduan Nassar solta o verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos ao breves, dos altos ao baixos. Impressiona a riqueza e a precisão de suas metáforas, colhidas dentro do mesmo campo discursivo aparentemente restrito: o das parábolas evangélicas e corânicas. (p. 66)

¹ Utilizamos para esse trabalho a edição de 1989, publicada pela Companhia das Letras.

A construção narrativa e a sua força metafórica fizeram-me vislumbrar possibilidades de análise que transgridem o universo literário, traçando um diálogo com a filosofia. No caso do trabalho que segue, esse embate pervagou no âmbito da construção da moralidade das personagens.

O objetivo central da pesquisa é, portanto, traçar um diálogo entre o universo literário e o filosófico. Por meio do ambiente mimético de *Lavoura Arcaica*, apresentamos possibilidades de discussão filosófica tendo como prisma a construção do percurso simbólico-moral das personagens.

Essa discussão literário-filosófica traz como possibilidade o embate de duas vozes centrais, sendo essas representadas, de um lado, pela voz do pai e do irmão, síntese da moral vigente, em que sugerimos uma aproximação com a moralidade herdada dos gregos. No caso, a virtude moral dessa voz pauta-se no equilíbrio racional advindo da prudência temperante da alma helênica. Por outro lado, temos a moral transgressora, representada na voz de André, símbolo do excesso que o deslimite natural dos instintos reclama. Essa moralidade, por sua vez, aproxima-nos do princípio dionisíaco nietzscheano, recuperando a figura do deus *Dioniso*, símbolo do excesso, da materialidade do corpo, idéia sustentada no decorrer do trabalho.

Julgamos importante o desenvolvimento dessa pesquisa justamente pelo fato de ela apresentar uma nova possibilidade de leitura da obra, traçando um diálogo entre dois campos do saber: o artístico e o filosófico. A sugestão de leitura que esse trabalho traz para a fortuna crítica de Raduan Nassar, entendemos enriquecedora, pois, na pesquisa bibliográfica realizada, não observamos o recorte ora proposto.

Assim, nosso trabalho se organiza tendo no primeiro capítulo, *Raduan Nassar: entre o silêncio e o poético*, quando apresentamos o autor e elencamos algumas opiniões sobre a literatura e o próprio fazer literário. Em seguida, realizamos uma leitura geral da obra, explorando a densidade poética do texto e sugerindo uma relação intertextual do enredo com a *parábola do filho pródigo* encontrada na Bíblia Sagrada, mais especificamente, no novo testamento, evangelho de *Lucas*. Esse diálogo entre a escritura sagrada e o mito da narrativa dar-se-á de forma subversiva, criando uma espécie de paródia com o texto-gênese.

Já no segundo capítulo, *Moral, Ética e Literatura em Lavoura Arcaica*, procuramos conceituar o que se entende por moral e ética, mostrando que o entendimento do termo *moral* pode se bifurcar em duas direções. Primeiramente, a moral diz respeito às normas de conduta de determinada sociedade, mas também existe uma *moral pessoal*, que diz respeito à consciência do indivíduo. A Ética, por sua vez, é o estudo filosófico da moral, isto é, o objeto analítico-investigativo daquela. A missão da Ética, portanto, é criar conceitos universais sobre a moralidade, não se preocupando meramente com fatos concretos, mas sim com ideias totalizadoras das virtudes humanas.

Incluímos também, no capítulo, a sugestão de proximidade entre *literatura* e *moral*, fazendo uma ligação do conceito de literatura com a própria moral entendida pelos filósofos da Antiguidade, a saber, Platão e Aristóteles. O primeiro condena a prática artística, o segundo a privilegia, dentro de uma perspectiva ético-representacional que a arte revela. Por fim, o capítulo discute a questão da moral (*lato sensu*) em *Lavoura Arcaica*, deflagrando uma aproximação entre o universo mimético da obra com uma espécie de moral primitiva.

No capítulo três, *Lavoura Arcaica: uma leitura do percurso moral-discursivo-literário das personagens*, diferentemente do capítulo dois, em que falamos da moralidade em sentido *lato*, apresentamos a questão em sentido *stricto*, ao analisar a trajetória moral dos membros da família. Apoiamo-nos em duas linhas filosóficas básicas no que diz respeito aos conceitos ético-morais. Primeiramente, tentamos associar o ideal ético grego às vozes discursivas que representam a ordem dentro da narrativa. Para isso, recorremos a passagens de Platão e Aristóteles. Em seguida, pautando-nos em conceitos filosóficos mais ligados à questão do instinto e do corpo, aproximamos a voz transgressora do narrador ao princípio *dionisíaco* de Friedrich Nietzsche.

O capítulo final desse trabalho, *Lavoura Arcaica: integração e oscilação de significados*, apresenta a estrutura narrativa alinear da obra, configurando-se numa espécie de oscilação estrutural. O intento desse capítulo é sugerir o enredo arquitetado por meio de um denso fluxo de consciência do narrador, lançando o

leitor para um universo vertiginoso-oscilante que reflete a própria complexidade das relações humanas.

O capítulo final apresenta ainda uma leitura do percurso moral-oscilante de Ana. Por meio da voz do narrador, conseguimos esse movimento ambíguo de possibilidades comportamentais que a irmã sustenta, desde o sinuoso processo de aceitação-rejeição para com seu irmão, até a sugestão de sua condição sagrada e profana. Ana é o pilar de toda a tragicidade da obra, além do mais, entendemos que essas oscilações de comportamento da irmã são sintomáticas para entendermos a complexidade e a dubiedade que regem as vontades humanas.

As considerações finais desse trabalho apontam para a constatação de que a Literatura e a Filosofia, embora com propósitos diferentes, nutrem pontos de intersecção, pelo fato de ambas tratarem de questões da interioridade do ser humano, desde suas certezas até suas inconstâncias mais profundas. Muito embora seja tarefa muito difícil enquadrar por completo a complexidade do discurso literário em qualquer tese de base filosófica.

1. Raduan Nassar: entre o silêncio e o poético

O objetivo desse capítulo inicial consiste em tecer considerações sobre o escritor Raduan Nassar, a fim de apresentar algumas de suas idéias sobre a literatura e o fazer literário. Em seguida, utilizando a sua fortuna crítica, apresentaremos as principais características do romance *Lavoura Arcaica*, numa tentativa de mostrar por que essa obra é considerada uma das mais conceituadas narrativas contemporâneas de nossa literatura.

A figura do escritor Raduan Nassar, paulista de Pindorama, é emblemática no cenário literário contemporâneo. Emblemática por dois motivos: primeiro, pela qualidade estético-artística de sua “reduzida” obra (três livros ao todo); segundo, pelo fato de desistir do ofício de escrever, preferindo a vida rural ao palco vaidoso e sedutor da academia. Em 1996, ao ser questionado sobre sua condição, assim se manifestou:

Hoje minha vida é fazer, fazer, fazer, no âmbito da fazenda evidentemente, num espaço em constante transformação, o que não deixa de ser uma outra forma de escrever. Além disso, tem em comum com a literatura o fato de eu não saber por quê. Então é fazer, fazer. (NASSAR, 1996, p.39)

Esse espaço natural em “constante transformação”, entendemos também como um terreno de grandes oscilações, pois a natureza possui essa característica básica de nos proporcionar instantes de remanso, e outros de intensa fúria. Movimento esse semelhante à própria configuração de *Lavoura Arcaica*, desde suas oscilações temporais entre o tempo presente e o tempo da memória do narrador, até as mudanças comportamentais das personagens, potencializando uma pluralidade de sentidos para a obra.

Com relação ao cotidiano de Raduan Nassar, destacamos uma observação de Bonvicino e Carvalho publicada no jornal Folha de S. Paulo:

Não é como Rimbaud (1854-1891), que abandonou a literatura ainda adolescente para traficar armas e escravos no norte da África. Aos 53 anos, Raduan dedica-se atualmente a cultivar

15 alqueires de arroz irrigado, na sua fazenda em Buri, 270 km a sudeste de São Paulo. Cria também vacas, ovelhas, gansos, marrecos e galinhas, Não é reconhecido como escritor pelos que convivem com ele no seu dia-a-dia rural. (1989, p. E1)

Nascido em 27 de novembro de 1935, descendente de libaneses, Nassar possui uma relação com a literatura, no mínimo, um tanto inusitada, à medida que encontramos em sua trajetória artística uma linha que percorre os polos da *paixão* e da *aversão* pelo mundo literário. Não é intenção aprofundarmos detalhes biográficos que levariam a especulações desnecessárias. Recorremos apenas a depoimentos do próprio Raduan e, por vezes, de alguns críticos, no intuito de trazer para o leitor um perfil crítico do autor.

O envolvimento de Raduan Nassar com a literatura teve início em sua adolescência. Influenciado pela irmã Rosa (professora de português), começou, por volta de 1951, a fazer leitura de alguns clássicos brasileiros. Mas foi, sem dúvida, por meio de algumas figuras do curso de Direito do Largo de São Francisco, que a consciência literária de Nassar tomou fôlego e adquiriu forma crítica. Nassar frequentou, sem concluir, o Curso de Direito até o último ano (1959); cursou ao mesmo tempo Letras, mas abandonou rapidamente (1955). É formado apenas em Filosofia (USP -1963). Foram seus contemporâneos, no Curso de Direito, personalidades de destaque no mundo das Letras como: *Modesto Carone*, *Hamilton Trevisan* e o jornalista e escritor *José Carlos Abatte*. Esse último, em depoimento para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, assim se manifestou:

De 1957 a 1961, um grupo restrito de jovens entre 20 e 24 anos trocava idéias no pátio da Faculdade de Direito do largo de São Francisco nos intervalos ou no fim das aulas do curso noturno. Menos que ciências jurídicas, o assunto era literatura, vida, preferências intelectuais. Alguma coisa nos dizia que o grande escritor daquele grupo era o Raduan, o mais taciturno de todos, cujos silêncios prolongados nos pareciam opressivos. Trocávamos fragmentos de textos, esboços de narrativas; em um deles, do Raduan, atentei para a quebra dos hábitos da linguagem convencional. Aqui tem o dedo de um bom escritor, me disse Hamilton Trevisan, confirmando a impressão que me haviam provocado as metáforas arrojadas. Apenas o Modesto Carone, cuja acuidade crítica já era então notável, e o Raduan pareciam possuir consciência da noção de escritura e do texto como problema estético na ficção. Nos intervalos de seus silêncios, o Raduan falava sempre no “nível de execução”, frase que me soava quase como emblema. (1996, p. 16)

Esse grupo, como o trecho destaca, estava mais preocupado com a literatura e suas discussões subjetivas do que com a objetividade do mundo jurídico. Raduan se destacava por possuir a “consciência da noção de escritura e do texto como problema estético na ficção”. Nitidamente, em suas obras, encontramos o trabalho intenso com a palavra, uma preocupação estrita com o “nível de execução” textual, ou seja, a idéia de se empenhar na busca das melhores estruturas semântico-estéticas capazes de mimetizar a vida em sua essência mais artística.

A produção literária de Raduan Nassar origina-se nas décadas de 60-70. O primeiro livro, o romance *Lavoura Arcaica*, é de 1975, editado pela José Olympio, com reedições pela Nova Fronteira (1982) e Companhia das Letras (1989). Segue a novela *Um Copo de Cólera* de 1978, editado pela Cultura, com reedições pela Brasiliense (1984) e Companhia das Letras (1992). Por último, um livro de contos, cujo título é *Menina a caminho*, editado pela Companhia das Letras (1994), numa edição não-comercial, a propósito da comemoração dos 500 títulos da editora. Essa reunião de contos também ganhou uma edição comercial da própria Companhia das Letras, com o título *Menina a caminho e outros textos* (1997).

Raduan Nassar manteve uma relação curiosamente curta e intensa com a vida literária. Quando indagado sobre esse fenômeno de “dedicar-se inteiramente numa época (à literatura), renunciando a tudo em nome dela, e depois parar de escrever” (NASSAR, 1996, p.16), o autor afirma: “Foi a paixão pela literatura, que certamente tem a ver com uma história pessoal. Como começa essa paixão e por que acaba, não sei” (ibidem, p. 24). Essa afirmação incita a pensarmos numa relação entre Raduan e a literatura envolvendo a própria *pathos* humana, ou seja, as relações passionais possuem mesmo esse caráter de intensidade máxima, seguida, quase sempre, de um resfriamento sem explicações aparentes.

Na verdade, o escritor passou longe de esboçar um grande projeto literário. O plano essencial de Nassar era escrever. “Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com as palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também. Achava que isso bastava” (ibidem, p. 24). Podemos inferir por essas duas metáforas sobre a palavra “casca” e “gema”, que Raduan tinha a

pretensão de trabalhar o significante (a casca), mas nunca esquecendo do potencial semântico dos vocábulos (a gema), pois como ele mesmo diz “era um trânsito de duas mãos, uma relação dinâmica entre os dois níveis” (NASSAR, 1996, p. 24).

A intenção manifestada por Nassar era apenas de escrever, não se filiando a qualquer movimento estético em voga nem se envolvendo com questões teóricas discutidas em manifestos. Fica nítida, pelo estilo nassariano, a consciência estética do escritor, ao evidenciar que o fazer literário é sempre uma luta entre a palavra, o discurso, o escritor e a vida.

Cabe ressaltar que na época da formação literária de Nassar, anos 50-60, estavam em voga as teorias da Poesia Concreta e a idéia de produzir uma literatura *antidiscursiva* e *antilírica*. Curiosamente, certos críticos já insinuaram uma ligação entre Nassar e os Concretos, talvez pela sua preocupação visível com o lado material das palavras (sons, ritmos etc.). Indagado se essa aproximação o irritava, o escritor diz: “De modo algum, são boas praças, só que já estariam em outra hoje. Resta saber também se eles conseguiriam engolir um paralelepípedo lírico como eu” (ibidem, p. 35-36).

Uma das essências da obra nassariana é o potencial lírico de sua narrativa. Aproximando-se de uma prosa poética, Nassar produz textos *condensados* em que uma voz central (do narrador) reclama os próprios estados de alma, num ritmo sugestivo e poético: “acredito que a boa prosa tenha sido sempre poética. Porque existe também a arte que se constrói com significados, e que se nutre no mundo inesgotável da semântica” (ibidem, p. 25).

Raduan acredita no poder da relação entre as palavras e suas potencialidades semânticas. Dentro de uma perspectiva nassariana, a literatura é o espaço das infinitas possibilidades de significado que um vocábulo pode desferir.

Convém transcrever mais uma fala do escritor, ao se referir à estética *antidiscursiva* vigente no período de sua formação literária e a escolha por um caminho diverso:

Acho que não adianta forjar uma escolha metafísica para aquela postura, como arrolar a estética disso ou a estética daquilo, porque no fundo o caso daquela tendência seria mesmo a inaptidão pra reflexão existencial. Agora, a casca das palavras, da proposta antidiscursiva, como a laranja que se passa num espremedor, certamente que não excluía resíduos de significados. Fosse então o caso de forjar uma escora, quando muito se poderia falar na estética do bagaço. Não vai aí qualquer conotação pejorativa, é só uma tentativa de adequação vocabular. Entre usar bagaço ou palavras em toda sua acepção possível, cada escritor que fizesse a sua escolha. (NASSAR, 1996, p. 24)

Como é possível observar, Nassar deixa claro que sua opção foi usar as palavras em todas as suas “acepções possíveis”; isto porque, usar apenas o *bagaço* ou a *casca* das palavras, limitaria sua criação literária. Não é intenção aqui desmembrar teoricamente a proposta da poesia concreta e seu *antilirismo* ou *antidiscursividade*, essa explanação coube apenas para mostrar a opção de Raduan por um outro caminho, ou seja, a produção de uma prosa poética, pautada sempre num lirismo visceral, sem nenhum vínculo aparente com as tendências em voga. Cabe ressaltar que nos anos 70, época fecunda da criação nassariana, produzia-se também uma literatura engajada, panfletária, contra a ditadura militar. Nassar também não aderiu a esse caminho. Milton Hatoum assim se manifestou sobre esse aspecto:

Li Lavoura Arcaica em 1976, numa época em que muitos livros de ficção pretendiam denunciar a brutalidade da vida política brasileira. Para a nossa literatura, os anos 70 não foram uma década perdida; basta lembrar que, nessa época, Osman Lins e Clarice Lispector publicaram obras-primas como Avalovara e A hora da estrela. Mas o toque militar de recolher parecia impor um tema a alguns escritores que queriam escrever sobre o tempo presente, esse tempo que, para a literatura, parece ser um contratempo. Lavoura Arcaica fugia do factual, do circunstancial, e aderiu a algo que penso ser importante numa obra literária: a linguagem, muito elaborada, que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa. (1996, p. 20, grifos nossos)

Raduan também acredita que toda forma de imposição feita para um escritor seguir esta ou aquela tendência literária é deveras perigosa, pois a conjunção, entre o escritor e seu estilo, passa por tais impressões:

Os caminhos, segundo Raduan, são infinitos, os indivíduos têm histórias pessoais, são diferentes entre si e, pelo menos na literatura, cada um deveria fazer suas próprias escolhas. Sem falar que o milagre pode acontecer em qualquer direção, mas definitivamente não acontece se houver uma ruptura entre a sensibilidade de um autor e o que ele venha a produzir, a pretexto de seguir a modernidade apontada por terceiros [...]. (CARVALHO e BONVICINO, 1989, p. E1)

Esse trecho é elucidativo e serve como uma espécie de síntese do que Raduan acredita ser a relação mais sincera entre o autor e sua obra. Segundo Nassar, nunca pode haver “uma ruptura entre a sensibilidade de um autor e o que ele venha a produzir”, a serviço de qualquer tendência literária vigente. A obra do escritor é um espelho de suas escolhas pessoais, portanto, “os caminhos são infinitos”, mesmo porque, cada experiência vivida possui um grau de exclusividade de sentimentos e sensações deflagradas apenas por quem as vive.

Essa associação entre os caminhos pessoais de um escritor e a feição de sua obra, cremos ter ligação com a concepção nassariana de literatura. Numa entrevista a Arnaldo Jabor, para a Folha de São Paulo, num momento colérico de desabafo, misto de raiva e cansaço por todo e qualquer hermetismo e tendências impostas, Nassar explode:

E que diabos, a literatura sem vínculos profundos com a vida não é nada! E ficam estas escolhinhas lambendo o saco de Joyce e de Pound! E que diabo, ninguém tem coragem de dizer que não aguenta “Finnegans Wake”, e que Pound tem doze poemas bons! E eu não consigo ler Oswald de Andrade e esta divisão Mário versus Oswald já existe há trinta séculos! E eu tenho coragem de dizer que não li Guimarães Rosa pra me proteger, pois ele não é da minha praia, e, puta que pariu, fiz meus dois textinhos sem levar em conta a zoeira aí fora, fiz lirismo quando o lirismo estava fora de moda [...] e demônios! A pretexto de seguir a modernidade, os escritores acabam por bloquear o seu talento específico e [...] cacete!, ficam obedecendo os teóricos e as regrinhas! E a liberdade é uma das poucas coisinhas boas que a vida nos dá, e sem a experiência vivida a literatura não é nada e toda concepção literária não é maior que a vida! (1992, p. 5-9)

Como vemos, Nassar traça um binômio indispensável entre a literatura e a vida, pois “a literatura sem vínculos com a vida não é nada”. A principal matéria-prima do escritor é a própria vida. Como ele mesmo disse ao crítico Davi Arrigucci

Junior, ao indagá-lo sobre suas influências literárias, “a leitura que eu mais procurava fazer era do livrão que todos temos diante dos olhos” (NASSAR, 1996, p. 27).

Um outro aspecto da biografia de Raduan que convém destacar é a ligação dele com o jornalismo. O escritor fundou, em 1967, junto com os irmãos, o semanário “Jornal do bairro”, em que ele exercia a função de diretor. O jornal, apesar de regional, chegou a tiragem de 160.000 exemplares por edição. Em 1974, Nassar desliga-se do jornal por não aceitar algumas mudanças editoriais. Sobre o conteúdo do jornal, comenta:

Além do noticiário regional, que cobria boa parte da zona oeste de São Paulo, o jornal abria espaço para matérias nacionais e internacionais. Fazia oposição ao regime da época e identificava-se com as reivindicações do então Terceiro Mundo. Dava atenção também aos grupos minoritários. E se esforçava no exercício crítico, tanto que algumas iniciativas do regime militar que iam ao encontro das posições do Terceiro Mundo mereceram registros adequados. Como de resto as primeiras posições políticas da igreja. (1996, p. 25)

Com relação à passagem de Raduan pelo jornal e a experiência que ele obteve com a sua linguagem e com o próprio desenvolvimento da comunicação, assim comenta o escritor:

Eu era um sujeito muito trancado e as condições de trabalho na redação me levaram a falar mais do que estava habituado. Antes, eu tinha uma linguagem oral desenvolta, mas só entre uns poucos amigos. Na redação, pelo menos, acabei virando um pouco gente. Agora, do ponto de vista da escrita, a redação me impôs certo rigor de procedimento. Uma coisa era a palavra numa lauda, outra coisa era a mesma palavra já impressa. Havia uma mudança de qualidade. Coisas assim me levaram, como responsável pelo jornal e redator, a uma leitura mais atenta aos textos, era preciso pesar cada palavra, ainda que tivéssemos cometido besteiras. O jornal destrancou parte da minha timidez, mas me destrancou muito mais como escritor. (1996, p. 25-26)

A experiência de Raduan com o jornal desencadeou um processo benéfico para sua própria comunicação: “acabei virando um pouco gente”. Mas o que interessa ressaltar aqui é a postura crítica com a palavra que Nassar adquiriu nessa experiência jornalística de redator. A responsabilidade da “palavra impressa” fez

com que o escritor “pesasse cada uma delas”, desenvolvendo uma relação, senão estética, ao menos, consciente do poder que cada vocábulo detém em determinado contexto.

A literatura para Raduan Nassar, portanto, dialoga com a vida. Se uma obra não contiver pulsões geradoras de sentidos e sentimentos humanos, não sustenta o porquê de sua existência. Com relação ao seu silêncio, não há motivos aparentes que tivessem gerado a sua prostração diante do literário, mas podemos fazer algumas conjecturas a respeito desse silêncio, associando-o à concepção que o escritor tem da espécie humana:

Eu não morro de amores pela espécie [...] eu acho que o homem é uma obra acabada. Pode estar diferente hoje, adquirir conhecimento, criar as maquininhas, voar pelo espaço, mas eu acho que ele é uma obra acabada. Eu não aposto no aprimoramento da espécie, eu não aposto nisso. Isso talvez tenha até a ver com meu desinteresse pela literatura de um modo geral. E aí talvez minha náusea em torno de toda produção cultural, eu não aposto muito nisso, se o objetivo é achar que a espécie vai melhorar com isso. (NASSAR, 1995, p. E2)

O fato é que o desinteresse do escritor para com a literatura tem a ver com o seu pessimismo em relação ao ser humano. Nassar não acredita em mudanças essenciais para a espécie, e nem acredita que a arte, de um modo geral, possa trazer o “aprimoramento dessa espécie”. Numa postura crítica e excessivamente pessimista, o homem, para o escritor, é uma “obra acabada”, sem perspectiva de aperfeiçoamento essencial.

O abandono da literatura é, em Raduan Nassar, o desnudamento radical. Esse abandono é o efeito de uma cólera, com tudo o que a cólera implica de expectativas frustradas. O tamanho da cólera e o silêncio casmurro que sucede ao acesso dão a medida exata de tudo o que o escritor espera do mundo e da literatura [...]. (PERRONE MOISÉS, 1996, p. 76)

O silêncio “radical” de Raduan é, antes de tudo, para com o mundo, ou melhor, para com o ser humano de uma forma geral. Esse silêncio transpassa o âmbito do literário e penetra nas próprias opções pessoais do escritor. Nassar

produziu uma literatura cuja escrita possui uma “força e uma densidade raramente encontradas na literatura brasileira” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 61), um discurso permeado de cólera. Essa “força colérica” silenciou-se na *praxis literária*, contudo, a cada leitura de sua obra, o discurso se faz vivo novamente, com a mesma intensidade mimetizadora que a arte proporciona, além do mais, na opinião de Cordiviola, existem escritores que

sugerem que uma obra completa não exige muitos volumes para estar completa, e que a multiplicação não é apenas inútil, mas também irrisória. [...] Talvez seja mais prudente multiplicar os silêncios do que multiplicar as páginas, pois há um espectro que ronda o ofício de escrever: aquele que sussurra ao ouvido que o futuro não reserva nada melhor, porque quiçá o melhor já foi feito. (2002, p. 13)

Essa elucidativa observação do crítico, ao se referir a Nassar, sintetiza a passagem do escritor pelo mundo literário. Existem alguns que possuem uma aura mítica capaz de “multiplicar os silêncios”, insinuando que nem sempre um grande escritor precisa possuir uma obra extensa, visto que há a possibilidade de que o “melhor já foi feito”, e toda produção posterior passaria a ser *inútil* e *irrisória*, nunca atingindo a grandiosidade das páginas pretéritas.

Não medimos a grandeza de um escritor pela quantidade de páginas impressas, mas pela intensidade estética que cada uma delas proporciona. Nesse caso, sem dúvida, Raduan Nassar sempre estará entre os grandes literatos.

Convém encerrar esse tópico com Reivaldo Vinas, que resume a viagem sensorial que é a literatura produzida por Raduan. Diz ele que a literatura possui a força de encravar a própria vida no simbólico, insinuando que uma obra, além de ser um emaranhado de signos esteticamente multissignificativos, tem a capacidade de fundir os nossos anseios e de lançar as nossas potencialidades existenciais em outros mundos possíveis:

É o imaginar a tensão nas vozes das personagens que nos faz adivinhar-lhes as lágrimas, ou o que delas resta, e nos leva a lastimar o que sobrou, em meio às amarguras, daqueles seres de ficção ali a nossa frente, seres puramente imaginados, mas tão reais em cada um de nós, quando lemos a sua desventura,

que somos dentro em pouco um deles e seu coração sangrando, ou pelo menos um deles em algum momento de nossas vidas também aos pedaços. [...] É isso o que constrói a legítima literatura, sem penduricalhos, sem flâmulas. É isso o que constrói Raduan Nassar. Outros podem dizer de suas metáforas, de sua estrutura narrativa fluida como a fala de uma confidência, do efeito da sintaxe de frases curtas que desconcertam. Mas o que fica soando no ouvido, n'alma, pr'além dos efeitos da linguagem, é o que fez a própria linguagem com a vida, transformando pela leitura o que somos no que estamos cotidianamente aspirando a ser; construindo as nossas vidas em vidas que queríamos ter vivido, na intensidade das dores, na consolação das amizades, na fascinação dos amores. (VINAS, 2008, p. 01)

1.1 A densidade poética em *Lavoura Arcaica*

Essa parte do trabalho apresenta algumas características do romance em questão como gênero literário. Segue uma breve abordagem sobre o enredo, apresentando em seu mito, uma evidente intertextualidade subversiva com a Bíblia. Mas o que coloca *Lavoura Arcaica* entre as mais expressivas narrativas produzidas a partir dos anos 70 é a construção de sua linguagem. Seu forte “apelo lírico”, coloca o leitor em meio a um universo entorpecido pelos signos altamente subjetivos, ritmados numa fúria que só os verdadeiros líricos conseguem proferir. Esse fato confere à obra um diálogo acentuado entre o narrativo e o poético. Pela fala de Matamoro “Em Nassar lutam o narrador e o escritor líricos, vencendo, normalmente, este último. Seu lirismo evoca a naturalidade tardia dos modernistas” (1982, p. 86).

1.2 Do enredo: um diálogo primitivo

Apesar da linguagem altamente poética e subjetiva, *Lavoura Arcaica* possui um enredo simples. A que tudo indica, Raduan utilizou como base a parábola bíblica do filho pródigo narrada no evangelho de Lucas. *Lavoura Arcaica* é dividido em duas partes essenciais, a primeira, intitulada *a partida* (mais extensa), bifurca-se em dois tempos distintos: o tempo presente da narração ou “da ação”², iniciada no

² Classificação realizada por André Luiz Rodrigues, no livro “Ritos da Paixão em *Lavoura Arcaica*”. São Paulo: Edusp, 2006, p.60.

primeiro capítulo, e o tempo da memória ou “da rememoração”, decisivo para conhecermos o enredo em sua totalidade. A primeira parte converge para esses dois tempos, alternando-se entre os capítulos, como numa espécie de fluxo memorialista que tem como base os próprios instintos do narrador-protagonista. A segunda parte (mais curta) leva o nome de *o retorno*, e corresponde linearmente ao momento do retorno de André até o acontecimento último da obra – a festa em comemoração à volta de André à casa paterna.

A base bíblica do enredo de *Lavoura Arcaica* confere à obra uma atmosfera primitiva, arcaica por assim dizer, na medida em que a Bíblia é considerada o livro-gênese da história de nossa civilização. Aliás, esse universo arcaico-primitivo envolve a obra em sua totalidade, pois vários indícios de *Lavoura...* apontam para esse fato, como a relação visceral-arcaica que o narrador possui com a natureza, incitando-nos a dizer que há momentos de pura integração entre André-natureza (no entanto, essa mesma natureza acolhedora mostra-se também como o espaço da degradação familiar); a moralidade primitiva da família, que consiste, em linhas gerais, no forte apelo ao trabalho e à coletividade; além do mais, a obra traz a ancestralidade do problema moral do incesto. Pelas palavras de Rissin, *Lavoura Arcaica*

aponta para um universo primitivo, marcado desde o início pelo próprio título, onde o caráter arcaico torna-se homológico. O texto constrói-se como um *mythos*, um tipo de narrativa peculiar a uma sociedade, com a propriedade de apresentar uma significação particular para aquela cultura, remetendo à sua origem, sua História e estrutura social. (1992, p.02)

A parábola do filho pródigo tem como núcleo a história do filho que abandona a sua família por conta de seu desejo de viver uma vida pautada na liberdade dos prazeres profanos. Antes de partir, o filho pede ao pai a parte que lhe cabe da herança familiar. Esse, atendendo ao pedido, vende todos os bens da família e os divide entre seus dois filhos. O mais velho fica com o pai, o mais novo sai em busca da liberdade almejada. Após viver uma vida de excessos e privações, esse retorna ao lar com ar de arrependimento e tendo perdido toda sua herança. O pai, vendo a possibilidade de recuperar o filho desviado do caminho correto, vê na volta da

“ovelha desgarrada”, uma alegria até então nunca demonstrada para com o seu outro filho. Organiza-se uma grande festa para a sua volta:

Levantando-se foi para seu pai. Quando ele estava ainda longe, seu pai viu-o, ficou movido de compaixão, e, correndo, lançou-lhe os braços ao pescoço e beijou-o. O filho disse-lhe: Pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Porém o pai disse aos seus servos: Tirai depressa a veste mais preciosa, vesti-lha e ponde-lhe um anel no dedo e os sapatos nos pés; trazei também um vileto gordo, matai-o, comamos e banqueteemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi encontrado. E começaram a banquetear-se. (Lucas 15: 20-24)

Apresentado um pequeno resumo da parábola, podemos compará-la ao enredo de *Lavoura Arcaica*, sendo que a narrativa em questão subverte a história bíblica. A obra começa com a chegada de Pedro (irmão mais velho de André, sendo esse o protagonista da trama) a uma “velha pensão interiorana”, com a missão de devolver o irmão ao seio da família. André é um adolescente de 17 anos, que abandona a família por conta de uma perturbação psico-afetiva-biológica acarretada pela relação incestuosa com sua irmã Ana³. Também fica sugerido na trama, o abandono do narrador do núcleo familiar em decorrência da estrutura opressora, arcaica e conservadora da família. André, em certas passagens, incita que realizou a fuga em busca de “festa para os sentidos”, ou seja, visando a uma liberdade nunca conseguida sob os jugos da família.

Já podemos apontar ao menos duas subversões essenciais ao enredo-gênese. Em primeiro lugar, o irmão da “história primitiva” não sai em busca do “irmão perdido”, sendo que esse retorna à família por uma espécie de resignação. Sem falar que André não exige sua parte da herança, ele distancia-se da família quase numa fuga silenciosa. Outra subversão está no motivo da saída de ambos, muito embora haja nesse aspecto algumas semelhanças, pois tanto André quanto o filho pródigo saem em busca de prazeres dissolutos. Há também distinções, pois no enredo da parábola primitiva, não há nenhum indício de incesto como acontece no romance em questão.

³ Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio sobre Raduan Nassar “Da cólera ao silêncio” publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, destaca que o nome “Ana” corresponde ao pronome “eu” em Árabe. (p. 65)

De acordo com a comparação aqui proposta entre as narrativas da *parábola do filho pródigo* e de *Lavoura Arcaica*, o item que possui o caráter mais subversivo entre os enredos fica por conta do desfecho das duas histórias. Na primeira, o retorno do filho significa a reestruturação familiar, a festa representa a imensa satisfação do retorno do “filho perdido”, trazendo novamente a paz almejada por todos da família. O retorno de André, por sua vez, possui, inicialmente, o mesmo teor da parábola-gênese, no entanto, a festa que representa a alegria do retorno revela a enfermidade entre os irmãos: a revelação do incesto é subjetivamente narrada na cena da própria festa-retorno.

A pluralidade de sentidos que envolve *Lavoura Arcaica* fica acentuada com essa comparação entre a parábola do filho pródigo e o seu próprio enredo, pois, como propomos aqui, a obra transgride a história bíblica, mostrando-nos, mimeticamente, a complexidade que envolve as relações humanas e o nosso próprio destino. A obra é permeada de uma atmosfera subversiva, desde sua linguagem anárquica até a paródia trágica do texto bíblico. Em contrapartida, a moralidade primitiva que envolve a família e o próprio desfecho da obra (a figura feminina é eliminada) apontam para um certo conservadorismo, conferindo ao texto de Raduan a oscilação necessária de sentidos e possibilidades de interpretação que toda grande obra literária contém.

1.3 Da linguagem: o narrativo e o poético

Entendemos o incesto⁴ como uma espécie de excesso dos limites morais que uma família tradicional pode conceber. A saber, o incesto possui um movimento moral que obedece a natureza dos corpos. Podemos associar a idéia do incesto ao

⁴ Sobre a condição incestuosa, destacamos mais uma referência de Leyla Perrone-Moisés: “No início do romance, dois irmãos se encontram num quarto de pensão; o mais velho vem buscar o mais novo, para levá-lo de volta ao lar. Através das lembranças do filho pródigo, André, conhecemos as causas da partida: a impaciência chegada a um grau insuportável no ambiente familiar, entre o jugo da lei paterna e o sufocamento da ternura materna. Recalcado e reprimido, o corpo reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis, no incesto.” (1996, p. 62)

descontrole promovido pela necessidade de seguir o desejo rítmico, livre e natural de ardência de corpos interditados pela tradição. Ao confluir esse “movimento natural” incestuoso, com o ritmo da própria narrativa, encontramos movimentos sinuosos em comum, pois o ritmo do livro, como afirma Teixeira, assemelha-se a

um imenso rio de palavras, que obedecem ao rumo da natureza, em cada trecho do percurso, ao sabor do que lhes é cobrado: por vezes as calmas águas paradas e contemplativas, por vezes a força incontestável da corredeira.” (2002, p.17)

Nesse sentido, o romance de Raduan Nassar nos conduz a um ritmo largo de possibilidades temáticas e estilísticas: “um imenso rio” de linguagem que jorra imagens metaforicamente labirínticas “águas paradas e corredeiras”. Percebemos, ao longo da narrativa, uma certa propensão ao excesso, ao exagero verborrágico proferido pela densidade discursiva que nos chega pela voz de André, personagem que mimetiza esse “imenso rio de palavras”. A sinuosidade rítmica do livro confere um espaço sugestivo para a própria complexidade do percurso literário do narrador.

A volúpia de um rio, com suas águas que permeiam qualquer mínimo espaço, sempre obedecendo um ritmo natural, pode ser comparada ao fluxo contínuo do corpo do narrador, sempre em busca de uma experiência de totalidade. No decorrer do romance, o protagonista vai mostrando suas convicções, num movimento, ora de fúria verbal, deflagrada por um jorro agressivo de imagens; ora de placidez melancólica, atingindo um ritmo linguístico mais ameno e sóbrio, deflagrando a oscilação e pluralidade estrutural que obra confere. A saber, *Lavoura...* caminha entre a transgressão e o conservadorismo estrutural, não em proporções iguais. Podemos tomar como exemplo o capítulo 25, em que encontramos o diálogo entre pai e filho, com todos os recursos normativos possíveis, com toda a fala separada pela pontuação rigorosamente arquitetada, destoando, paradoxalmente, do todo anárquico e metafórico da obra.

Sobre o romance, convém destacar o adendo de Villaça (2006):

Lavoura Arcaica é um romance exigente, por várias razões. Conta, em primeiro lugar, com um leitor cuja sensibilidade se ative plenamente na sintonia fina dos impulsos rítmico-melódicos, os quais estão na base da narração e constituem

uma modalidade de fala e uma expectativa de escuta peculiares ao discurso da poesia. A tonalidade confessional do narrador-protagonista dá presença viva a uma voz que sofre tudo o que diz, e diz tudo num registro de extremos. (p. 09)

De acordo com as palavras do crítico, exige-se do leitor de *Lavoura Arcaica* uma sensibilidade diferenciada, pois a obra reclama a “sintonia fina dos impulsos rítmico-melódicos” aproximando-se do “discurso da poesia”. Além do mais, a potencialidade dos extremos causada pela voz do narrador, confere à obra um discurso transgressor construído liricamente pelo estado de alma (confuso e doentio) que envolve o protagonista, haja vista as oscilações comportamentais de André ao longo do romance.

A narrativa não se encaixa nos moldes dos romances tradicionais (por exemplo, os romances realistas do século XIX), em que um narrador em 3ª pessoa nos apresenta os fatos objetivamente, sem muitas digressões e intervenções psíquicas. Nesse caso, o enredo tende à linearidade. Em contrapartida, em *Lavoura...* tudo é sugerido de uma forma extremamente subjetiva, apostando nitidamente nos signos ambivalentes e nas antológicas digressões que desbravam os meandros da consciência do próprio narrador.

Com a leitura do primeiro capítulo da obra, percebemos algumas marcas que irão deflagar o ambiente narrativo do romance, assim como algumas idéias que constituem a trajetória da personagem André. A narrativa é apresentada sob a égide da primeira pessoa. Isso posto, enquadraremos o narrador na categoria de narrador-protagonista⁵, pois todas as ações do romance convergem para um mundo metafórico e particular da personagem, constituindo-se no núcleo da história.

Numa visão parcial, o narrador “não tem acesso ao estado mental das personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2005, p. 43). Também podemos ressaltar que esse mesmo narrador constrói a sua voz a partir de um “fluxo de consciência”, no caso André utiliza-se da “expressão direta dos estados mentais,

⁵ Cf. desenvolvido por Norman Friedman em sua “tipologia do foco narrativo”, 1967.

mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (LEITE, 2005, p. 68). Ou como sugere Teixeira:

Mais até que um fluxo de consciência, o pensamento de André é o verdadeiro labirinto que somos convidados a percorrer na tentativa de reconstrução da saga da perdição e confrontos que marca esse novelo de laços consanguíneos. (2002, p. 18)

Esse *labirinto* sugerido pela autora é construído em *Lavoura Arcaica* de forma densamente poética. Podemos afirmar que a narrativa dialoga constantemente com o discurso da poesia, apostando em capítulos breves, liricamente condensados, mostrando-nos uma potencialidade de imagens recorrentes da poesia. Para exemplificar essa característica, sugerimos a leitura do capítulo 10:

(Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória; e vou extraíndo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, socando dia e noite sobre a chapa; e poderia retirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, e um cabide de chapéu feito de curvas, e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família.) (NASSAR, 2007, p. 62-63)

As marcas estruturais desse breve capítulo reclamam algumas observações. Primeiramente, ele é escrito encapsulado entre parênteses, sugerindo uma espécie de trecho à parte da narrativa, recurso esse que confere à estrutura a liberdade subjetiva necessária para o narrador ativar sua própria memória para as “coisas da família”. O capítulo é escrito num só parágrafo, com apenas um ponto final, desenhando uma dinamicidade peculiar ao ritmo da estrutura, como numa espécie

de fluxo constante escavado da própria essência de André. Como numa explosão verbal, própria da poesia, o narrador enumera sensitivamente situações, utensílios, adereços que dizem respeito à essência cotidiana da família.

Em vista dessas considerações expostas, já podemos associá-lo ao discurso próprio da poesia. O diálogo de gêneros que perfaz a estrutura de *Lavoura Arcaica* é uma das grandes marcas estilísticas da narrativa. Não é intenção aqui aprofundarmos a discussão teórica dos gêneros literários, mas cabe trazer algumas considerações próprias do discurso lírico:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma [...] Notamos que se trata de um poema lírico quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. (ROSENFELD, 1985, p. 22)

O poema lírico estrutura-se por uma voz central internalizada, estabelecendo uma relação dialética (*eu-lírico-mundo*). Em vista disso, o discurso lírico é um tipo de expressão textual altamente subjetiva, na medida em que todas as reflexões e estados de alma do poeta são projetados por essa “voz central internalizada”. Podemos entender essa voz como um discurso particularizado do poeta com possíveis alcances universais. Sobre o gênero lírico, Merquior (1972) afirma:

A lírica tem por objetivo a imitação de estados de ânimo, através de um discurso organizado de maneira especial, e, por finalidade última, determinado conhecimento de verdades humanas universais. (p. 14)

Lavoura Arcaica enquadra-se, em parte, à conceituação da lírica, pois a obra é narrada em primeira pessoa, “uma voz central”. Embora o narrador seja nitidamente André, o que mais é ressaltado ao longo do romance é seu próprio “estado de alma”, encravado na figura agônica dum “eu”, muitas vezes, traduzido por um discurso rítmico peculiar da poesia. A obra como um todo é sintética em sua extensão: alguns capítulos são curtíssimos, como esse que expomos. O romance possui 194 páginas em sua totalidade. Se compararmos às obras clássicas de

Flaubert, Eça de Queiroz, Tolstói, Machado de Assis etc., esse romance possui uma estrutura bem condensada.

O mote da escavação das “coisas da família” que é narrado, simbolicamente, por André, traz um clima de entorpecimento, pois o narrador apresenta uma série de situações, utensílios e artefatos que compõem a essência rudimentar do círculo familiar, sob a estrutura desordenada do inconsciente (esse clima vertiginoso já fica sugerido no capítulo 02 da obra, como apontaremos adiante). A subjetividade própria do discurso da poesia perfaz todo o ambiente do capítulo, pois logo de início, André “Fundindo os vidros e os metais da córnea (dele), e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera”, lança-se “num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar”. A idéia dos vidros e dos metais entremeados no próprio corpo de André (córneas), sugere uma sensação violenta, uma atmosfera entorpecida por um “pó primitivo”, desaguando nas “coisas da família”. Essas são apresentadas num ritmo diferenciado, que vai além da estrutura da prosa tradicional.

André vale-se de um recurso poético intitulado de *enumeração caótica* que consiste em justapor termos aleatórios numa estrutura, fundindo numa unidade semântico-significativa um contexto específico. O narrador diz enxergar

uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória. (NASSAR. 2007, p. 62-3)

Esse recurso confere ao trecho um ritmo que remonta ao inconsciente; um fluxo de informações aparentemente desordenado, pois os artefatos não possuem uma ligação explicitamente lógica (pedra, pilão, socador, varal, caneca etc.), mas, nesse contexto, indica a essência dos pequenos artefatos domésticos que o narrador poeticamente recompõe. O jogo sógnico-simbólico está encravado nos utensílios domésticos “o torrador de café [...] lamentoso [...] girando ainda à manivela na memória”. Atribui-se ao torrador de café uma noção afetiva, metafórica por assim dizer. O mesmo acontece com as “gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço

em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica”. O afetivo é introduzido poeticamente nos artefatos banais do cotidiano, criando uma atmosfera subjetiva propícia para a intenção do narrador que consiste em escavar-exorcizar a própria memória da família de seu inconsciente.

Em termos estruturais, convém destacarmos ainda o recurso poético da anáfora, (repetição de vocábulos no início da estrutura) estrutura utilizada essencialmente na poesia, pois é por meio dessa repetição que se chega ao ritmo dinâmico do poético. A título de um exercício de leitura possível, estruturamos essa passagem do capítulo da seguinte maneira:

Fundindo os vidros e os metais da minha córnea,
e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera,
incursiono às vezes num sono já dormido,
enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar,
uma pedra de moenda,
um pilão,
um socador provecto,
e uns varais extensos,
e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas,
e uma caneca amassada,
e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica,
e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento,
girando ainda à manivela na memória;

Nitidamente, poderíamos transformar esse trecho num poema sem comprometimento de significado. O uso das anáforas “um” e “e”, como um recurso dinâmico de ligação, confere ao texto velocidade própria que, às vezes, a poesia reclama. Essas elocubrações sobre o estilo que envolve a linguagem de *Lavoura Arcaica* servem para provar que, embora a narrativa em questão seja estruturada em prosa, podemos encontrar marcas acentuadas do gênero lírico em sua composição estrutural. Sem dúvida, a obra se enquadra na categoria romance, pois nos traz uma história narrada, com personagens agindo em espaços diferentes etc. Mas vale destacar a fala de Perrone-Moisés para comprovar a tese sobre a obra ter um compasso que pervaga do narrativo ao lírico:

Lavoura Arcaica é um texto musical, composto como uma sinfonia, cada capítulo correspondendo a um movimento. Os contrastes de andamento realçam o ritmo de cada movimento e os temas recorrentes asseguram a harmonia do conjunto. A segurança com que Raduan Nassar orchestra seu texto é admirável, sobretudo se cotejarmos seu romance com tantas

obras de ficção em que a fabulação se perde em digressões e tagarelice, sem esse cuidado com a grande arquitetura da narrativa. (1996, p. 67)

Perrone-Moisés lembra que *Lavoura...* é um texto musical, nada mais significativo também, retomarmos que o gênero lírico provém de “lira”. Os textos dessa esfera eram escritos para serem acompanhados musicalmente. *Lavoura Arcaica*, em sua essência, possui a força do poético condensada numa narrativa violenta, intimista, agônica, que se movimenta para além do fato narrado, pois a estrutura da obra é a própria iconização da fúria doentia que o narrador reclama pelo corpo da irmã e pela concretude da palavra literária.

2. Moral, Ética e Literatura em Lavoura Arcaica

Nesse capítulo, realizaremos, primeiramente, algumas considerações sobre moral e ética, entendendo que os dois termos possuem designações conceituais diferentes, apesar de haver autores que não estabelecem diferenciações teóricas entre os dois vocábulos. Em seguida, considerando o conceito clássico de literatura, faremos uma aproximação entre moral e arte literária, a fim de encontrar pontos de intersecção necessários para o propósito dessa dissertação, que consiste, em estabelecer um possível diálogo entre Literatura e Filosofia. Por fim, apresentaremos uma leitura do percurso literário-moral de *Lavoura Arcaica*, tendo como ponto de partida a família em sua configuração no enredo.

2.1 Moral: algumas considerações

Com relação ao vocábulo *moral* precedido do artigo definido “a” em letra minúscula, referimos-nos a um conjunto de normas de conduta que se estabelece de geração para geração. Esse conjunto de prescrições constitui uma espécie de *orientação comportamental* para todo indivíduo, pois o homem, em essência, é um ser político e social.

Emprega-se às vezes como substantivo “a moral” [...] para referir-se a um conjunto de princípios, preceitos, comandos, proibições, permissões, normas de conduta, valores e ideais de vida boa que, em seu conjunto, constituem um sistema mais ou menos coerente, próprio de um grupo humano concreto ou uma determinada época histórica. [...] A moral é, portanto, nessa acepção do termo, um determinado modelo ideal de boa conduta socialmente estabelecido. (CORTINA e MARTÍNEZ, 2005, p. 13-14)

O termo, portanto, está intimamente ligado a um *modelo de boa conduta* que a sociedade estabelece. Todo tipo de interdição vinda de determinada estrutura social é um tipo de espelho que reflete a *moral* dessa própria comunidade. Podemos entender o termo também como a *moral vigente* ou *instituída*, pois essa representa uma voz coletiva que reclama preceitos sobre como agir em determinada situação,

uma vez que “os indivíduos se defrontam com a necessidade de pautar o seu comportamento por normas que se julgam mais apropriadas ou mais dignas de ser cumpridas” (VÁZQUEZ, 2007, p.16).

Sendo a moral um conjunto de atribuições (legalizadas juridicamente ou não), ela incide, externamente, na criação do dever. O universo do sujeito moral é sempre o da experiência, pautada na relação ser/vir-a-ser (dever); o da moral é o do dever-ser, da prescrição. (PEREIRA, 1991, p. 27)

Toda obra ficcional, por se tratar de uma representação, possibilita projetar um universo moral que norteia as atitudes das personagens. No caso de *Lavoura Arcaica*, temos uma estrutura plural de possibilidades, pois encontramos o embate de vozes entre a moral paterna, a princípio, representante da moralidade vigente, e a voz de André, símbolo da palavra transgressora. Porém, a complexidade do ser humano vai além dessa dicotomia (conservação-transgressão). Com efeito, *Lavoura...* expõe, pelo seu viés mimético, oscilações e contradições comportamentais próprias dos seres humanos, como também a complexidade plural de pensamentos, sensações e desejos inerentes à espécie humana.

A saber, sempre que falamos em *moral*, nesse prisma, estamos nos referindo a valores prescritivos, perguntas e afirmações do tipo: quais as atitudes corretas que devemos tomar em determinadas situações? Ou, isso é moralmente incorreto etc. No âmbito da *moral* não se questiona o *porquê* dessas convenções, mas sim se elas foram seguidas, ou não, de acordo com o código vigente de determinada sociedade.

Sobre o termo *moral*, Pereira (1991) nos ensina que há uma *moral pessoal* ligada à realização da felicidade do ser humano e, por consequência, tudo o que ele faz para atingi-la. Não obstante, essa mesma moral terá que se equilibrar numa *moral social*, que entendemos como um conjunto de normas enraizadas no decorrer

da história; só que essas regras podem, muitas vezes, estar atreladas a um discurso dominante (ideologia⁶).

André, ao longo da narrativa, busca a felicidade, procurando sempre satisfazer seus desejos, no caso, a concretização da relação incestuosa com a irmã. Comportando-se como um suicida, tenta encontrar-se com a essência de sua moralidade pessoal. No entanto, esse fato resvala na moral conservadora da família, ou seja, no discurso dominante do Pai, discurso esse construído sob a égide da proibição, sem o mínimo de espaço para a reflexão e diálogo, uma voz impositiva que molda, de maneira desgastada (como iremos sugerir adiante), a conduta moral da família.

Em se tratando da *moral pessoal*, Pereira (1991, p.13) afirma que essa “deve estar aí para ajudar o homem a ser. Ser o que ele se propõe a ser, a realizar a sua travessia”. Esta acepção vem ao encontro do termo *moral* (com letra minúscula e sem artigo definido) trazendo a idéia de que o ser humano possui uma *orientação comportamental vinda de sua própria consciência*, influenciada ou não pela sociedade que o cerca. Nem sempre o indivíduo concorda com os códigos morais instituídos, pois “o ato moral exige sua decisão livre e consciente, assumida por uma convicção interior e não por uma atitude exterior e impessoal” (VÁZQUEZ, 2007, p. 10).

também como substantivo, o termo “moral” pode ser usado para fazer referência ao código de conduta pessoal de alguém, como quando dizemos que “Fulano possui uma moral muito rígida”, ou que “Beltrano carece de moral”. Falamos então do código moral que guia os atos de uma pessoa concreta ao longo de sua vida: trata-se de um conjunto de convicções e

⁶ “A ideologia, forma específica do imaginário social moderno, é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o aparecer social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência (que não devemos simplesmente tomar como sinônimo de ilusão ou falsidade), por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real. Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos “ensinam” a conhecer e a agir. [...] O discurso ideológico é aquele que pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar uma lógica da identificação que unifique pensamento, linguagem e realidade para, através dessa lógica, obter a identificação de todos os sujeitos sociais com uma imagem particular universalizada, isto é, a imagem da classe dominante.” (CHAUÍ, 1993, p.03)

pautas de conduta que costuma constituir um sistema mais ou menos coerente e serve de base para os juízos morais que cada um faz dos outros e de si mesmo. (CORTINA e MARTÍNEZ, 2005, p. 14)

Ratificando o pressuposto de que a *moral pessoal* é um movimento do ser humano totalmente internalizado e individual, podemos também constituir a idéia de que “moral é tudo aquilo (ato, comportamento, fato, acontecimento) que realiza o homem, que o enraíza em si mesmo e, por ele e para ele, ganha sentido humano” (PEREIRA, 1991, p. 11).

Lavoura Arcaica projeta um ambiente oscilante-plural dentro dum universo moral, à medida que a protagonista extrapola sua individualidade na busca de seu enraizamento, sem medir consequências para o ato transgressor do incesto. A moralidade do narrador oscila entre o conservadorismo de um “congregado mariano”, (como ele mesmo se apresenta ao longo da narrativa) e a transgressão dessa própria moralidade, pois seus desejos concretizam-se e explodem no ato libidinoso do incesto.

Conforme já apontamos, uma das maneiras de entender a questão da *moral* é associá-la às atitudes que o ser humano desenvolve rumo ao seu *enraizamento*, como algo que o totaliza, numa espécie de afirmação de sua própria existência. A *moral*, nesse aspecto, está ligada às ações que levam o homem ao seu *projeto de felicidade*⁷. No caso do narrador, esse projeto toma um aspecto perturbador, pois incide na destruição moral da família, criando uma complexidade plural de comportamentos humanos que deflagrará a tragédia final da obra.

As duas referidas acepções do termo *moral* - pessoal e social - são válidas, essa corresponde ao coletivo; aquela, ao individual. A busca do ser humano pela realização é, a nosso ver, a expectativa de estabelecer um equilíbrio entre essas duas vertentes, de modo que a consciência individual saia ilesa de qualquer decisão preferida e assumida como moralmente mais adequada. Nesse caso, “a moral existe necessariamente para cumprir uma função social” (VÁZQUEZ, 2007, p. 10), mas

⁷ Ética e o ideal da *felicidade* são propostas aristotélicas correlatas que aprofundaremos no terceiro capítulo dessa dissertação.

sempre essa função depende da consciência individual do ser humano perante os seus anseios interiores e a coletividade que o cerca.

O narrador de *Lavoura Arcaica* é o exemplo sintomático para essa questão, pois André busca incessantemente sua felicidade ao construir seu projeto sem racionalizar consequências maiores. Longe de se equilibrar moralmente, André se entrega ao excesso, no limite de si mesmo, projetando-se como um homem que busca realizar seus desejos mais íntimos. Não obstante essa postura influencie totalmente seu caos interior, encontramos em André, uma moral conservadora encalacrada. Em decorrência disso, sua consciência é caótica e perturbada diante da relação incestuosa, gerando-lhe uma angústia oscilante que aponta a pluralidade e complexidade de todo o ser humano perdido em suas próprias convicções. André sabe realmente o que o totaliza, e constroi esse movimento de maneira plena. Sobre a moralidade e sua condição coletiva-individual, assim se expressa Pereira (1991):

Nenhum homem é uma ilha. Esta surrada constatação nos serve para mostrar que não existe moral pura, isolada pelo indivíduo, sem o seu aspecto de concordância entre os indivíduos, a comunidade e a herança que ela traz como história, sociedade, natureza e cultura. Aliás, a moral está aí tão-somente para garantir essa concordância. (p. 22)

Nesse prisma, também cabe a ideia aristotélica de que “O homem é um animal que pensa e descreve a ordem dos seres animais [...] ele é também um animal ético-político (ethos), que só se realiza na convivência social” (PEGORARO, 2006, p. 39). Convém apontarmos também que a moral constroi-se numa espécie de

jogo interativo entre construção, preservação e transformação de valores na liberdade da ação, pelos indivíduos, ao mesmo tempo que na necessidade da lei ou da norma, que por si só não a esgotam”. (PEREIRA, 1991, p. 18).

De acordo com o exposto, as leis e imposições da sociedade servem para preservar a nossa civilização para não entrarmos num caos anárquico, porém, esse

conjunto de prescrições nunca dará conta por completo da necessidade do ser humano em transgredir e repensar essas interdições.

Como numa espécie de equilíbrio ideal entre conservação, liberdade e transgressão, Pereira (1991) propõe a seguinte idéia:

A liberdade que brota e se enraíza numa interação social madura é a que propõe acordos entre os indivíduos e, daí, a que fundamente as leis ou normas face à consciência de suas necessidades. (1991, p. 18)

[...]

O Ideal é evitar o “congelamento” da moral em códigos impessoais, que vão perdendo sua razão de ser dado o caráter dinâmico das próprias relações. (ibidem, p. 23)

Nesse sentido, o ideal é que a *moral* seja sempre repensada, para evitar esse *congelamento de códigos*, mas, para isso, todo o processo pautar-se-á na liberdade e consciência que cada indivíduo/comunidade possui, ou melhor, uma espécie de capacidade de abertura intelectual e cultural que cada grupo desenvolve. Refletir sobre a questão moral é o campo de investigação da ética, como veremos adiante.

A interação dialética entre o que é constituído (a moral vigente) e o constituinte (a moral sendo repensada e criada) é necessária à sobrevivência tanto da própria moral como da respiração dos indivíduos frente a ela. (PEREIRA, 1991, p. 24–25)

Esse embate filosófico só é possível em *Lavoura Arcaica* justamente porque encontramos em seu mito a dialética necessária da transgressão de uma moralidade vigente, sugerindo outras possibilidades reflexivas. A obra como um todo reflete a complexidade de todo processo ético-moral de uma comunidade, no caso, a “família arcaica”, apontando sempre para esse embate entre o individual e o coletivo, entre a moral constituinte (a de André) e a moral paterna vigente.

2.2 Uma breve conceituação sobre o termo ética

Antes de entrar propriamente no conceito de ética convém trazer uma discussão proposta por Vázquez (2007), sobre o que ele intitulou de *moral vivida* e *moral reflexa*:

Os homens não só agem moralmente (isto é, enfrentam determinados problemas nas suas relações mútuas, tomam decisões e realizam certos atos para resolvê-los e, ao mesmo tempo, julgam ou avaliam de uma ou de outra maneira estas decisões e estes atos), mas também refletem sobre esse comportamento prático e o toma como objeto de sua reflexão e de seu pensamento. Dá-se assim a passagem do plano da prática moral para o da teoria moral, ou, em outras palavras, da moral efetiva, vivida, para a moral reflexa. Quando se verifica esta passagem, que coincide com o início do pensamento filosófico, já estamos propriamente na esfera dos problemas teórico-morais ou éticos. (p. 17)

A *moral reflexa*, ou seja, o ato de refletir sobre a moral, é um dos pontos de partida para entendermos o conceito de ética no contexto dessa dissertação. Cabe, agora, trazer uma possível distinção etimológica entre os termos *ética* e *moral*:

A palavra ética procede do grego *ethos*, que significava originariamente “morada”, “lugar em que vivemos”, mas posteriormente passou a significar “o caráter”, o “modo de ser” que uma pessoa ou grupo vai adquirindo ao longo da vida. Por sua vez, o termo “moral” procede do latim, *mos*, *moris*, que originariamente significava “costume”, mas em seguida passou a significar também “caráter” ou “modo de ser”. Desse modo, “ética” e “moral” confluem etimologicamente em um significado quase idêntico: *tudo aquilo que se refere ao modo de ser ou caráter* adquirido como resultado de pôr em prática alguns costumes ou hábitos considerados bons. (CORTINA e MARTÍNEZ, 2005, p. 20)

Como exposto, os termos, em suas raízes etimológicas, possuem significados semelhantes, tendo como idéias intrínsecas as palavras *costume* e *caráter*, seja de um indivíduo, ou de uma comunidade inteira. Por isso, muitos consideram estruturas sinônimas sem nenhum tipo de comprometimento semântico.

Podemos partir da idéia de que a *Ética* (com letra maiúscula) é a “parte da Filosofia que se dedica à reflexão sobre a moral” (CORTINA e MARTÍNEZ, 2005, p. 09). A *Ética* é um ramo da Filosofia que vai estudar os fenômenos morais e tentar sistematizá-los filosoficamente, para isso “a *Ética* é um tipo de saber que se tenta construir racionalmente, utilizando para tanto o rigor conceptual” (ibidem, p. 09). Digamos que a *moral* é o objeto de estudo da *Ética*. Cabe ressaltar que o termo também possui como sinônimo o termo *Filosofia moral*.

No capítulo três dessa dissertação, realizamos reflexões filosóficas sobre a moralidade, expondo ideais éticos de determinados filósofos, para subsidiar de maneira mais profunda o percurso moral-literário de cada personagem escolhida. Essa breve conceituação sobre o termo *ética* tem como objetivo demonstrar um posicionamento conceitual sobre o assunto, a fim de elucidar de maneira crítica nossa abordagem.

A experiência e o comportamento humanos são as principais preocupações do campo da *Ética*, essa sempre analisando e refletindo sobre as variedades comportamentais dos indivíduos através dos tempos, pois “a *ética* parte do fato da existência da história da moral, isto é, toma como ponto de partida a diversidade de morais no tempo” (VÁZQUEZ, 2007, p. 22). Em decorrência dessa diversidade moral é que se pretende chegar a um conceito universal desses próprios comportamentos. Por exemplo, quando Aristóteles expõe as virtudes do homem, é evidente que o filósofo possui como referência o homem grego, mas ele não está se referindo apenas a esse, mas ao ser humano como espécie universal.

Uma boa teoria ética deveria atender à pretensão de universalidade, ainda que simultaneamente capaz de explicar as variações de comportamento, características das diferentes formações culturais e históricas. (VALLS, 1994, p. 16)

Quando pensamos em *Ética*, recorreremos à noção da “pretensão de universalidade”. É impossível, porém, separar a *Ética* das “variações de comportamento” encontradas no decorrer da história. Nesse sentido, não podemos distanciar a *Ética* das “diferentes formações culturais e históricas” de determinada região. Digamos que há uma dialética entre a *pretensão universal* e o *histórico*

sempre traçando uma tensão que culminará na própria força motriz que move todo embate filosófico.

Característica marcante de uma grande obra literária também é o fator “universalidade”, pois sempre um texto literário versará sobre o ser humano e seus anseios e frustrações. A literatura, possui a pretensão universal do discurso, porém atrelada ao contexto histórico dessa própria produção. Fato esse que demonstra a ligação entre Filosofia e Literatura. Apesar da modalidade discursiva ser diferente, ambos os ramos do saber apresentam como mote essencial o ser humano e suas vozes conflitantes.

A Ética propõe uma postura racional perante a vida moral, numa tentativa de iluminar filosoficamente os fenômenos da vida prática, sempre privilegiando uma reflexão crítica dos deveres e diretrizes do homem em relação à sua vida social. A *moral* reside no campo concreto dos fenômenos vividos pelas pessoas, a Ética, por sua vez, corresponde a uma tripla função:

1. esclarecer o que é a moral, quais são seus traços específicos; 2. fundamentar a moralidade, ou seja, procurar averiguar quais são as razões que conferem sentido ao esforço dos seres humanos de viver moralmente; e 3. aplicar aos diferentes âmbitos da vida social os resultados obtidos nas duas primeiras funções, de maneira que se adote nesses âmbitos sociais uma moral crítica (ou seja, racionalmente fundamentada), em vez de um código moral dogmaticamente imposto ou da ausência de referências morais. (CORTINA e MARTÍNEZ, 2005, p. 21)

Nesse sentido, a Ética, como *Filosofia moral*, valendo-se do conceitual, tenta esclarecer, fundamentar e aplicar os fenômenos morais dentro de uma sociedade. Traz uma postura crítica, ou melhor, uma *moral crítica* que visa à orientação reflexiva para combater dogmas e preceitos impostos sem nenhum tipo de refutamento. Podemos nos apoiar na idéia de que “a função fundamental da ética é a mesma de toda teoria: explicar, esclarecer ou investigar uma determinada realidade, elaborando os conceitos correspondentes” (VÁZQUEZ, 2007, p.20).

2.3 Literatura e moral: uma aproximação

Para aproximarmos essas duas idéias, traremos inicialmente o conceito clássico de Literatura. Aristóteles foi o primeiro filósofo a sistematizar sobre o conceito de Literatura e suas propriedades. No livro *Poética* (uma espécie de anotações de suas próprias aulas), o filósofo procurou elencar as origens da criação literária, assim como diferenciar os gêneros textuais e mostrar a estética necessária para uma obra ser considerada como tal.

Segundo o filósofo, duas bases primeiras existem para explicar a origem da poesia (entendamos aqui poesia como Literatura de um modo geral). Conforme Aristóteles, o homem possui uma propensão inata à imitação. Assim, é natural que aprendamos imitando uns aos outros, haja vista o processo da criança de aquisição da linguagem. Ela aprende imitando a fala dos mais velhos; isso significa que o homem adquire para si, como referência inicial de aprendizagem, o mundo exterior. O estagirita também nos chama a atenção para o fato de que o homem possui uma inclinação natural para o ritmo e a melodia, atentando já para o dado estético do texto literário.

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingui-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. [...] Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), na origem os homens mais aptos por natureza para estes exercícios pouco foram dando origem à poesia, por suas improvisações. (ARISTÓTELES, 2004, p. 30)

Na visão aristotélica, o homem tem por prazer e necessidade a imitação, assim como o discurso que produz possui uma tendência para o ritmo e a melodia. Isso posto, entendemos por imitação a re-criação do mundo concreto (mímesis⁸),

⁸ “Representação poético-ficcional em que sobressai o caráter da ação – objeto representado –, em função do qual é ativado o princípio regulador da operação mimética: o verossímil. A representação mimética, entretanto, também é, por si mesma, um processo poético de ação. Ela é uma operação, conforme Eudoro de Sousa, que transforma a matéria-prima em fábula; ela é um movimento, segundo Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, que, partindo de objetos preexistentes, resulta num artefato poético, sendo a arte poética a arte dessa passagem; ela consiste, na acepção de Paul

intermediada pelo verossímil, ou seja, aquilo que possivelmente poderia acontecer a partir de uma lógica ficcional criada pelos signos. Essa re-criação é a capacidade que o artista possui de essencializar o objeto, construindo mundos possíveis que revelam supostas verdades universais; em outras palavras, chegar a uma supra verdade pela via da imaginação. Para Aristóteles, existem várias possibilidades artísticas dessa formalização do mundo via *mímesis*, sendo intituladas como artes miméticas. Assim classificou o filósofo:

A epopéia e a poesia trágica e também a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação. Contudo há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar. Do mesmo modo que alguns fazem imitações segundo um modelo com cores e atitudes, — uns com arte, outros levados pela rotina, outros enfim com a voz; assim também, nas artes acima indicadas, a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto. (ARISTÓTELES, 2004, p. 23)

Ao associar a *mímesis* grega e *Lavoura Arcaica* podemos trazer para nosso trabalho algumas considerações. A saber, a obra sugere uma recriação da realidade, em que a história de uma família é narrada e representada na fala de seus próprios integrantes. No caso, quem conduz essa imitação é a fala de André, entremeada pela voz, em discurso direto, dos outros membros da família. A obra também traz uma verossimilhança adequada, pois não encontramos nenhuma ilogicidade na trama oferecida, isto é, o que é narrado é possivelmente aceitável dentro de seu próprio universo ficcional.

Porém, pelo caráter altamente subjetivo da própria condução da narrativa, a obra oferece a recriação da interioridade do protagonista, lançando-nos nesse universo mimético internalizado. A ação da própria narrativa abre espaço para a atmosfera onírica, vertiginosa, da situação interior do narrador, desfigurando, em certa medida, a *mímesis* grega, ao projetar uma ação não-exterior, recriando de forma mais intensa a vertente subjetiva do narrador. Além do mais, a incorporação

Ricoeur, numa atividade produtora de intrigas que transpõe ações para obras representativas" (MILITZ DA COSTA, 2003, p.73).

do leitor no universo lírico-caótico da própria internalidade de André, nos faz inferir que a ação (própria da *mímesis*) cede espaço à investigação subjetiva da personagem central.

Antes mesmo de Aristóteles, seu mestre Platão, já havia elaborado algumas reflexões sobre a concepção da arte literária. Esse concebe a manifestação artística também como imitação (o termo *mímesis* aqui é entendido como simulacro), mas com teor meramente de *cópia do mundo sensível*, também conhecido como *mundo das sombras*, ou mundo da *instabilidade* e da *mutação*. As verdades universais e imutáveis residem num plano metafísico *mundo das idéias* (Rep. cap. VII⁹). Ou melhor: se este mundo já era uma vaga lembrança de um plano ideal, não havia sentido lógico copiar um objeto num plano de deformidade e projeções falsas. O filósofo não está preocupado com o produto artístico do poeta (o poema), mas sim, com a sua função moral, política e social, por isso, não encontra razões pragmáticas para a permanência do poeta em sua sociedade perfeita. As idéias verdadeiras do Belo, do Bem e da Justiça residem num plano transcendente que só chegaremos pela via da Filosofia. Com relação às idéias de Platão acerca da poesia, afirma Merquior (1972):

No livro X da República, toda poesia é considerada imitativa, à maneira da pintura (Rep. 595-608). A pintura é imitação da imitação que são por sua vez as coisas sensíveis, e a poesia, cópia da conduta inferior, movida por apetites e paixões; por isso ambas são banidas do estado ideal. (p. 04)

Ambos os filósofos entendem a literatura como cópia do mundo exterior, porém, Aristóteles enfatiza o caráter essencializador da literatura. Pois, pela via do verossímil, o artista é capaz de criar um outro universo possível, ou seja, a ficção. Essa tem o poder de re-criar a matéria à sua volta e mostrar outras possibilidades prováveis de mundos, valorizando o caráter criativo do artista, já que a essência das coisas reside no próprio mundo sensível, ou melhor, na forma que o objeto possui. Forma e essência dialogam na concepção de mundo aristotélica¹⁰; além do mais, a

⁹ No livro VII da República, Platão descreve a alegoria da Caverna. Com a leitura desse capítulo, podemos entender a teoria dos mundos platônicos: o mundo sensível e o mundo ideal.

¹⁰ Pegoraro, em leitura de Aristóteles, afirma: “o homem é um composto de matéria e forma” e aquela é um “princípio de indeterminação e indefinição”. Mais adiante, profere: “O homem, por exemplo, se

arte, pelo seu viés catártico (purificação da alma pautada numa espécie de desequilíbrio emocional propiciado pelo efeito sensorial que a arte produz) pode re-educar o cidadão. Em decorrência do desequilíbrio provocado pelo lado sensorial da arte, o homem pode voltar à racionalidade trazendo consigo algum aprendizado instaurado já em sua essência; com isso, Aristóteles consegue elevar a arte a uma potência moralmente aceitável, pois atribui a ela um valor pedagógico dentro da *pólis*. Daiches (1967), em leitura de Aristóteles, afirma:

Longe de nutrir as paixões, assevera êle [Aristóteles], oferece-lhes a arte inócua ou até mesmo útil purgação. Excitando dentro de nós a piedade e o temor, a tragédia nos permite sair do teatro “calmas de espírito, consumidas tôdas as paixões”. [...] Parece claro que defendeu uma espécie de valor terapêutico para a tragédia. A tragédia não só comunica uma visão própria e essencial [...] e proporciona o prazer que se experimenta através da observação de sua unidade estrutural, como também representa seguro escoadouro para as paixões que perturbam e que ela, de fato, exaure. A tragédia comunica um novo conhecimento, oferece satisfação estética e produz melhor estado de espírito. (p. 46)

A noção de catarse está atrelada ao gênero literário dramático, mais especificamente à tragédia. O autor nos traz a noção aristotélica do termo associando-o à sua capacidade terapêutica à medida que a tragédia “proporciona o prazer que se experimenta através da observação de sua unidade estrutural, como também representa seguro escoadouro para as paixões que perturbam e que ela, de fato, exaure”.

Além do mais, Daiches, parafraseando Aristóteles, ressalta o caráter pedagógico da tragédia, pois ela “comunica um novo conhecimento, oferece satisfação estética e produz melhor estado de espírito”. Com efeito, Aristóteles não condena moralmente a manifestação artística, pelo contrário, encontra razões suficientes para que a literatura se perpetue como uma das formas mais originais de interpretação do mundo e como uma via eficaz de conhecimento interior de cada indivíduo inserido na *pólis*. Ao lermos o texto de Raduan, podemos associá-lo à questão da catarse trágica, pois seu enredo aponta também para o ambiente da

compõe exatamente da mesma matéria de todos os outros seres, mas, nele, a matéria toma forma racional, como no animal toma a forma sensível. (2006, p. 39)

tragédia. André, ao longo do romance, vem sofrendo uma espécie de penitência em decorrência do próprio destino oferecido, podendo causar no leitor temor e piedade necessários para a “purificação da alma”, pois todos estamos sujeitos às reverberações dos instintos. Obedecendo a estrutura clássica da tragédia, a morte-destino de Ana (exipiação maior da obra) traz o símbolo de degradação física e moral da família, oferecendo ao desfecho da trama todos os elementos que compõem uma tragédia clássica.

Em contrapartida, em seu livro *A República*, Platão condena a literatura justamente porque essa tira o ser humano de sua racionalidade plena, pois a arte, de um modo geral, aguça o lado sensitivo e emocional das pessoas, fazendo com que elas se afastem da verdade e vivam num mundo constituído por ilusões e simulacros. Além do mais,

“o confronto da arte com a realidade, em Platão, terminou por um julgamento depreciativo daquela. O filósofo assumiu uma posição radical, subordinando a arte aos valores morais, valores que, para ele, sintetizavam o equilíbrio da alma com o equilíbrio da vida social” (NUNES, 1991, p. 83).

Provavelmente, Platão depreciaria uma obra como *Lavoura Arcaica*, por conta de seu caráter mimético de degradação, pois a obra incita o excesso, tanto verbal como sensorial, levando o ser humano ao desequilíbrio de sua racionalidade.

Como podemos explicitar, a questão da literatura, na visão grega, está intimamente atrelada ao ser humano e ao mundo que o circunda. Entendendo-a como *mímesis*, ela possui o poder de re-criar as atitudes morais e os anseios que advêm do próprio ser humano. A arte de um modo geral, sempre vai incidir, dentro de uma perspectiva de uma ação moral, pois:

produto da *práxis*, como exteriorização da existência, a Arte é uma forma de ação, cujos efeitos se produzem de maneira indireta, oblíqua, na proporção da transparência do mundo que exprime. Revelando-nos o humano em sua variedade e profundidade, forçando-nos a interiorizar essa revelação e assimilá-la à experiência, ela age sobre nossa maneira de sentir e de pensar. As grandes, autênticas e legítimas obras de arte possuem a capacidade de atrair a consciência de fazê-la aderir ao que instantaneamente revelam. (NUNES, 1991, p. 88)

É nesse sentido da arte revelar o humano em sua “profundeza e variedade” e com a capacidade de “exteriorizar a existência” que se torna possível fazer uma leitura de *Lavoura Arcaica* tendo como base a questão da moral, já que a obra resgata o problema do incesto. A arte é o espaço da representação, mas sempre toma como ponto de partida o mundo sensível e, por isso, pode dialogar perfeitamente com o mundo exterior, além do mais, é

no processo interior que a eficácia da arte se faz sentir. Dilatando a consciência, tornando-a mais receptiva aos contrastes da vida, ela pode abrir possibilidades para a ação prática. Sem conduzir diretamente nem ao compromisso moral nem à atividade de caráter social ou político, é uma forma de apelo, de solicitação, capaz de despertar a consciência moral para a descoberta dos valores éticos, inclusive os sociais e políticos. (ibidem, p. 88)

A intenção de mapear o caráter moral de uma obra ficcional não incide em apresentar prescrições éticas taxativas, fazendo do texto uma espécie de “lição de moral”; caso isso ocorra, estaremos eliminando a riqueza do caráter simbólico de uma obra literária e fazendo dela apenas uma ponte para tentar provar conceitos éticos ou tentativas de detectar a própria moral do autor em questão. O desafio consiste em mostrar uma possível leitura analítica e interpretativa consciente dos “contrastes da vida” criados com verossimilhança por um narrador agônico, no caso de *Lavoura Arcaica*, que reclama uma situação conflituosa moralmente, alastrando o problema ao nível linguístico da obra.

Aristóteles pronuncia-se sobre a relação entre os seres humanos e o caráter mimético da literatura, fazendo uma ligação entre os atos das personagens e o caráter que os envolve:

Como a imitação se aplica aos atos das personagens e estes não podem ser senão bons ou maus (pois os caracteres dispõem-se quase só nestas duas categorias, diferindo apenas pela prática do vício ou da virtude), daí resulta que as personagens são representadas ou melhor ou pior ou iguais a todos nós. (2004, p. 26)

Em outra passagem de sua *Poética*, Aristóteles, fazendo referência ao caráter mimético da tragédia, nos ensina também:

Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais ou tais pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo estas diferenças de caráter e de pensamento que falamos da natureza de seus atos); daí resulta naturalmente que são duas as causas que decidem dos atos: o pensamento e o caráter; e, de acordo com estas influências, o tom é alcançado ou falhado. (2004, p. 36)

A literatura, entendida por sua faceta mimética, pode reconstruir o próprio universo humano, porém, nunca podemos perder a noção de que o texto literário nasce e existe num espaço regido por signos *multissignificativos*. Nesse sentido,

a literatura, na verdade, cria significantes e funda significados. Apresenta seus próprios meios de expressão, ainda que se valendo da língua, ponto de partida. Superposto ao da língua, o código literário, em certa medida, caracteriza alterações e mesmo oposições em relação àquela. É um desvio mais ou menos acentuado em relação ao uso lingüístico comum. (PROENÇA FILHO, 2001, p. 39)

Dentro dessa discussão sobre o conceito de literatura entendida como arte mimética, podemos também colocar algumas observações sobre a questão teórica da personagem. Seu estudo sempre foi um problema que incitou os teóricos da literatura. Desde os gregos, essa discussão já era ponto de reflexão, talvez, como afirma Segolin (1999, p. 13), por conta de sua “natural e inevitável mobilidade, espelho, aliás, do dinamismo básico da atividade artística, infensa, por natureza, ao já feito, ao já consagrado, ao já estabelecido”. A leitura que se tem feito do conceito de *mímesis* aristotélica, ao longo dos estudos literários até meados do século XVII, associou-a à construção da personagem a partir de dados exteriores ao texto; essa era tida como re-criação de seres humanos e de suas potencialidades morais e éticas. Nesse sentido, Brait (2006) afirma:

Os estudos empreendidos por Aristóteles serviram de modelo, num certo sentido, à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII. Momento em que o conceito de *mímesis* flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido. Durante esse longo período, todos os teóricos que trataram de questões ligadas à arte, incluindo-se aí o problema da personagem, foram influenciados pela visão aristotélica e mais particularmente pela tese ético-representativa encerrada em sua teoria. (p. 35)

Sobre o conceito aristotélico da *mímesis* e da personagem, convém destacar mais uma vez Segolin (1999):

Embora o termo *mímesis* ressalte, na obra de Aristóteles, a faceta representativa da obra literária, não se pode deixar de notar que o autor da poética estava igualmente atento em relação ao fato de que todo trabalho imitativo, por mais fiel que seja ao modelo a cópia oferecida, exige o desenvolvimento de uma operação ordenadora que, ao mesmo tempo que nos remete ao ser (imitado), igualmente aponta para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto de um gesto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a imitação deste se configura. (p. 15)

Segolin, em leitura de Aristóteles, chama a atenção para a “operação ordenadora” que uma obra literária deve possuir; isto é, a linguagem sendo ordenada por uma espécie de “gesto mimético” preocupado com o modo da imitação, ou seja, a construção que a mensagem necessita, sempre nascida do signo literário. Em Aristóteles, a preocupação com a forma era recorrente, mas devido ao fato de como os teóricos posteriores interpretaram o “fazer mimético”, é comum o associarmos, meramente, à representação de “homens em ação”, sem considerá-lo como um fato da linguagem propriamente dita.

Em se tratando ainda da face mimética da personagem, tomemos os ensinamentos de Bastazin (2006):

Representação plural e complexa, a personagem, durante muitos séculos, foi entendida e analisada tendo o homem como modelo de sua criação. À personagem não se dava o destaque de uma produção criativa; ao contrário, ela era entendida apenas como simples imitação, cuja origem estava centrada numa matriz, indubitavelmente, humana. (p. 13)

Somente a partir do século XX, com os Formalistas Russos, a personagem passa a ser estudada pelo viés da sua estrutura linguística; ou seja, antes de recriar um universo que represente o humano, ela nasce da linguagem, ou melhor, de seu universo estrutural. Os seres de ficção, além de representarem pessoas humanas, possuem funções dentro da narrativa que dizem respeito ao nível estrutural do texto.

Procuraremos, nessa dissertação, traçar um equilíbrio dessas duas vertentes, pois entendemos que a personagem representa, de fato, o universo humano ético e moral, porém, essa nasce do signo literário, e só justifica sua existência pela estrutura literário-verbal das narrativas. Com base nessa nova concepção sobre a personagem, afirma Bastazin (2006):

Compreendida hoje como objeto de papel ou de composição verbal, o certo é que a personagem se transformou em linguagem. Aprofundada em seu enfoque teórico, ela se recusa a ser objeto de mero entretenimento e se impõe como representação que se abre em múltiplas possibilidades interpretativas. Objeto de prazer e de desafio, a personagem é entrecida por relações de sensibilidade e de raciocínio – binômio indispensável para se falar de arte. (2006, p. 13)

Podemos encerrar esse tópico com as próprias considerações que Raduan faz com relação à literatura e a vida que o cerca. Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, o escritor diz: “a leitura que eu mais procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quer dizer, a vida acontecendo fora dos livros” (NASSAR, 1996, p. 27). A matriz de *inspiração* do escritor é a vida circundante, as experiências concretas que serão mimetizadas simbolicamente nas páginas de um livro. Em outra entrevista, concedida a Elvis Cesar Bonassa, assim Nassar reclama:

[...] acho tão caótico esse mundinho, que não deixa de ser uma forma de tentar, num espaço muito confinado, que é o texto, organizar um mundo que não é exatamente uma reprodução do real, mas um mundo que você imagina. Existe, num texto, essa tentativa de compensar o desequilíbrio e a desordem instalada em toda sua extensão à sua volta. Você obtém recompensas com isso, pelo menos com suas expectativas, porque você também gostaria de ver o mundo aí fora pelo menos razoavelmente organizado. (NASSAR, 1995, p. 09)

Curiosamente, para Raduan, a literatura possui um viés de “compensar o desequilíbrio e a desordem instalada em toda sua extensão à sua volta”. Mas o escritor, em *Lavoura Arcaica*, utiliza o caminho do caos, da subversão, do trágico, tentando sugerir, talvez, uma outra ordem sem hipocrisias e falsos moralismos. Não que ele aprove concretamente a relação incestuosa entre irmãos, não é isso; percebemos que o romance vai além dessas questões concretas e discute literária e

filosoficamente toda uma tradição pautada em regras familiares, discursos vazios e falas retoricamente prontas.

Que dizer daquelas narrativas que nos mostram um mundo ainda mais terrível do que esse, já tão insatisfatório, que nos cerca? E daqueles poemas que manifestam uma dor ou um pavor ainda maiores do que os que cotidianamente nos assaltam? [...] Ora, nessas obras negativas lê-se ainda mais claramente a insatisfação causada pela falta. Acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é. (PERRONE MOISÉS, 1990, p. 104)

2.4 A questão moral em Lavoura Arcaica

Não é nossa intenção, nesse capítulo, tratar da questão moral de cada personagem individualmente, mas traçar um perfil literário-moral da obra como um todo. Para isso, inserimos a leitura de alguns trechos da obra para o nosso processo de investigação analítica. Eis o primeiro trecho:

Era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse “não te esperava” [...]. (NASSAR, 1989, p. 09)

O trecho em questão faz parte do primeiro capítulo e apresenta o reencontro de André com seu irmão Pedro. Sendo esse o primogênito (o primeiro homem nascido do casal), portanto, o mais *primitivo* de um ciclo, representa a figura do pai, como o próprio André mencionará adiante. Pedro, responsável pela união-retorno do narrador ao seio da família, encontra-se “de frente”, “olhos parados”, “em silêncio”, sugerindo uma certa resignação, aceitando-o novamente como membro de um organismo esfacelado.

A força da união da família e suas raízes sentimentais estão presentes na construção moral do universo ficcional de *Lavoura Arcaica*. Tudo é norteado pela questão da *união-desunião* familiar. Com isso, a força dos laços fraternos é tida como uma das principais virtudes morais presentes na obra em sua totalidade, discurso proferido pelo pai, como analisaremos no decorrer desse trabalho.

Como sugerimos, fica explícita uma primeira tensão nesse reencontro, pois todo ambiente fica revestido por uma atmosfera resignadora e silente “e não nos dizíamos nada” guiada por um “espaço de terra seca” que separa toda a comunicação inicial: representação, talvez, de um caminho tortuoso trilhado por André, rota seca, dolorosa, amalgamada por uma espécie de culpa, cheia de “susto” e “pó” pela qual o narrador percorreu fora dos jugos da família.

Os dois corpos comunicam-se apenas com um abraço “até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros”. Todo ambiente perpassa um certo clima reticente permeado pela dor e memória “e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo”. Há um misto de melancolia e respeito mútuos advindos pelos laços fraternos que os envolvem “e eu vi de repente seus olhos se molharem”. A cena mostra uma situação confusa, não definida, embora num ambiente silente, a imagem já aponta a pluralidade de possibilidades comportamentais que virá ao longo da narrativa.

A desunião familiar é tida como um problema moral central na obra e, nesse trecho, fica explícito o peso dessa mácula. Pelo contato corporal, metaforicamente, André sente toda responsabilidade da família: “e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira”. Há em muitos trechos do romance, referências à palavra água em seu estado líquido, como “braços encharcados”, o termo charco pode significar “água parada, rasa, suja e lodacenta que se espalha no chão”, ou “conjunto de sentimentos ou atos sórdidos, vis” HOUAISS (2007). Em nível metafórico, esses braços já podem conotar a mancha moral irreversível que reside na família e o tom trágico do desfecho da obra. Fica sugerida, nessa confissão, uma espécie de sentimento de culpa que provém da ruptura familiar. A desunião, em essência, é um dos principais vícios que uma família alicerçada conservadoramente pode ter.

O fragmento segue com essa estrutura:

[...] “não te esperava” foi o que eu disse confuso com o desajeito do que dizia e cheio de receio de me deixar escapar não importava o que eu fosse lá dizer, mesmo assim, eu repeti “não te esperava” foi o que eu disse mais uma vez e eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia “nós te amamos muito, nós te amamos muito” e era tudo o que dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse “abotoe a camisa, André” (NASSAR, 1989, p. 09-10)

O primeiro capítulo encerra com esse trecho. Como percebemos, ainda persiste uma atmosfera de receio, culpa e silêncio entre os irmãos. As poucas palavras proferidas consistem em frases curtas, estabelecendo apenas um pequeno diálogo: o interlocutor André profere: “eu não te esperava”. A frase sai *receosa*, *confusa* e, ao mesmo tempo que proferida, o narrador mais uma vez “sentia a força poderosa da família desabando sobre [ele] como um aguaceiro pesado”. A expressão “aguaceiro pesado” reforça a idéia metafórica da palavra água, no caso, uma água carregada de culpa, dor e ressentimento, reforçando a tensão do reencontro sugerida no capítulo inteiro.

Por outro lado, o interlocutor Pedro diz: “nós te amamos muito”, frase simples com carga semântica que sintetiza todo o sentimento guardado e dolorido da família inteira. Numa espécie de desabafo lírico, o irmão usa uma frase que representa o coletivo: o sentimento de união está contido nessa pequena estrutura. Já podemos perceber também pela outra fala-ordem do irmão que fecha o capítulo “abotoe a camisa, André”, um ar de repressão a qualquer indício de exposição do corpo. Uma ordem contra a nudez já no primeiro capítulo é um índice da moral conservadora da família: as proibições e restrições contra o corpo e seus desejos interditos. Para reforçar essa idéia, eis o início do capítulo três:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante do meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que

meus olhos eram dois caroços repulsivos, [...]. (NASSAR, 1989, p.13)

Como percebemos, trata-se de uma família enraizada moralmente em alicerces patriarcais “sempre ouvia nos sermões do pai”, ou seja, a ordem moral estabelecida sempre incide dos ensinamentos que provém hierarquicamente da fala patriarcal. Pela voz-memória de André, entramos em contato com as convicções do pai: “os olhos são a candeia do corpo”. Analisando esse ensinamento, os *olhos* são uma espécie de *guia moral do próprio corpo*, pois é por intermédio deles que valoramos se nossos corpos estão doentes ou não (indicador da racionalidade). Porém, os olhos também dizem respeito ao sensorial e sensitivo, a saber, de forma plural, são associados perfeitamente a uma espécie de porta de entrada de nossos próprios desejos. Toda a questão da sensualidade de dois corpos passa pelo anseio da visão. O jogo erótico-sensual tem como força principal a troca de olhares, o desejo de ver o movimento corpóreo do outro.

O trecho em questão traz uma valoração de *bom/limpo* de um lado e *tenebroso* de outro: “se eles [olhos] eram bons é porque o corpo tinha luz”. Moralmente, o *bom* é representado por aqueles olhos que não se rendem aos desejos erótico-sensuais, portanto, aos apelos sensitivos do corpo. Podemos inferir essa colocação por outras falas do pai que analisaremos adiante. O corpo possui luz quando está perfeitamente incólume a qualquer desequilíbrio provocado por uma perturbação dos sentidos; metaforicamente, o corpo está *limpo* “e se os olhos não eram limpos é que eles resvalam um corpo tenebroso”. A imagem dos “olhos sujos” diz respeito aquele corpo entregue aos desígnios dos sentidos; o corpo está doente à medida que esse não consegue mais ser controlado por uma racionalidade, mas sim guiado por um descontrole moralmente “tenebroso”. A condição de André enquadra-se nesse descontrole, pois segundo o narrador “meus olhos eram dois caroços repulsivos”. Mais adiante, ele confessa “eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos, e ali junto da mesa eu só estava certo de ter os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos” (NASSAR, 1989, p. 14) .

O narrador possui a consciência de estar distante da moral proposta pelo pai, em decorrência do problema capital que move o romance: a sua relação incestuosa com a irmã. André está ainda igualmente afetado, por saber-se muito longe de controlar os seus próprios instintos primitivos. Encontra-se de “olhos sujos”; além do que, o objeto de desejo (Ana) é algo ancestralmente interdito. Segundo Valls (1994, p.14) “certamente deve haver um princípio ético supremo, que perpassasse a pré-história e a história da humanidade. Não seria quem sabe o princípio que proíbe o incesto?” Com essa indagação, temos a plena noção do problema moral do incesto em nossa civilização, pois o autor sugere a interdição do incesto como um “princípio ético supremo”. Ou seja, um dos primeiros problemas morais a ser proposto pela nossa civilização.

O romance também é carregado de uma atmosfera ambígua, *labiríntica*, por assim dizer, que provém do discurso de André, pois esse possui oscilações que beiram a cólera dos apaixonados, de um lado, e, de outro, o remanso de certas resignações. A relação entre André e seu irmão mais velho, ora possui uma relação de respeito, como veremos a seguir, ora atinge níveis agressivos e demasiadamente provocativos para com a moral da família. No capítulo três, logo depois da chegada do irmão, André toma a seguinte atitude dentro do quarto da “velha pensão interiorana”:

Arrumei as coisas em cima da mesa, passei um pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira [...]. (NASSAR, 1989, p.14)

Fica explícita nessa passagem uma relação moral de respeito do narrador para com o irmão, haja vista que há uma preocupação em colocar uma certa ordem, sugerindo uma limpeza *concreta* e *moral* naquele espaço corrompido pelas alucinações de André. Afetado moralmente pela presença do irmão, em cena anterior, o narrador diz “como se o meu embarço viesse da desordem que existia a meu lado” (ibidem, p.14)

Ainda para ilustrar a relação de respeito entre os irmãos, convém destacar essa passagem do capítulo três:

“as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito de um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto. (NASSAR, 1989, p.14)

Numa leitura dessa passagem, o irmão mais velho indaga, explicitamente, o porquê do total enclausuramento “por que as venezianas estão fechadas?”. André, numa relação de respeito e submissão relata “não pensei duas vezes e corri abrir a janela”. Essa cena também demonstra que há entre os irmãos uma relação hierárquica de respeito, remontando a face de uma família patriarcal, pois Pedro, naquele momento, representa a figura do pai. Essa passagem pode sugerir também um jogo metafórico entre trevas e luz. Pedro (representante do lado luminoso da família) praticamente ordena para que o irmão (o lado obscuro da família) abra as janelas, como se o próprio irmão tivesse trazido a luz necessária para o narrador. No final do capítulo, André profere essas palavras, personificando a relação respeitosa sugerida até aqui:

Ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmelhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras de nossa catedral. (NASSAR, 1989, p. 16)

Porém, como já mencionado, há uma ambiguidade decorrente dessa relação de respeito, André, em certa passagem do capítulo três, denuncia o seguinte pensamento:

E foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto, me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito “não se constranja meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa. (NASSAR, 1989, p. 15)

De acordo com esse trecho, André sugere como culpa de sua inquietação interna *os olhos moralmente luminosos do irmão* “e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado”. Essa claridade

moral o envenena e constrange. Além do mais, incita André a um grito colérico, muito embora ele não o concretize. Esse grito estaria revestido de uma ordem conflituosa que envolve os laços primitivos e afetivos da família inteira “me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa”. Essa fala demonstra uma relação moral conflituosa de respeito, embora não concretizada, fica ao menos sugerida pelas palavras provocativas de André. O narrador insinua uma certa destruição envolvendo uma ruptura entre “os olhos” dele e a louça “primitiva” da família, instaurando, no próprio cotidiano “arcaico”, a noção de desordem, advinda do ato de “quebrar a velha louça” contra as portas de entrada de todo espaço sensualmente perceptivo, ou seja, os próprios olhos do narrador.

Voltando à problemática do incesto, ela está intimamente atrelada à proibição da prática sexual e matrimonial entre parentes, porém, o termo também nos traz outra noção, como destaca Chauí (1984):

O incesto não recai sobre as mesmas relações em todas as sociedades. Se, em nossa sociedade, ele se refere à chamada família restrita (cônjuges, filhos, irmãos), proibindo relações sexuais entre pais e filhos, irmãos, avós e netos (e apenas veladamente as relações entre primos de primeiro grau e entre tios e sobrinhos de primeiro grau), em outras sociedades, além da proibição referente à família restrita, muitas outras se acrescentam, atingindo o que se denomina de família ampliada, em certos casos, um grupo social inteiro. (p. 10)

Essa noção da restrição da prática sexual e do matrimônio entre um grupo social pode estar ligada à idéia de afinidade, que podemos chamar também de “família ampliada”, em nova apropriação, por uma espécie de *laço espiritual*. Com relação a esse fato, Jong (1995) nos ensina:

Na Europa Ocidental, na Alta Idade Média, o termo (incesto) tinha abrangência muito maior, antes de se dar início a procedimentos sexuais e conjugais, tinha-se de levar em conta não apenas a consaguinidade, mas também a afinidade. A idéia de afinidade era complicada, o que pode ser ilustrado pelo fato de que ela podia incluir até mesmo as relações extraconjugais. E isso não era tudo: do século VIII em diante, as interdições eclesiásticas e seculares incidiam sobre as relações “espirituais” derivadas do batismo ou da crisma. Esse “parentesco proibido” incluía padrinhos e também afilhados. (p. 51)

Dentro de uma perspectiva da moral conservadora, o incesto sempre foi um dos grandes problemas éticos que afrontaram, e afrontam, a nossa civilização. O trecho acima traz uma outra noção de proibição criada pelas “relações espirituais” que uma pessoa pode ter com a outra, à medida que haja uma relação de batismo ou crisma. O autor segue afirmando que “tanto o batismo como a crisma geravam parentesco espiritual: todo aquele que atuasse como patrono em tais cerimônias não poderia mais ingressar em relações sexuais ou conjugais com a criança e sua família” (JONG, 1995, p.57).

O problema moral do incesto, mais especificamente na Alta Idade Média, também está associado à idéia de *poluição* que eventualmente esta prática pode gerar:

Um conjunto de prescrições da metade do século IX descreve o destino que aguarda aqueles que cometem o pecado do incesto: “Destas uniões normalmente nascem crianças cegas, aleijadas, corcundas e estrábicas, além de outras nocivas infecções”. [...] poluição não significa necessariamente sujeira detectável mas, antes, um estado de impureza que decorre de uma violação de limites considerados fundamentais em uma sociedade. (JUNG *apud* Benedictus Levita, Capitularia spuria, livro II, cap. 179, MGH LL II, p. 13)

O entrave moral do incesto, de acordo com essa citação, está relacionado com uma espécie de maldição e pecado que esta prática sustenta, à medida que das uniões incestuosas nasceriam filhos “poluídos” fisicamente como uma forma de castigo divino. A *poluição*, no caso, está atrelada à violação de uma norma moral; a “impureza” é um tipo de chaga divina, pois encontramos também a noção da proibição do incesto nos livros sagrados como a Bíblia e o Alcorão. Não é com despropósito que André, no capítulo 20, lança: “de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino” (NASSAR, 1989, p.134).

O capítulo 22 de *Lavoura Arcaica* tem como pórtico a seguinte fala: “Vos são interditadas, vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (*Alcorão* – Surata, IV, 23). É lícito também trazer uma referência bíblica com relação à proibição da prática do

incesto, ei-la: “Eu, Javé, teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e quarta geração dos que me odeiam” (Êxodo 20: 5, JONG *apud* Novae concordantiae sacrorum, iuxta Vulgatam versionem critice editam, Stuttgart, 1977).

A etimologia da palavra encerra uma noção de impureza e não-castidade, remetendo-nos ao termo sacrilégio “pecado grave contra a religião ou contra as coisas sagradas” (HOUAISS 2007). A estrutura, em sua origem, possui um caráter religioso, trazendo uma idéia de algo que vai extremamente contra aos princípios divinos:

A palavra incesto deriva do latim *incestum*, que significa estritamente sacrilégio. O adjetivo *incestus* quer dizer impuro e sujo. Aprofundando-se nas raízes etimológicas do termo *incestus*, Cromberg (2001) explica que este é formado pelo privativo *in* e *cestus*, que seria uma deformação do termo *castus*, que significa casto, puro. Incesto, portanto, significaria também, não casto. (MATIAS *apud* Cromberg, 2006, p. 296)

André, ao longo da narrativa, faz comparações sugestivas entre sua pessoa e a condição pecadora que o envolve, reforçando a idéia de incesto defendida acima. No capítulo sete, em conversa com o seu irmão mais velho, André vaticina furiosamente essas palavras:

eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade [...] e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que tenha o nosso sangue’, grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte em furor mas como quem puxa o terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ (NASSAR, 1989, p.39-40).

Desde os primórdios do pensamento ocidental, a prática do incesto possui uma carga mítica, é só lembrarmos da tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, em que Édipo é condenado pelos Deuses e pelo seu próprio destino a praticar o parricídio e conceber uma relação incestuosa com sua própria mãe. Cabe recuperar uma fala da peça (do profeta Tirésias) para demonstrar o caráter de maldição desse ato:

TIRÉSIAS: Tu és o rei, Édipo, mas manda o direito que eu a ti possa falar de igual para igual! [...] Sabes, ao menos, de quem és nascido? Sabes que és o maior inimigo dos teus, dos que sobre a terra estão e dos que a terra cobre? Sob a dupla maldição de teu pai e de tua mãe, dia virá em que serás expulso dessa cidade [...] o homem que tanto procuras, com ameaças e proclamações, está aqui! Passa por estrangeiro, mas logo se verá que é tebanos de nascimento, e tal descoberta lhe será fatal. [...] Ver-se-á ser ele, ao mesmo tempo, irmão e pai de seus filhos, filho e esposo daquela que lhe deu a vida, profanador do leito de seu pai, a quem tirou a vida. (SÓFOCLES, 2005, p. 41-42)

Não é proposta desmembrar a fábula da peça em seus pormenores, mas vale registrar na fala de Tirésias o caráter de maldição que rege a prática do incesto, quando o profeta vaticina “Ver-se-á ser ele, ao mesmo tempo, irmão e pai de seus filhos, filho e esposo daquela que lhe deu a vida, profanador do leito de seu pai, a quem tirou a vida”. As palavras de Tirésias trazem uma carga extremamente negativa para o destino de Édipo. (...) “Sob a dupla maldição de teu pai e de tua mãe dia virá em que serás expulso dessa cidade”.

Retornar ao percurso literário-moral de *Lavoura Arcaica*, permite ainda associar a moral conservadora da família a uma moral dita primitiva. Nesse sentido, cabe a leitura do capítulo 28. Ei-lo: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (NASSAR, 1989, p. 181).

Primeiramente, o que nos chama a atenção nesse brevíssimo capítulo é o seu forte poder de síntese, aproximando-se do discurso do gênero lírico. O recurso literário da gradação e do eterno retorno (terra-trigo-pão-mesa-família-terra) configuram-se como um requinte estilístico peculiar, pois o trecho contém a força de uma cápsula poética, liricamente condensada.

Os termos terra, trigo e pão estabelecem uma relação arcaica e hierárquica, pois a terra é o espaço primitivo por excelência, e sem ela, nenhum fruto seria possível germinar; o trigo é a matéria-prima, algo que a natureza gera para se transformar no pão, simbolicamente, o alimento divino. A família irá desfrutar o alimento produzido por mãos próprias, porém, a sequência semântico-estrutural é

concluída com o termo *terra*, conferindo uma atmosfera de retorno a um ambiente visceral da lavoura. O ciclo estabelece uma relação ascendente mas acaba no seu local de origem, ou seja, tudo retorna ao pó, remetendo-nos à passagem bíblica "O pó volte à terra de onde veio, e o espírito volte a Deus, que o deu" (Eclesiastes, 12:7). Vale ressaltar também a relação visceral que André e Ana estabelecem com o espaço ancestral da terra (como veremos no capítulo quatro), local de início e fim do ciclo humano.

Esse ciclo sugerido no capítulo enfatiza o trabalho conservador e primitivo que se constrói com a terra. Mas todo esse trajeto tem que estar mediado pelo amor, pelo trabalho e pelo tempo. Aliás, saber trabalhar pacientemente com o tempo, segundo o pai, é uma virtude inquestionável para o ser humano, idéia sugerida no capítulo três dessa dissertação.

A moral, em suas origens, está associada a uma coletividade, trazendo sempre o pressuposto do social; em vista disso, podemos emprestar à idéia de família também a noção de comunidade. Portanto, moral e família, em certa medida, são termos indissociáveis:

A moral só pode surgir – e efetivamente surge – quando o homem supera a sua natureza puramente natural, instintiva, e possui já uma natureza social: isto é, quando já é membro de uma coletividade (*gens*, várias famílias aparentadas entre si, ou *tribo*, constituída por várias *gens*). [...] a moral exige necessariamente não só que o homem esteja em relação com os demais, mas também certa consciência – por limitada e imprecisa que seja – desta relação para que se possa comportar de acordo com as normas ou prescrições que o governam. (VÁZQUEZ, 2007, p. 39)

Dentro dessa perspectiva, a moral só faz sentido diante da “relação com os demais”. No caso de *Lavoura Arcaica*, está intimamente associada à união e ao trabalho da família. Além do mais, essa relação tem de estar permeada por uma “certa consciência” de dever tendo em vista o cumprimento das normas e prescrições impostas pela coletividade.

A moral primitiva, segundo Vázquez (2007), baseia-se nas seguintes regras:

Através do trabalho, o homem primitivo já estabelece uma ponte entre si e a natureza e produz uma série de objetos que satisfazem as suas necessidades. Com seu trabalho, os homens primitivos tentam pôr a natureza a seu serviço, mas sua fraqueza diante dela é tal que, durante longo tempo, se lhes apresenta como um mundo estranho e hostil. [...] Seu trabalho adquire necessariamente um caráter coletivo e o fortalecimento da coletividade se transforma numa necessidade vital. Somente o caráter coletivo do trabalho e, em geral, da vida social garante a subsistência e a afirmação das gens ou da tribo. [...] Assim nasce a moral com a finalidade de assegurar a concordância do comportamento de cada um com os interesses coletivos. (p. 40)

De acordo com a citação, a moral primitiva possui como principal virtude o trabalho visando o bem da comunidade. Através desse, o homem dialoga com a natureza e extrai dela os artefatos necessários para sua sobrevivência, muito embora a natureza se apresente aos primitivos, durante longo período, como um mundo “estranho” e “hostil”.

É possível fazer uma associação entre o conceito de moral primitiva e a diretriz moral que pervaga o ambiente de *Lavoura Arcaica*, para isso, faz-se necessário trazer mais um trecho da obra. De acordo com a moral paterna:

Ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe terra para lavar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer. (NASSAR, 1989, p. 56)

A moral primitiva possui como virtude o trabalho de caráter coletivo visando à preservação da comunidade:

Todos são obrigados a trabalhar, a lutar contra os inimigos da tribo, etc. Estas obrigações comuns comportam o desenvolvimento das qualidades morais relativas aos interesses da coletividade: solidariedade, ajuda mútua, disciplina, amor aos filhos da mesma tribo, etc. O que mais tarde se qualificará como virtudes ou como vícios acha-se determinado pelo caráter coletivo da vida social. (VÁZQUEZ, 2007, p. 40)

Para reforçar a ligação de *Lavoura Arcaica* à moral primitiva, eis um trecho do capítulo cinco:

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungando solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima, meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo a cada passo, e discretamente, a minha imaturidade na vida [...]. (NASSAR, 1989, p. 20)

As três palavras que abrem esse trecho – *amor, união e trabalho* – são tidas como ideais de virtude dentro da família. O amor, em primeiro lugar, rege o comprometimento afetivo que todos devem possuir. A união provém desse amor, desse laço sanguíneo-sentimental que se infiltra nos corações de cada membro familiar. Por fim, o trabalho é apresentado como forma de concretizar essa união e simbolizar a força da família, visto que o trabalho possui sempre um caráter coletivo, ligado ao bem comum, pois, segundo Pedro:

Para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover o bem comum, [...]. (NASSAR, 1989, p. 21)

Novamente, pelas palavras de Pedro, a virtude do trabalho é ativada, enfatizando a noção de dever. O irmão mais velho associa aquela com a metáfora “da casa erguida”, ou seja, para que a família se mantenha alicerçada moralmente, o dever do trabalho coletivo é a idéia virtuosa por excelência. Só “participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover o bem comum”, conseguir-se-á uma comunidade sólida. Além do mais, nunca se esquecendo da idéia coletiva de “venerar os laços de sangue” familiar e de nunca “esconder os olhos ao irmão necessitado”. Ajuda ao próximo e trabalho coletivo, visando ao bem da comunidade, são pilares da moral primitiva, *arcaica* por assim dizer, encontrada mimeticamente na lavoura de Raduan Nassar.

Para finalizar essa parte da dissertação, convém trazer a leitura do capítulo 24, em que fica deflagrada a divisão moral da família.

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. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois de sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia. (NASSAR, 1989, p. 154-55)

O capítulo 24, de estrutura predominantemente descritiva, traz numa ordem hierárquica, a organização familiar. O pai vem em primeiro lugar “à cabeceira”, justificando a noção de uma família tradicional e patriarcal. Sobre esse tipo de estrutura familiar, Prado (1982) assim se expressa:

“As mulheres subordinavam-se aos homens, assim como os jovens, aos mais idosos; o homem mais velho era, portanto, a personagem que detinha as mais altas dignidades (*status*) e a maior autoridade sobre o resto da família da qual ele era o patriarca” (p. 66-67).

Tanto é assim, que o lugar do avô, quando vivo, era a outra cabeceira, desenhando geometricamente as duas pontas da autoridade familiar. E até quando esse não estava mais presente “mesmo depois de sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia”, ou seja, ninguém podia tomar o lugar divinizado da simbólica raiz primitiva da família.

A figura do avô, pela memória de André, traz o seguinte teor:

“Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral” .(NASSAR, 1989, p. 44)

O culto desse “veio ancestral” familiar é a forte marca de uma moralidade tradicional, ou mesmo *primitiva*, pois

o culto dos antepassados contribui para a perenidade das relações sociais que nele se decalcam. A unidade do clã, idealizada e sacramentada, apresenta-se de tal modo assegurada que permite manter a hierarquia dos grupos, o modo de atribuição dos direitos e dos deveres coletivos e individuais. (BALANDIER, 1976, p. 192)

Ao seguir a leitura, fica descrita a cena da união da família, dividida em duas vertentes. A primeira delas é composta pelo tronco derivado do pai, à direita: Pedro, Rosa, Zuleika e Huda, como se correspondessem ao lado moralmente *correto*. A expressão *à direita de Deus*, segundo HOUAISS (2007), corresponde à “tradição cristã, lugar ocupado pelo filho de Deus após a sua ressurreição”. O próprio narrador assim profere: “O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes”. Os membros desse *galho direito* correspondem ao tronco *primitivo* e *arcaico* da família, *espontâneo* e sem máculas ou fissuras moralmente comprometedoras. Nele está toda a sólida essência familiar.

O outro lado da família, por sua vez, corresponde à mãe de André, o próprio narrador, Ana e Lula (o irmão caçula). Esse galho fica à esquerda do pai, simbolizando, em termos morais, o oposto do tronco familiar, pois esse “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”. Como sugerido, esse tronco é uma *anomalia* e corresponde a uma *morbidez*, um galho extremamente fora dos padrões familiares, desvirtuado funestamente pela sua excessiva *carga de afeto*. Ao longo do romance, fica implícita, pelas imagens e falas memoriais de André, uma relação tênue que se estabelece entre o afeto familiar e o afeto sensual de seus corpos.

Essa divisão dos troncos desenha os dois lados morais da família: o primeiro, representado pelos componentes à direita do pai, simboliza a raiz, o correto, o equilibrado pela própria noção do primitivo. O segundo, representado pelos membros à esquerda do patriarca, traz a noção de exclusão: o lado *gauche* da família, e a própria subversão moral que a obra traz contida nesse núcleo familiar .

3. Lavoura Arcaica: uma leitura do percurso moral-discursivo-literário das personagens

Nesse capítulo, procuraremos analisar a construção das personagens do romance, sob o prisma da moralidade circundante. Moralidade essa que nos chega por meio do discurso simbólico proferido pelas vozes ficcionais. Analisar como esse jogo metafórico articula-se dentro do próprio universo moral sugerido pelas personagens é a proposta desse capítulo. Para isso, em termos conceituais sobre a moral, a recorrência aos gregos é inevitável, pois:

Nas conversas e discursos, nas ruas e praças de Atenas, Sócrates insistia na necessidade de restaurar a imagem do homem, que deveria voltar à sua interioridade, “conhecer a si mesmo”, e recuperar seu valor e dignidade moral. Esta é a base para que tenhamos um bom cidadão numa *polis* justa. Portanto, a ética nasce com os temas centrais, nunca esgotados, do bem, da virtude, do valor da pessoa e da sociedade justa. (PEGORARO, 2006, p. 19)

A citação nos ajuda a entender que Sócrates inaugura o estudo filosófico que analisa a essência do ser humano e sua relação social na *polis*, destacando-se como homem virtuoso e justo. Nasce, pois, o estudo da moral humana, campo de investigação da Ética. É inevitável, para qualquer estudo sobre a moral, resvalar nos ideais gregos de Virtude.

Para isso, recuperamos as vozes dos dois principais filósofos gregos, Platão e Aristóteles. Primeiramente, dissertamos em alguns pontos-chave sobre as formulações éticas dos dois autores. Num outro momento, aliamos a teoria exposta à análise da própria construção das personagens. Como contraponto à moral grega, nos apoiamos em concepções de Friedrich Nietzsche, filósofo do século XIX, que profere radicais críticas à própria moralidade grega construída a partir das ideias socráticas.

Por fim, introjetamos os conceitos nietzscheanos (sobre a noção de arte e virtude) na própria moralidade das personagens. Associando essas duas correntes ético-filosóficas (a grega e a nietzscheana) à leitura das personagens de *Lavoura*

Arcaica, acreditamos que seja possível construir uma análise razoavelmente consistente do embate de vozes morais-discursivas-literárias necessárias à completude desse capítulo.

3.1 Platão e o seu ideal ético: a Justiça

Antes de falar propriamente das ideias de Platão e seu ideal ético, cabe tecer um comentário sobre algumas características do povo grego. Para isso, destacamos Chauí (2002):

Os gregos seriam o povo da luz, da unidade entre matéria e espírito, sensibilidade e intelecto, natureza e humano; seriam o povo da pura objetividade racional, da relação orgânica e perfeita entre forma e conteúdo: seriam o povo da simplicidade racional, capaz de descobrir e operar com um pequeno número de princípios racionais, sistemáticos e universais que regeriam a totalidade do real (as coisas, as plantas, os animais, os homens, os astros e os deuses). Por isso criaram a filosofia, expressão mais alta da racionalidade, da simplicidade e da objetividade. Os gregos seriam o povo da harmonia entre os contrários, da capacidade para impor medida, limite ou freio às paixões humanas, submetendo-as às normas da virtude. (p. 26)

A citação é muito elucidativa para entendermos uma das características básicas do povo grego: o apreço pela racionalidade e o equilíbrio. A ideia de harmonia pautará toda a ética grega da Antiguidade, porém, essa virtude, advém, imprescindivelmente, de um trabalho intelectual pautado na razão, na objetividade, no zelo pelo equilíbrio. Além do mais

os gregos, e somente eles, poderiam criar e desenvolver a filosofia porque somente eles foram capazes de alcançar a unidade orgânica e a totalidade perfeita que define e regula a realidade. (ibidem, p. 26)

Podemos, em certa medida, associar *Lavoura Arcaica* e sua moralidade paterna a essa característica da harmonia advinda pelo equilíbrio. Em várias passagens, a voz do pai reclama esse zelo pela racionalidade como apontaremos adiante. Muito embora, essa mesma voz, estruturalmente, não se configure pela

característica do equilíbrio verbal; longe disso, o discurso paterno é extremamente verborrágico e repetitivo, conferindo à obra a pluralidade de possibilidades recorrente ao universo ambíguo e complexo de *Lavoura Arcaica*.

Seguindo essa característica básica do exercício pleno do intelecto, da objetividade e do equilíbrio, Platão desenvolve o seu ideal ético de virtude. Para o filósofo, esse ideal constroi-se na ideia de justiça, pois

toda filosofia de Platão é um processo de educação para a justiça e para um estado bem ordenado, tese de sua obra central, *A República*. [...] Platão trata da justiça como fundamento do universo, apoiando-se na tradição de Homero e Hesíodo. A justiça é uma deusa que dita as leis do cosmos, da sociedade e do homem, tema retomado em quase todos os diálogos. (PEGORARO, 2006, p. 20-21)

Antes mesmo de dissertarmos sobre o ideal de justiça platônico, faz-se necessário expor os conceitos do filósofo sobre a própria alma humana. Platão, com sua visão dualista de mundo, acredita que o homem era composto de corpo e alma. Essa, ligada ao mundo das idéias, imutável e perfeita; aquele, associado ao mundo sensível, simulacro imperfeito do mundo ideal. O elo entre o mundo das idéias e o mundo corpóreo é missão justamente da alma, visto que

a alma humana é, pois, uma natureza intermediária entre o divino e o mundo, destinada ao conhecimento, mas por sua ligação com o corpo também pode cair no erro e ser arrastada pelas paixões, que a distanciam de sua destinação natural. *Psykhé* é princípio da vida mental e espiritual ou o princípio cognoscente. A alma é o que, em nós, conhece e permite conhecer. (CHAUÍ, 2002, p. 291)

Para Platão, o núcleo humano de conhecimento é a alma. Isso posto, a transcendência e o não-corpóreo são as diretrizes de toda fonte do intelecto. A alma, enquadra-se numa “natureza intermediária” entre os dois mundos, é conhecimento da mais alta pureza “princípio da vida mental”. Em termos hierárquicos, o corpo é destinado a um segundo plano, sempre associado ao sensorial, esse é fonte de erros e paixões prejudiciais ao equilíbrio da alma.

A *psykhé* é o divino em nós ou, como escreve Platão, é o que em nós “é semelhante ao divino” não só pela racionalidade, mas também pela imortalidade. Por ser imortal, a alma humana é individual. (ibidem, p. 291)

Em certa medida, o discurso paterno encontrado em *Lavoura Arcaica*, levanta essa voz contra as paixões corpóreas. A palavra do pai sinaliza o perigo que advém do excesso sensorial proferido pela atração dos corpos desejosos. No entanto, o próprio discurso paterno se caracteriza como apaixonado, haja vista a carga de afetividade encontrada nas palavras e o excesso verbal de suas formas.

A noção de alma, na filosofia platônica, sempre vem associada ao divino, ao conhecimento pleno das coisas, ao eterno e individual. Só através dela é que chegamos ao mundo imutável das ideias. A alma também é intelecto, que corresponde ao termo (*nous*), e, para o filósofo, é a “nossa qualidade mais divina”. *Nous* também está ligado à *fronesis*, que corresponde à prudência ou sabedoria. Segundo Pegoraro (2006):

Pelo intelecto assim definido, o filósofo dialoga com o mundo divino das idéias, da Verdade e do Bem supremo e ao mesmo tempo dirige sua vida quotidiana. [...] Em síntese, em Platão, a *fronesis* é a luz que comanda toda a existência humana erguendo-a até a divindade. (p. 21-22)

A alma, ligada à prudência e à sabedoria, é uma espécie de luz que rege todo o intelecto do ser humano, intermediária legítima entre os mundos platônicos. Assim descrita, ela, segundo Platão, possui divisões essenciais para o pleno funcionamento da vida moral do indivíduo. Destarte, com essas considerações iniciais sobre a alma platônica, percebemos a importância dela em seu ideal ético.

Platão observa que a alma humana divide-se em três partes, associando-a às ideias da razão, da cólera e do apetite. Cada uma dessas partes possui funções muito bem definidas dentro do sistema moral platônico; ei-las:

1. A parte ou função apetitiva ou concupiscente, situada “entre o diafragma e o umbigo”, ou no baixo-ventre, busca comida, bebida, sexo, prazeres, isto é, tudo o que é necessário para a conservação do corpo e para a geração de outros corpos. Essa

parte é irracional e mortal, terminando com a morte do corpo; 2. A parte ou função colérica e irascível, situada “acima do diafragma na cavidade do peito”, se irrita ou se enraivesse contra tudo quanto possa ameaçar a segurança do corpo e tudo quanto lhe cause dor e sofrimento, incitando a combater os perigos contra a vida. Protetora do corpo, essa parte também é mortal e irracional. 3. A parte ou função racional, situada na cabeça (face e cérebro), é a faculdade do conhecimento. Parte espiritual e imortal, é a função ativa e superior da alma, o princípio divino em nós. (CHAUÍ, 2002, p. 294)

A autora, em leitura de Platão, propõe uma enumeração convincente no que diz respeito à estrutura conceitual da alma platônica. A primeira parte, metaforicamente situada no “baixo-ventre”, é a parte mais perigosa, pois corresponde a uma espécie de núcleo de todo nosso apetite, ou seja, todas as formas dos prazeres do corpo surgem nessa região. Dando voz excessiva a essa parte, o ser humano adentra no mundo errôneo do vício desmedido, alimento hostil para o desenvolvimento e conhecimento de nosso intelecto. Essa zona não goza de intelectualidade e, além do mais, é mortal. Ideia essa defendida pelo discurso paterno como já citado nesse trabalho.

A segunda parte, associada à ira e à coragem, simbolicamente representada pela “cavidade do peito”, é a parte da alma que clama pela conservação do corpo e luta contra as injustiças observadas na sociedade; e até podemos associá-la a uma função bélica de proteção. Essa parte também é mortal e não dotada de intelectualidade, muito mais associada à força física, ela é responsável pela segurança material, tanto da sociedade, quanto do próprio indivíduo. Segundo Pegoraro (2006):

A virtude cardeal da coragem também é comandada pela justiça. Como sensibilidade, fortaleza e valor, a coragem é a virtude do guerreiro, encarregado da defesa da sociedade. É também a virtude do cidadão comum que resiste às adversidades e luta contra o sofrimento e a dor e sacrifica prazeres para cumprir o dever (Rep., 427c). (p. 30)

A terceira parte, que corresponde à “face e cérebro” humanos, é associada à razão, fonte de todo nosso equilíbrio e sabedoria. Obviamente, a parte mais privilegiada da alma, pois goza de intelectualidade e imortalidade. Segundo o

filósofo, essa parte deve comandar as duas primeiras, subordinando-as à força da medida e do equilíbrio. Podemos associar essa parte ao estágio superior da alma, aquele responsável pela harmonia de todas as outras. Equilibrar nossos desejos carnis e mediar nossa ira e coragem pela força do intelecto, cada parte realizando sua função, coordenada pela clareza racional, constitui o ideal ético platônico: a Justiça.

A vida virtuosa é atingida quando cada uma dessas partes desempenha o seu respectivo papel, obedecendo uma hierarquia comandada pela racionalidade. Podemos até associar a idéia de virtude platônica à noção de “harmonia musical”, pois

a virtude rege, unifica e hierarquiza a variedade dos elementos constitutivos do homem: a razão, a sensibilidade e o instinto com todas as suas tendências. Estabelece uma relação equilibrada destas qualidades humanas subordinando-as ao comando da razão. (PEGORARO, 2006, p. 29)

A alma tem que trabalhar como uma espécie de sinfonia musical, em que o regente (o intelecto) comanda todos os outros instrumentos. Cada qual desempenha uma função muito bem delimitada, assim como em uma peça musical, na qual todos os músicos se submetem ao regente, figura racional de comando da orquestra. Se algum instrumento invade o espaço do outro, ou não desempenha o seu próprio papel, a harmonia prejudica-se como um todo.

Justiça é coordenação eficiente, o funcionamento harmonioso dos elementos em um homem, cada qual no seu lugar adequado e cada qual dando a sua contribuição cooperativa para o comportamento. Todo indivíduo é um cosmos ou um caos de desejos, emoções e idéias; deixe que eles entrem em harmonia, e o indivíduo sobrevive e obtém sucesso; deixe que eles se percam seu lugar e sua função adequados, deixe que a emoção tente se tornar tanto a luz da ação como o seu calor (como no fanático), ou deixe que o pensamento tente se tornar a desintegração da personalidade, o fracasso avança como a noite inevitável. Justiça é *taxis Kai Kosmos* – uma ordem e beleza – das partes da alma; ela está para a alma assim como a saúde está no corpo. Todo mal é desarmonia: entre o homem e a natureza, o homem e os homens, ou o homem e ele mesmo. (DURANT, 1996, p. 61)

O autor, em leitura dos ideais éticos platônicos, sintetiza a noção da vida virtuosa, pautada na justiça e harmonia que o intelecto proporciona. Regida pela temperança, a alma segue o ideal de justiça, pois essa é “coordenação eficiente, o funcionamento harmonioso dos elementos em um homem, cada qual no seu lugar adequado”. Ideal máximo de vida virtuosa platônica.

Para Platão, o ser humano deve-se guiar sempre pela parte superior da alma, atingindo assim a *Areté*, que nas palavras de Chauí (2002), está assim definida:

A *areté* é a excelência de alguma coisa, o melhor realizado no grau máximo e não pode haver *areté* sob o comando das partes menos excelentes. (...) As paixões do desejo e da cólera fazem com que os apetites e impulsos violentos de nosso corpo obscureçam nossa inteligência impedindo-a de conhecer e de realizar sua atividade própria, e o vício é ignorância; portanto, quem não exerce a razão não conhece a virtude e não pode ser virtuoso. Assim sendo, a vida ética ou virtuosa dependerá exclusivamente da parte racional da alma. (p. 294-295)

Podemos entender a *Areté* grega também como a virtude plena das coisas, ideia conseguida somente pela parte luminosa da alma. Quando a inteligência e a moderação sobrepõem-se aos impulsos materiais e a sua vida é coordenada pela razão, atingimos a essência da vida virtuosa. Nossas vidas não podem ser guiadas pelas “partes menos excelentes”, ou seja, a do desejo e da cólera, mas sim pela inteligência advinda da simetria ética da razão. Portanto, a moralidade platônica guia-se fundamentalmente pelo exercício pleno da razão, buscando a simetria das coisas, o equilíbrio necessário contra os desejos e a busca pela claridade do Bem Supremo, metaforicamente representado pelo Sol. Pegoraro (2006) em leitura de Platão, assim comenta:

O princípio supremo do universo é o Bem absoluto que, por analogia, é o Sol; isto é, o Bem na ordem inteligível e transcendente, o sol no mundo visível e imanente. É na luz do Bem que as essências das coisas são cognoscíveis pela inteligência, exatamente como as coisas terrestres só podem ser vistas e conhecidas à luz do sol. Sem luz há trevas e nem podemos ver as coisas em sua materialidade física. (p. 25)

3.2 Aristóteles e o seu ideal ético: A felicidade

Antes mesmo de tratarmos dos ideais éticos aristotélicos, é útil partirmos de considerações que aproximam duas correntes filosóficas. A saber, tanto Platão, quanto Aristóteles, pautam-se numa ética racionalista que prima pelo governo do intelecto, do equilíbrio e da simetria dos atos humanos. A ética dos dois filósofos busca uma harmonia racional, característica própria dos gregos, como já mencionado nesse capítulo.

Porém, como já vimos, Platão constroi sua ética privilegiando uma postura mais contemplativa e teórica, atingindo a transcendência necessária para sustentar o seu mundo perfeito das ideias. De caráter mais abstrato e alegórico, o filósofo atém-se para o seu ideal harmonioso de Justiça, conferindo à alma humana suas partes e funções.

Essa postura platônica é refutada pelo seu discípulo, pois

Aristóteles é o fundador da filosofia prática porque demarcou o campo da ação humana e distinguiu, pelo método e pelo conteúdo, o saber prático e a técnica fabricadora, assim como o saber teórico e o prático. (CHAUI, 2002, p. 440)

A ética aristotélica liga-se à vida prática, diferentemente da atitude contemplativa de Platão. Seguindo uma postura mais concreta, Aristóteles acredita que todas as ações humanas projetam a busca de um fim prático. Todo ser humano realiza seus atos e intenções almejando uma finalidade desejada, ou melhor, um “bem”. Para ratificar nossa ideia, a própria noção de virtude e justiça, nas palavras do filósofo,

pelos atos que praticamos em nossas relações com outras pessoas, tornamo-nos justos ou injustos; pelo que fazemos em situações perigosas e pelo hábito de sentir medo ou de sentir confiança, tornamo-nos corajosos ou covardes. O mesmo vale para os desejos e a ira; alguns homens se tornam temperantes e amáveis. Outros intemperantes e irascíveis, portando-se de um ou outro modo nas mesmas circunstâncias [...] nossas disposições morais nascem de atividades semelhantes a elas.

É por esta razão que devemos atentar para a qualidade dos atos que praticamos, pois nossas disposições morais correspondem às diferenças entre nossas atividades. (ARISTÓTELES, 2007, p. 41)

Reforçando a ideia do caráter prático da ética aristotélica, o homem torna-se virtuoso ou justo pelo hábito de sua conduta e de suas próprias escolhas. Por isso “devemos atentar para a qualidade dos atos que praticamos, pois nossas disposições morais correspondem às diferenças entre nossas atividades”; em outras palavras, é o curso das boas ações que nos fazem pessoas mais virtuosas e justas.

Para o estagirita, o homem, em todas as suas ações, visa alguma finalidade, busca alcançar um “bem”. À medida que as decisões humanas buscam alcançar um “bem”, ou melhor, um “fim”, pode-se afirmar que a ética aristotélica é finalista, pois o ser humano sempre estará em busca de algo que o complete. A saber, o filósofo acredita que qualquer pessoa guiada, equilibradamente, pelo seu intelecto, é um ser eticamente feliz.

Segundo Chauí (2002), o filósofo hierarquiza esses “bens”, pois

um bem, diz Aristóteles, é mais perfeito do que outros quando procurado por si mesmo e não em vista de outra coisa, e a felicidade é um bem deste gênero, diferentemente da honra, da riqueza, do prazer e da inteligência, que são buscados como meios para outros fins. Um bem é mais perfeito do que outros pelo seu grau de auto-suficiência (*autárkeia*), isto é, quando o escolhemos por ele mesmo e não em vista de outra coisa. (p. 441)

O bem supremo aristotélico é a felicidade, pelo fato dessa ser um fim em si mesma, ou seja, ela não se mostra como meio de atingir outros lugares e projeções. A vida feliz é a própria ideia final de todo e qualquer ato humano. Pelas palavras do filósofo:

Ora, parece que a felicidade, acima de qualquer outra coisa, é considerada como esse sumo bem. Ela é buscada sempre por si mesma e nunca no interesse de uma outra coisa; enquanto a honra, o prazer, a razão, e todas as demais virtudes, ainda que as escolhamos por si mesmas (visto que as escolheríamos mesmo que nada delas resultasse), fazemos isso no interesse da felicidade, pensando que por meio dela seremos felizes. Mas a felicidade ninguém a escolhe tendo em vista alguma

outra virtude, nem, de uma forma geral, qualquer coisa além dela própria. [...] Assim, a felicidade é algo absoluto e auto-suficiente, e a finalidade da ação. (ARISTÓTELES, 2007, p.25-26)

De maneira prática, Aristóteles sugere que a busca de riquezas, prazeres carnavais, honra e respeito são apenas meios para atingir uma “suposta felicidade” pois a verdadeira “felicidade ninguém a escolhe tendo em vista alguma outra virtude, nem, de uma forma geral, qualquer coisa além dela própria”, ideia essa muito distante em Lavoura Arcaica, do projeto de felicidade de André, pois esse é centrado justamente na busca de prazeres carnavais da relação incestuosa com a irmã.

Segundo a ideia aristotélica, a felicidade nunca será um meio para se atingir alguma outra coisa, ela se projeta como a finalidade suprema necessária, visto que está concretizada pela auto-suficiência. Além do mais, Aristóteles afirma “A nossa concepção é de que o homem feliz vive bem e age bem, visto que definimos a felicidade como uma espécie de boa vida e boa ação” (ibidem, p. 29).

Ainda sobre essa questão, Pegoraro (2006), em leitura de Aristóteles, destaca:

É preciso que haja um bem final que sintetize todos e que será o fim último e supremo. Este bem é a felicidade: “Se há, para as ações que praticamos, alguma finalidade que desejamos por si mesma, sendo tudo o mais desejado por causa dela, e se escolhermos tudo por causa de algo mais (se fosse assim, o processo prosseguiria até o infinito, de tal forma que nosso desejo seria vazio e vão), evidentemente tal finalidade deve ser o bem e o melhor dos bens”. (ARISTÓTELES *apud* PEGORARO, 2006, p. 41)

Aristóteles, ao afirmar sobre o “bem melhor dos bens”, está se referindo ao atributo que só os seres humanos possuem: o intelecto. Quando nossas almas são guiadas por este, o homem “realiza suas possibilidades mais elevadas” (PEGORARO, 2006, p. 43), isto é, vive racional e filosoficamente, afastando-se dos excessos, pois

para Aristóteles, as virtudes são todas energias e funções da alma que ele classifica nas três modalidades de vida: vegetativa, sensitiva e intelectual. Na vida instintiva temos, por exemplo, o desejo, o apetite de fome e de sexo; na sensitiva há

os sentimentos de dor e prazer, os cinco sentidos como ver e ouvir; na intelectiva temos o intelecto e o desejo superior (vontade). As primeiras duas formas de vida são biológicas e irracionais, como nos animais; a grande diferença está na terceira, o intelecto, que é exclusivo do homem, princípio de sua especificação e identidade. (PEGORARO, 2006, p. 47)

A principal virtude do homem, segundo Aristóteles, é desenvolver uma espécie de “desejo superior” em busca de uma vida organizada pelo intelecto, pois só assim cumprimos nosso “projeto de felicidade”. Educar, equilibradamente, nossos desejos, nossos apetites, via intelecto, é a finalidade plena da ética aristotélica. A busca por uma vida teórica e intelectual é o ideal de vida feliz; em contrapartida, aquelas pessoas que priorizam a busca por desejos carnis e satisfação apenas do corpo, segundo o filósofo, assemelham-se a “animais” e “escravos”, preocupados apenas em aliviar prazeres passageiros.

A vida filosófica, ou seja, a vida guiada pela observação racional advinda do intelecto, segundo Aristóteles, é o tipo mais nobre de prazer, proporcionando ao ser humano a plena felicidade: a real vida virtuosa, pois, como ensina o estagirita,

essa atividade é a melhor, pois não só é a razão a melhor coisa que existe em nós, como também os objetos com os quais a razão se relaciona são os melhores entre os objetos cognoscíveis; em segundo lugar, essa atividade é a mais contínua, já que a contemplação da verdade pode ser mais contínua do que qualquer outra atividade. E pensamos que a felicidade tem um elemento de prazer, e que a atividade da sabedoria filosófica é reconhecidamente a mais agradável das atitudes virtuosas. (ARISTÓTELES, 2007, p. 229)

A vida virtuosa aristotélica rege-se pela busca da felicidade, sendo essa a “sabedoria filosófica” diante dos fenômenos circundantes. A atitude moralmente mais nobre do ser humano, é a busca racional e contemplativa dos acontecimentos exteriores e interiores relativos ao ser humano. Entendendo que a felicidade suprema aristotélica depende exclusivamente do intelecto, não há espaço para excessos e desequilíbrios, ideia essa que nos permite trazer uma outra noção da moral professada pelo estagirita: o ideal do justo meio.

Podemos iniciar a noção do justo meio aristotélico apresentando as palavras do filósofo:

Em tudo que é contínuo e divisível pode-se tirar uma parte maior, menor ou igual, e isso tanto em termos da própria coisa, quanto em relação a nós; e o igual é um meio-termo entre o excesso e a falta. Por “meio-termo no objeto” quero significar aquilo que é equidistante em relação aos extremos, e que é o único e o mesmo para todos os homens; e por “meio-termo em relação a nós” quero dizer aquilo que não é nem demasiado nem muito pouco, e isto não é único e o mesmo para todos. [...] Por conseguinte, a virtude é uma espécie de mediania, já que, como vimos, o seu alvo é o meio-termo. (ARISTÓTELES, 2007, p. 48)

Com o auxílio da racionalidade humana, Aristóteles propõe um ideal ético pautado na “mediania”. Para qualquer situação prática, o ideal é algo que está entre o excesso e a falta, entre a demasia e a escassez. Mais: o filósofo faz uma distinção entre o “meio-termo do objeto” e o “meio-termo em relação a nós”. Aquele é imutável, dado o caráter mais concreto, por exemplo: a divisão mediana de um alimento tem de girar em torno entre o excesso e a falta. Essa situação é imutável por conta da concretude do fato, pois o alimento é algo exterior a nós e divisível concretamente.

No meio-termo em relação a nós, cada qual tem a sua mediania, ou seja, para um ser humano, em decorrência de as ações e de as percepções partirem de uma interioridade, a mediania pode variar de indivíduo para indivíduo.

Ainda com relação ao ideal do justo meio, pelas palavras do filósofo:

A virtude é, então, ações e paixões, [...] e consistente numa mediania, isto é, a mediania relativa a nós, que é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. [...] Portanto, acerca do que ela é, isto é, qual é a definição da sua essência, a virtude é uma mediania. (ARISTÓTELES, 2007, p. 49)

Segundo o filósofo, a mediania é atingida e determinada por “um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática”, essa medida é variável para cada intelecto, pois esse é algo individual e interiorizado. A qualidade do

intelecto de mediar nossos impulsos e desejos, segundo Aristóteles, é a prudência ou a temperança. Eis um exemplo de mediania de acordo com o próprio filósofo:

Com efeito, o homem que se abstém dos prazeres do corpo e se alegra com a própria abstenção é temperante; em contraste, o homem que se aborrece com isso é intemperante; e quem enfrenta coisas temíveis e sente prazer em fazê-lo, ou, pelo menos, não sofre com isso, é corajoso, ao passo que o homem que sofre quando enfrenta coisas temíveis é covarde. Com efeito, a excelência moral relaciona-se com prazer e sofrimento. (ARISTÓTELES, 2007, p. 43)

O exemplo concreto que Aristóteles utiliza é bem elucidativo para sua teoria, pois a mediania está atrelada ao bem estar e consciência racional perante os fatos. A medida exata entre o prazer e o sofrimento é uma virtude moral. Ao abster-se de um prazer, o homem tem de se alegrar com a sua própria postura, e não o contrário. O mesmo acontece na relação do corajoso e covarde, aquele sente prazer ou, ao menos, não sofre diante de uma situação perigosa, já o covarde apresenta sofrimento e medo diante da situação vivida. Ideia essa também encontrada no discurso paterno como iremos apontar adiante.

Aristóteles nomeia como vícios as extremidades das situações, ou seja, o excesso ou a falta, enquanto a virtude é a posição de equilíbrio entre as duas extremidades.

A virtude é um meio-termo, em que sentido devemos entender esta expressão, e que é um meio-termo entre dois vícios, um dos quais envolve excesso e o outro falta, e isso porque a natureza da virtude é visar à mediania nas paixões e nos atos. (ARISTÓTELES, 2007, p. 54)

Sobre a pathos, o filósofo acredita que é algo que se bifurca em duas ideias; primeiramente, a paixão é algo inerente ao ser humano, visto que somos compostos de matéria, e essa, por sua vez, possui uma gênese que clama por afetividade, deseja outra matéria, é passiva e está sempre em busca de saciar-se de maneira concreta. Em segundo lugar, a paixão possui um movimento violento, pois sempre após um anseio e desejo desenfreados, vem a dor de não possuir ou a dor do fim de saciar-se, juntamente com a idéia de fuga dessa própria dor. Por isso, sendo a

paixão o núcleo de nossa postura ética, conduzida, entretanto, de maneira desenfreada, passa a ser a fonte de todos os nossos vícios. Chauí (2002), em leitura do filósofo, assim nos ensina:

Teremos que dizer que a paixão é um movimento natural e violento. Natural, porque somos feitos de matéria e essa é sempre carente, desejante, passiva, buscando vencer a carência e a passividade; natural também porque possuímos uma alma sensitiva e apetitiva e a afetividade nos é inerente. Violento, porque a paixão pode suscitar movimentos contrários ao bem de nossa natureza, oscilando entre o excesso e a falta, entre a busca desenfreada do prazer e a fuga desesperada da dor. Por sua naturalidade, ela é o núcleo de nossa vida ética ou feliz; e por sua violência, ela está na origem de todos os vícios humanos. (p. 444)

De outro modo, segundo Chauí, virtuoso será quem conseguir, através de uma natureza temperante e prudente, comandar, com a disposição racional do intelecto, a força das paixões humanas. Cabe mencionar também que a paixão, pelo fato de seu caráter natural e violento, é uma força instintiva e irracional, tendo que ser necessariamente conduzida pelo intelecto. Portanto, a mediania necessária para a vida feliz, sempre será o meio-termo justo e medido pela sabedoria da razão.

3.3 Nietzsche e sua moral dionisíaca

Como contraponto à moralidade grega, apoiaremos agora nossas idéias no filósofo Friedrich Nietzsche, mais especificamente, no que ele escreve sobre a dialética da arte e do pensamento grego construídos por dois princípios distintos: o apolíneo e o dionisíaco. Muito embora ele não associe a parte inicial de sua filosofia à questão da moral propriamente dita, (tarefa realizada no livro *A genealogia da moral*), cabe perfeitamente uma aproximação. Isso porque, ao indagar a postura da filosofia grega a partir de Sócrates, o filósofo discute a noção filosófica excessivamente racionalista perante os fenômenos da vida.

Como percebemos, a moralidade grega está norteadada por um princípio mediado exclusivamente pelo intelecto – medida verdadeira de todas as coisas.

Tanto Platão, quanto Aristóteles, atribuem ao intelecto uma noção de clareza, equilíbrio, organização e distinção racional dos acontecimentos. A saber, o pleno desenvolvimento da razão, distanciando-se dos fenômenos instintivos e dos desejos desenfreados, é a virtude necessária para uma vida ética consistente e digna dentro da *polis*.

Essa postura grega, Nietzsche a associa com um princípio intitulado de Apolíneo, que nos remete à figura do deus Apolo (Filho de Zeus, irmão de Ártemis, deus da beleza, da harmonia e do equilíbrio). Apolo é a figura mitológica associada à distinção, a nitidez racional dos fenômenos, um deus que anseia pela individuação e clareza das coisas. Representante do pensamento racional, Apolo figura como o ideal de clareza necessária para a filosofia grega realizada a partir de Sócrates, considerado por muitos como o pai do racionalismo grego.

O deus Apolo é tido como a entidade propriamente representante da filosofia, o deus que preside as ciências, a força divina que nos remete a excelência do pensamento racional. Ao assumir essas características, Apolo figura como ideal de abstração, um deus que não é visto, mas mentalizado em nossa interioridade como ideal do equilíbrio, da luminosidade necessária para uma vida moralmente superior.

Eis as palavras do próprio filósofo:

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. (NIETZSCHE, 2007, p. 26)

O filósofo associa a figura do deus Apolo à “divindade da luz”, que “reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia”, ou seja, o deus que está no plano metafísico do sonho, por assim dizer, e que nos remete a bela

“aparência da fantasia”, trazendo a idéia da perfeição simbólica das artes e da própria moral, pois, na presença dele “a vida se torna possível e digna de ser vivida”.

O princípio apolíneo é a fonte de individuação e imposição de limites à potência indiferenciada do dionisíaco, uma astúcia artística que a arte grega mobilizava para submeter a diversidade anárquica da realidade e da experiência humana a uma forma – a uma aparência e dissimulação. Seu emprego permite a contemplação, a aceitação e a preservação das intensidades inscritas nas vivências dionisíacas, que, graças a essa transfiguração, tornam-se humanamente suportáveis. Nesse sentido, os dois princípios são tanto modos de conhecimento da realidade como modos de expressar as forças humanas primárias. (BOIEIRA, 2002, p. 13)

Ao lado do princípio apolíneo caminha o dionisíaco. Segundo o filósofo, contraponto necessário para o surgimento da tragédia grega e da filosofia realizada antes de Sócrates, intitulada assim como pré-socrática. O princípio dionisíaco está associado ao deus Dioniso (representante da morte, protetor do teatro e das vindimas). Dioniso é associado à idéia da desmesura dos instintos, da liberdade excessiva dos desejos, um deus que flerta com o caos do des-limite. Representado, muitas vezes, pela figura do andrógono, ele é a palpitação da natureza, ou melhor, ele é a própria fragmentação dessa, instintiva e desejante. Um deus muito mais próximo e concreto, muitas vezes, associado às vertigens e transes do próprio corpo. Dioniso é sinônimo do carnal, do desejo desmedido; por sua vez, Apolo é espírito e transcendência.

Em linhas gerais, o princípio dionisíaco refere-se às forças anárquicas e indiferenciadas que compõem o fundo último da realidade, vistas como intensidades carentes de individuação que se dão como fluxo em tumulto, desordem e diferenciação permanente. No ser humano, essas intensidades (ou forças) são fonte de êxtase extremo, embriaguez e dispersão, na qual prazer e dor se misturam. (ibidem, p. 12-13)

A força dionisíaca é sinônimo de uma espécie de “anarquia sensorial” advinda da própria realidade natural que o universo, com suas forças oscilantes e misteriosas, propõe. Um princípio pautado no des-limite das energias contraditórias que sugerem “desordem e diferenciação permanente”. Lado oposto do princípio apolíneo, o dionisíaco consiste na força concreta da embriaguez prazerosa e dolorida, sentida simultaneamente pelo homem.

O reconhecimento do princípio dionisíaco, impulso criativo fundamental, requer a aceitação do sofrimento, da particularidade, do finito, do impreciso, da limitação, do mutável, de tudo enfim que acompanha necessariamente a intensidade, o êxtase, o prazer, a plenitude, a integração com a realidade, etc.. Ao negar o dionisíaco, nega-se a realidade tal como é, com seus rigores e benesses. O princípio apolíneo, ao sujeitar o dionisíaco a uma forma (artística), sem contudo negá-lo ou depreciá-lo, torna possível ao ser humano a convivência criativa com a plenitude da existência e suas vicissitudes. Por essa razão, a arte é vista como a atividade propriamente metafísica do homem, que, ao integrar esses dois princípios, dota a existência humana de um sentido em consonância com a estrutura da realidade. (BOEIRA, 2002, p. 13-14)

Tendo como base a citação acima, é coerente afirmar que o princípio dionisíaco está associado ao “impulso criativo fundamental”, sendo este a própria aceitação do sofrimento, das nossas limitações e oscilações, algo muito próximo da des-medida da natureza. Aceitar o dionisíaco é introjetar a materialidade do êxtase, do desejo, num jogo estético que flerta com a vida, encontrando assim, um verdadeiro diálogo com a realidade presente. Por sua vez, o princípio apolíneo não pode ser negado totalmente. Em termos estéticos, o apolíneo é a força artística da forma, o princípio ordenador (podemos associar com a própria idéia de *mímesis*) para que tudo não se torne desordem, ou seja, uma obra de arte (no caso a tragédia grega) precisa desses dois princípios, pois ao unir o dionisíaco ao princípio mimético-apolíneo da forma, a obra de arte atinge a sua plenitude, aceitando todas as possibilidades da realidade, fenômeno que acontece, segundo o filósofo, na tragédia ática.

Lavoura Arcaica, em sua concepção artística, traz elementos dionisíacos e apolíneos, pois encontramos, em sua estrutura, a sua faceta mimético-apolínea advinda da própria representação de mundo que a obra sugere, como já apontamos no capítulo dois dessa dissertação. Porém, por meio do discurso verborrágico de André, encontramos elementos dionisíacos, como a relação anárquica e sensorial do narrador com a natureza e seus próprios desejos, como também a aceitação do elemento trágico. A morte da “dançarina oriental” que finaliza a trama, confere um jogo misterioso entre o destino da família e a condição doentia de André.

Na opinião de Nietzsche, os filósofos pré-socráticos também aceitaram esses dois princípios e professaram a idéia de que o conflito necessário para a vida advém sempre da tensão contida nesses dois extremos:

Para Nietzsche, os gregos criaram a filosofia porque não teriam temido o dilaceramento, a dualidade, o lado cruel e sombrio dos humanos e da natureza. Longe de serem os homens da moderação ou da medida, seriam as criaturas da desmedida – a *hybris* – e da luta sem tréguas entre os contrários – do *agón*, palavra grega que significa: batalha, luta, jogo, disputa interminável entre os opostos. (CHAUÍ, 2002, p. 27)

Marilena Chauí, em leitura de Nietzsche, afirma que a vida é sinônimo de dilaceramento, dualidade entre esses dois princípios. O ser humano não é só moderação, pois a própria natureza possui um movimento de oscilação e tempestade. A *hybris* grega é a representação da deformidade não-linear dos eventos e de nossa interioridade. A vida é uma “disputa interminável entre os opostos”. Ideia aceita também nas tragédias gregas.

Os gregos, antes de inventarem a filosofia, inventaram o que daria origem a ela: a tragédia. Que é a tragédia? Culto religioso (só depois transformado em obra teatral), a tragédia narra a morte e o renascimento do deus Dionisos e, ao narrá-los, expõe o princípio bárbaro, cruel, desmedido, de embriaguez e pessimismo, de lutas subterrâneas entre poderes tirânicos na batalha do sofrimento para fazer sair da indiferenciação caótica da matéria a individuação organizada das formas. O princípio que guia a tragédia é a desumanidade e a barbárie que fecundam o espírito grego, dando-lhe seu momento ou princípio dionisíaco. (ibidem, p. 27)

Para o filósofo, na tragédia grega, encontramos, com ausência de máscaras, o princípio dionisíaco, pois nela está contida o caos, a força desmedida do destino, a aceitação da catástrofe, a nítida luta dos opostos. Na tragédia, aparecem as “lutas subterrâneas entre poderes tirânicos na batalha do sofrimento”. O homem, na tragédia, é representado em todo o seu limite, dando voz aos instintos mais recônditos, aceitando que a vida é luta contínua entre a luz e o subterrâneo do destino humano.

Até então, filólogos, estetas e historiadores haviam sublinhado apenas um princípio da arte grega: o apolíneo. Tomavam-na como arte da ponderação e do domínio de si. Ao apolíneo, Nietzsche contrapõe o dionisíaco. Ressalta seu caráter de excesso e vertigem. Conjugados na tragédia, esses princípios eram manifestações, na arte, de duas pulsões cósmicas. Apolo, o deus da bela forma e da individualização, permitia a Dioniso que se manifestasse. Dioniso, o deus da embriaguez e do dilaceramento, possibilitava a Apolo que se exprimisse. Como a luz e a sombra, a superfície e as profundezas, a aparência e a essência, ambos eram imprescindíveis na tragédia grega. (MARTON, 1999, p. 18)

A tragédia é a representação da luta entre os opostos. A arte grega, representada pela tragédia, segundo o filósofo, é a síntese desses dois princípios, como destacamos a seguir:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador (Bildner), a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2007, p. 24)

Pelas palavras do filósofo, podemos entender que a arte grega, no caso, a tragédia, surge da tensão de duas idéias artísticas: a arte figurada, vinculada ao apolíneo, que, dentro da tragédia, entendemos como a própria organicidade das partes, as falas das personagens organizadas racionalmente, a distinção dos caracteres etc. Por sua vez, a arte não figurada, ligada ao dionisíaco, une-se à música do coro. Essa manifestação é mais impulsiva e remete a uma espécie de transe, deleite pautado no des-limite da encenação lírica. A tragédia grega conseguiu unir essas duas forças, formando a síntese necessária para os fenômenos da natureza. Com relação à tragédia grega, Marton (1999), em leitura do filósofo, destaca:

A música coral unia-se à plástica, sendo traduzida e interpretada através de danças e ilustrada pela presença viva e radiante do ator. Conferia ao mito uma significação que não poderia ser atingida unicamente com a palavra ou a plasticidade do espetáculo. Por sua vez, o mito trágico, encarnado na própria figura do herói, carregava toda a crueldade do mundo dionisiaco. Livrara o público do desejo irreprimível, desencadeado pela música, de nele se precipitar. O próprio público era artista: sentia-se transformado pelo espetáculo. Imaginava-se parte integrante do coro e deixava a visão trágica do mundo se abrir para ele. Essa era a obra de arte verdadeiramente integral. (MARTON, 1999, p. 18)

A saber, pela citação acima, a música do coro “conferia ao mito uma significação que não poderia ser atingida unicamente com a palavra ou a plasticidade do espetáculo”, sugerindo uma espécie de transe: intenção dionisiaca da obra de arte. Essa espécie de catarse, por sua vez, “livrara o público do desejo irreprimível”, estado alcançado pela música coral, conferindo a qualidade integrante da peça em que o trágico penetra na vivência do expectador.

A tragédia permitia aos gregos encontrar o equilíbrio entre duas pulsões tentadoras. Não se perderam nas brumas do êxtase dionisiaco, como havia ocorrido na Índia, nem se deixavam levar pelo princípio apolíneo da individuação, como vai ocorrer em Roma. O advento do espírito socrático em muito contribuiu para a decadência da tragédia na Grécia Antiga. Com Sócrates, concluiu-se a substituição do homem trágico pelo seu contrário: o homem teórico. (ibidem, p. 18)

O filósofo entende o socratismo como a decadência do verdadeiro espírito grego, espírito esse de enxergar os próprios fenômenos contraditórios que a vida nos apresenta. O verdadeiro gênio grego está atrelado ao “homem trágico”, ou seja, aquele que aceita a vida com suas desmesuras e desequilíbrios, entendendo o ato de viver também como dor e possibilidade de revelação, pois

a tragédia grega revela “o pessimismo da força, no qual a aceitação da fragilidade humana é uma manifestação de fortaleza – de um excesso de saúde –, uma disposição para viver a existência em toda sua plenitude, privação e disparidade. Portanto, a incapacidade de aceitar a fragilidade humana não deve ser vista como um traço imutável do ser humano, como destino insuperável, mas como fraqueza adquirida. Uma fraqueza que revela, em nós, a ascendência ou dominância de forças e impulsos contrários a vida. (BOEIRA, 2002. p. 23-24)

A grande crítica do filósofo recai sobre o pensamento grego professado a partir de Sócrates, pois esse teria praticamente anulado o princípio dionisíaco próprio dos gregos. O ideal socrático da luminosidade advinda do intelecto estaria anulando uma força enraizada na história de sua nação. Pois esses eram “movidos pelo impulso das desarmonias e da desmedida”, divididos territorialmente por cidades-estado e com ideologias diferentes, o princípio apolíneo nunca foi atingindo, ficando sempre num plano ideal.

A afirmação da crueldade da existência cedeu lugar ao otimismo do saber, a febre de viver, à serenidade. Opôs-se a vida à idéia – como se a vida devesse ser julgada, justificada e redimida pela idéia. Privilegiou-se o conhecimento em detrimento da arte, e fez dele fonte de moralidade. (MARTON, 1999, p. 18)

A partir de Sócrates (pai do racionalismo), Nietzsche acredita na morte da filosofia e do próprio pensamento grego, ao anular o princípio dionisíaco, inerente à natureza e ao ser humano. Assim escreve Chauí (2002):

Sócrates, Platão e Aristóteles, na opinião de Nietzsche, preocupados apenas com o apolíneo, teriam destruído a filosofia, que era a luta interminável entre o dionisíaco (a fúria dos contrários e da desordem) e o apolíneo (o desejo da harmonia, luz e ordem). A partir de Sócrates, diz Nietzsche, morre a filosofia e nasce o racionalismo, isto é, um meio covarde usado pelos fracos para dominar os fortes. A razão, colocada como princípio único do real e da conduta humana, serve para domesticar o espírito trágico e agonístico dos gregos, afirmando que o bem, o belo e o justo são a concórdia e o acordo entre os homens e entre os seres. O predomínio exclusivista do apolíneo é, para Nietzsche, a agonia e morte do espírito grego e da filosofia. [...] O ideal da harmonia não é a tradução da realidade grega, e sim o antídoto buscado pelas artes e pela filosofia para “curar” os antagonismos e as desmedidas reais. (p. 27-28)

Nietzsche aceita a dor e o sofrimento dionisíacos como algo inerente ao ser humano, ou seja, para viver a vida em sua plenitude não podemos colocar “amarras” em nossos próprios instintos, deixando que o movimento natural de nossos corpos completem o fluxo vital, a saúde necessária, pois a razão, colocada como princípio único do real e da conduta humana, serve para “domesticar o espírito trágico e

agonístico dos gregos”. Entendemos, aqui, domesticar como limitar as próprias experiências antagônicas e desmedidas que a natureza de nossos desejos permite.

Nietzsche pergunta por quê – se o sofrimento é parte inescapável da condição humana – nós o consideramos como imperfeição. Constata que essa postura disfarça uma incapacidade de aceitar a realidade e as limitações inerentes a nossa condição finita e temporal. (BOIEIRA, 2002, p. 23)

Por fim, os gregos, também em decorrência de sua história de lutas e conquistas, seriam regidos por essas duas forças, como destaca Chauí (2002), em leitura de Nietzsche:

A antítese insuperável entre o dionisíaco e o apolíneo governaria o espírito dos gregos. Somente por terem sido conquistadores cruéis, escreve Nietzsche, senhores de escravos, dominadores de outros povos, animados pelo espírito agonístico da luta, da disputa e do jogo, movidos pelo impulso das desarmonias e da desmedida, divididos em suas cidades em dezenas de facções contrárias e sempre em guerra, puderam colocar como ideal inalcançável o apolíneo: a estatuária, a poesia lírica e épica e a filosofia exprimiriam a busca desse ideal de luz e serenidade, contrário à realidade brutal e sangrenta da vida grega. (p. 27)

Como conclusão, negar os princípios opostos da natureza, denominados apolíneo e dionisíaco, alegoricamente representados pelas figuras mitológicas de Apolo e Dioniso, segundo as ideias nietzscheanas, seria negar nosso impulso vital. A aceitação da des-medida, do caos, da anarquia sensorial do desejo é uma postura de dizer “sim” a vida em sua completa organização.

3.4 Lavoura Arcaica: uma leitura do percurso moral-discursivo-literário das personagens

*“O apetite é permitido, não agrava nossa dignidade, desde que seja moderado”
(Lavoura Arcaica, p. 156)*

3.4.1 A moralidade paterna: entre a moderação e o excesso

Como já destacamos no capítulo dois desse trabalho, a moralidade, em termos gerais, do ambiente de *Lavoura Arcaica*, flerta com uma espécie de moral primitiva. Não é nossa intenção voltar a essa discussão mas, associar o alicerce moral recorrente de cada personagem. A primeira inserção nessa análise é a voz do pai: símbolo de conhecimento e ordem, numa família voltada aos valores patriarcais como já discutido anteriormente.

Como apoio à análise de texto, atentaremos, primeiramente, a trechos do capítulo nove. Nessa longa passagem, os ideais morais paternos são construídos tendo como ritmo o exagero e a repetição estilística próprios dos provérbios bíblicos; muito embora, em nenhuma passagem do texto, o livro sagrado seja explicitamente lembrado.

Optamos por apresentar primeiro a teoria sobre a moralidade clássica e os ideais nietzscheanos sobre arte que resvalam numa espécie de teoria ética, para depois, na análise textual, recuperarmos alguns conceitos já expostos, na tentativa de traçar um diálogo entre a voz paterna e os ideais éticos apresentados. Não se faz necessário trazer citações da teoria novamente, julgamos que elas já foram explicitamente apresentadas nas partes iniciais desse capítulo.

É assim que o capítulo nove é narrado:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às

suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinais graves marcando as horas: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento” [...]; (NASSAR, 1989, p. 51)

A cena inicial que abre o capítulo nove, mostra a disposição patriarcal da família. “O pai à cabeceira”, ou seja, o núcleo de onde provém todo o ensinamento necessário para uma organização familiar moralmente aceita. O que nos chama a atenção nesse trecho é o símbolo captado pelo “relógio”. Destarte, podemos afirmar o diálogo que se fará entre: moral paterna-ponderação racional dos fenômenos-disposição equilibrada do tempo. Primeira ligação necessária para nossa aproximação da voz paterna e a moral grega pautada no trato equilibrado racionalmente com os acontecimentos exteriores e interiores do ser humano.

A figura do pai, nesse momento, une-se ao símbolo do relógio, incitando-nos a dizer que a cronologia do tempo é a mesma que a disposição racional de seu discurso “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo”. O relógio é o ápice da ponderação racional propriamente dita, é por meio dele que se constroi a linearidade equilibrada do cosmo.

O capítulo nove é constituído de um longo sermão, em que a voz do pai é exaustivamente apresentada, utilizando-se do discurso direto. Em termos de conteúdo, a moral paterna assemelha-se consideravelmente aos ideais éticos gregos pautados na racionalidade luminosa, espécie de guia de toda a conduta humana, visão apolínea de mundo, por assim dizer, como veremos em trechos adiante. Porém, a forma como esse discurso é proferido, distancia-se consideravelmente desse ideal conteudístico, indicando a pluralidade necessária de significados e possibilidades que simbolizam a complexidade da obra e, por extensão mimética, do indivíduo.

Em certo momento do discurso, o pai profere as seguintes palavras:

Rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se

rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de esperar, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é. (NASSAR, 1989, p. 52-53)

Logo no início do trecho, percebemos um ideal ético aristotélico. Recuperando a idéia do justo meio, o pai coloca em questão a virtude do equilíbrio moderado perante os atos humanos. Por meio de metáforas de fácil acesso, o pai, num tom popularmente professoral, afirma que a riqueza provém de atitudes equilibradas, e não de ideias extremas. Rico não é o homem que “colecciona” e “pesa” o seu “amontoado de moedas”, ou seja, aquele que guarda de maneira contumaz o seu dinheiro, isto é, os seus bens materiais. Por sua vez, rico também não é o “devasso” que se abre indiscriminadamente para “terras largas”, a saber, aquele que vive num mundo de excessos e desmedidas.

A virtude da riqueza, segundo o pai, (já num âmbito mais simbólico e metafórico), surge de uma sabedoria que entendemos como o exercício pleno da racionalidade humana. “Rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições”. Entender o fluxo do tempo, aceitando-o e refletindo sobre suas disposições só se alcança com o pleno exercício do intelecto. Em outras palavras, nunca dominaremos o tempo utilizando-nos do instinto, ou seja, situações em que a paixão humana libere o seu ímpeto.

Segundo o discurso paterno, a principal virtude do ser humano é saber lidar equilibradamente com o tempo, sempre se servindo da moderação e temperança racionais. Em termos de conteúdo, a moral paterna inscrita no romance une-se à moral grega pela sobreposição do intelecto em detrimento das paixões humanas.

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, cerrada e pujante, que divida e projeta a luz calma e clara da 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 estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo. (NASSAR, 1989, p. 54-55)

O pai segue sua voz professoral e imperativa afirmando que “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio”. Paixão, segundo a moral paterna, é sinônimo de excesso e desmesura, e essa, por sua vez, apresenta o desequilíbrio advindo dos instintos, ou seja, forças sensitivas e desejosas sobrepondo-se à uma racionalidade luminosa sempre almejada. Dentro da moral grega platônica, só conseguimos equilibrar nossos desejos por meio de uma qualidade da alma: a temperança. O tempo todo, o discurso do pai, em termos de conteúdo, privilegia a capacidade que a alma tem de frear os impulsos. A temperança é a qualidade superior da alma, uma espécie de luz racional que pondera o excesso, o desejo gritante dos corpos.

Para o fluxo da narrativa, o pai constroi metáforas com o intuito de indicar a fuga desse mundo desmedido das paixões. É contra esse que devemos “esticar o arame de nossas cercas”, ou seja, dificultar a entrada de qualquer vulto instintivo na família. O discurso prossegue: contra ele (mundo das paixões) devemos “tecer um crivo estreito” e “emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e projeta a luz calma e clara da nossa casa”. O discurso paterno está sempre associado à ideia de luminosidade, assim, podemos atribuir uma seguinte dicotomia: mundo do equilíbrio, da racionalidade, da medida e da ponderação é o mundo luminoso, é o ambiente necessário para se construir uma moral perfeita. Em contrapartida, o mundo das paixões, dos apetites, dos desejos, é o mundo das trevas. Assim, dentro de uma moral paterna, o ambiente da luz sempre terá que se sobrepor ao das trevas. Dessa maneira, tal como os ideais éticos gregos apresentados nesse capítulo, na moral paterna há uma busca incansável pela esfera apolínea da vida.

O pai refere-se ao mundo das paixões como “as trevas que existem do outro lado”, podemos entender que esse outro lado seria a parte instintiva do ser humano, ou seja, além desse “outro lado” representar denotativamente o mundo externo de *Lavoura Arcaica* (a divisa geográfica do mundo primitivo familiar), simboliza também

o lado obscuro do ser humano, no qual residem todos os nossos desejos proibidos por uma moral vigente.

O discurso segue construindo metáforas contra o mundo das paixões. O pai, ao se referir a esse espaço de oposição, diz “caldeira insana”, essa imagem sugerida é uma espécie de síntese passional. Isto é, ao adjetivar o substantivo caldeira com o termo insana, fica evidente a falta de racionalidade que pervaga o mundo das paixões, ou seja, paixão é sinônimo de insanidade, falta de razão, desequilíbrio moral advindo dessa caldeira. A imagem sugerida é de algo doloroso, envolto de calor que desintegra o que nele estiver. Em seu tom imperativo, o pai afirma “ninguém há de transgredir essa divisa”, a saber, é proibido transpassar a barreira que divide a razão do instinto, a moralidade da imoralidade, a luz das trevas, o permitido e o interdito.

Esse universo ficcional construído pela voz do pai passa sempre por um discurso concreto da linguagem. Um grande paradoxo ficcional encontrado na voz discursiva do pai é a falta de coerência entre conteúdo e forma. O pai, em seu discurso, profere um ideal ético muito próximo dos gregos, no que tange à ideia de medida, equilíbrio, ponderação, pois, segundo ele, “aprender a lidar racionalmente com o tempo” é a plena virtude do ser humano. Porém, sua fala, em nível estrutural, não se apresenta ponderadamente. Em termos estruturais, é um discurso apaixonado, como observa Rodrigues (2006):

O pai prega o comedimento e a moderação mediante uma fala descomedida e imoderada, o equilíbrio por meio de um discurso desequilibrado: expressão da *hybris* que levará à dissolução familiar. [...] (o discurso) é também um jorro de imagens e metáforas, (essas) congeladas na utilização imemorial em aforismos e ditos populares. (p. 39)

A estrutura estilística dos aforismos e ditos populares é basicamente a da imagem de fácil compreensão, paralelismos e anáforas próprias de um discurso mnemônico. O pai constroi todo o seu discurso nesse excesso retórico, na estrutura popular dos provérbios, na desmedida de imagens desgastadas, ou seja, em termos estruturais, o discurso paterno é excessivo, assimétrico, não cria um diálogo fiel

entre o conteúdo e a forma. O excesso verborrágico confere à palavra do pai um tom desmedido, criando um abismo entre o conteúdo proposto da moderação e a sua forma desenfreada de comunicação.

No caso do discurso paterno, o excesso estilístico não espelha a moderação de seu conteúdo. Por mais que a voz paterna privilegie a ponderação e a anulação dos instintos humanos advindos da paixão, sua fala não atinge o objetivo necessário, pois em sua própria estrutura está o excesso que tanto o incomoda. André se mostra como o antípoda de toda a moral almejada, além do mais, o protagonista afirma a ineficácia moral da voz de seu pai. Rodrigues (2006), destaca:

O próprio discurso do pai encontra-se deslocado: os membros da família a quem ele dirige o seu sermão predicando a união [...] já estão cindidos; [...] é nessa fala desmedida que André encontrará ambigüidades, incoerências, enfim, *frestas* para atacá-lo, voltando as armas paternas contra o pai. [...] O sermão do pai é também paradoxal no fato de que busca ou parece buscar a inclusão por meio do estabelecimento de rígidas proibições, isto é, da exclusão de todo e qualquer valor diferente dos seus. (p. 40-42)

O discurso do pai, na verdade, prega uma doutrina, porém, sua construção entra em conflito com o seu conteúdo. A estrutura discursiva do pai distancia-se, por exemplo, do justo meio aristotélico, em que se privilegia a moderação adquirida do meio-termo justo – nem a falta, nem o excesso. No caso do discurso paterno, além do estilo ser excessivo, há até uma ideologia pautada num dogmatismo da proibição, além do mais, sua forma discursiva aproxima-se do ideal dionisíaco do des-limite. Reforçando essa ideia, Rodrigues (2006) afirma:

Ao condenar as paixões, o pai não vê (ou não quer ver) que o seu é um discurso apaixonado. Ao estabelecer tão claramente as diferenças entre luz e trevas, ao recusar terminantemente as últimas, ele também parece não se dar conta de que o excesso de luz em muitos casos pode ser cegueira, assim como as trevas podem muitas vezes ser caminho para iluminação. (p. 45-46)

3.4.2 O ritmo dionisíaco de André

Me recolhi na casa velha da fazenda, fiz dela o meu refúgio, o esconderijo lúdico de minha insônia e minhas dores, tranquei ali, entre as páginas de um missal, minha libido mais escura.

(Lavoura Arcaica, p. 91)

Falaremos, nessa parte do trabalho, sobre a construção ficcional da moralidade de André. Podemos dizer que o narrador-personagem dessa obra constitui também a figura do protagonista, pois todos os eventos e a própria construção das personagens de *Lavoura Arcaica* passam pela ótica desse narrador. Para falar de sua moral e de seu discurso, recuperaremos as ideias professadas nesse trabalho sobre a questão nietzscheana do apolíneo e do dionisíaco. Muito embora a concepção do filósofo, que recupera essas duas divindades gregas, seja para explicar a questão da arte e sua completude, mais especificamente, a questão da tragédia ática, não deixa de ser uma tomada de postura moral perante a vida, uma forma de encarar os fenômenos do mundo. Idéia essa facilmente associada à questão da representação da personagem como mimesis de uma realidade circundante.

Escolhemos a passagem inicial do romance:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiros os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosamente a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente. (NASSAR, 1989, p. 07)

Com a leitura desse fragmento que abre o romance, percebemos a forte ligação do narrador, André, com o seu corpo. Dentro de uma possível interpretação, podemos sugerir que a busca de André consiste em saciar as ardências da “estrutura física de um organismo” HOUAISS (2007), numa atitude tipicamente de descoberta adolescente dos limites e vociferações que essa apresenta. Rodrigues

(2006), em leitura de *Lavoura Arcaica*, sobre a relação do narrador com seu próprio corpo, afirma:

Para ele (André), lavoura é simultaneamente lavar dos campos, lavar do discurso e, sobretudo, lavar dos corpos. Ou para expressá-lo de outro modo, lavoura é sempre lavar dos corpos: do corpo da terra, do corpo das palavras, do corpo dos animais e dos seres humanos. (p. 57)

Como percebemos, o trabalho de André é lavar “sobretudo, o corpo”. Rodrigues (2006) ainda afirma que o narrador “anseia exatamente pela unidade perdida”, no caso, essa completude de unidade far-se-á, a nosso ver, apenas com a presença material do corpo da irmã. Como ele mesmo diz “nos objetos que o quarto consagra estão primeiros os objetos do corpo”. No caso, provavelmente, o corpo de Ana, lembrado nessa cena com a masturbação por nós sugerida adiante.

A aceitação do corpo como fonte de completude nos parece um forte indício do dionisíaco em toda a trajetória de André. O corpo, sem o intermédio da razão, é fonte de impulsos instintivos para a aceitação das forças primitivas e interiores. Aceitar esse movimento “anárquico” de natureza corpórea é uma esfera dionisíaca.

Dentro de uma moral dionisíaca, a aceitação do lado material dos impulsos é uma forma de busca dessa “unidade perdida”, diferentemente da esfera apolínea, que privilegia o pensamento e o equilíbrio, o dionisíaco terá como símbolo o que há de material em nós, ou seja, nosso próprio corpo e tudo que advém dele. Podemos ter a seguinte equação: André-corpo-existência, ou seja, a personagem comprova sua existência ficcional pelas mensagens sensoriais lançadas de sua concretude corporal.

O excerto em questão sugere uma metáfora de masturbação na passagem “nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”, isto é, a angústia do narrador sofre uma interrupção. André entra numa espécie de contato sensorial com algo prazeroso, num momento de remanso propiciado pelo “contato-descoberta” sexual do narrador. A masturbação é o “intervalo da angústia”, situação essa metaforizada pelos termos “áspero caule”, imagem do órgão genital masculino. O adjetivo “áspero”, no caso, conota algo

primitivo, algo a ser cultivado; desse “áspero caule” colhe-se a “rosa branca do desespero”, símbolo do esperma produzido pelo ato em si; mas também podemos interpretar como aquilo “que produz efeito; germe, causa, origem, semente” HOUAISS (2007).

Nesse sentido, há um movimento, sem nenhum pudor, rumo à descoberta e aceitação do corpo. Por via do simbólico, o narrador nos passa a ideia de algo que vai ao encontro da origem “arcaica” de sua existência. A masturbação entendida nesse trecho inicial é associada ao transe irracional, uma espécie de fluxo de energia muito próximo do êxtase, sem nenhum intermédio racional e equilibrado, fruto de uma visão dionisíaca de vida.

A relação do narrador com o corpo é vital para a narrativa, a maioria dos movimentos da personagem resvala na busca desse como numa espécie de “Lavoura”, isto é, “ato de preparar o terreno para cultivá-lo” HOUAISS (2007). Temos então um desenho que o narrador enquadra: o cultivo de seu próprio corpo, para depois, quiçá, usufruir dos prazeres dessa colheita.

Essa nossa primeira fala serve para associarmos a figura de André com o lado concreto da vida. Por mais que André crie teorias e imagens, ele é uma figura voltada para a ação, em detrimento do pensamento, ideia desenvolvida adiante. Completude, para ele, é integração de corpos, ou melhor, corpos ligados por uma espécie de êxtase erótico-passional. A condição, ao ser aceita, dá-se numa esfera dionisíaca. Há nessa relação corpórea a concepção de uma “anarquia sensorial”, em que nenhum padrão vigente ou norma estabelecida pela família é obstáculo para a realização dessa atitude.

Nessa primeira cena analisada, fica a imagem do narrador relacionando-se com o seu corpo, sem estabelecer nenhum diálogo com sua racionalidade. É um movimento fluido, erótico, explodindo o impacto material, em que a reflexão racional dá passagem ao transe advindo da masturbação. André passará o romance inteiro negando o princípio apolíneo da claridade, do equilíbrio, da medida, da negação dos próprios instintos. Ele irá estabelecer uma relação inteiramente dionisíaca com a sua própria trajetória, ou seja, a noção de integração entre todos os movimentos

interiores e exteriores que a natureza, tanto interna quanto externa, proporciona em termos de experiência.

Seguindo nossa análise sobre a moralidade de André, faz-se necessário recorrer ao capítulo três, em que o narrador trava um longo diálogo com seu irmão Pedro. O que nos interessa nesse trecho é perceber mais uma outra vertente do espírito dionisíaco em André: a vertigem da embriaguez. Em determinada parte do capítulo, André profere as seguintes palavras:

Eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos, e ali junto da mesa eu só estava certo era de ter os olhos exasperados em cima do vinho rosado que eu entornava nos copos. (NASSAR, 1989, p. 14)

A aceitação do dionisíaco dá-se também pelo ato de entregar-se à embriaguez. O espírito dionisíaco do transe é totalmente potencializado com o elemento da vertigem alcoólica. O diálogo que os irmãos traçam, ao longo do capítulo, é regado sob a égide do vinho, que traz um estado próximo da vertigem e do des-limite das ações racionais, muito embora a embriaguez parta sempre de uma via única, no caso, do narrador. Na embriaguez, a razão cede espaço ao êxtase, à transgressão. A figura mitológica de Dioniso, como deus do vinho, simboliza essa concretude do estado vertiginoso da embriaguez.

O interessante nesse trecho é notar o estado afetivo de André, que está “escuro por dentro”, não conseguindo sair da “carne dos sentimentos”. O “estar escuro” conota uma espécie de dor afetiva, porém, o narrador não foge desse estado, ao contrário, aceita-o como algo que faz parte da própria natureza oscilante. André está integrado à “carne dos sentimentos”, uma imagem ligada ao lado material e concreto da afetividade, passando distante de qualquer racionalização. Ao aceitar a dor e sua materialidade, podemos afirmar que a voz dionisíaca transborda do estado emocional de André.

No trecho seguinte, fica evidente a missão de André para com o irmão naquele momento: o poder da embriaguez orquestrando o diálogo que iria seguir entre os dois. No caso, Pedro, representante da ordem e do equilíbrio, uma esfera

apolínea, por assim dizer, inserida naquela “velha pensão interiorana”, e André, a personificação do dionisíaco em toda a obra.

Me percorreu uma primeira crise, mas nem fiz caso dela, foi passageira, por isso eu só pensei em concluir minha tarefa e fui logo depois, generoso e com algum escárnio, pôr também entre suas mãos um soberbo copo de vinho. (NASSAR, 1989, p. 15)

O vinho, uma bebida primitiva por assim dizer, é uma imagem interessante em toda obra. Nesse capítulo, André tenta de toda maneira ser “generoso” e com “escárnio” embriagar o irmão, forçando uma espécie de des-limite sensorial, de forma a projetar um ambiente propício para a confissão que se realizará. O irmão, que veio com o objetivo de restaurar a união familiar, não perderá o propósito racional de sua vinda, mesmo com todas as investidas do protagonista. A medida exata da embriaguez de André e suas convulsões delirantes fica expressa no final do capítulo três:

Eu poderia também explodir em choro, me ocorrendo que seria bom aproveitar um resto de embriaguez que não se deixara espantar com sua chegada para confessar, quem sabe piedosamente, “é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio, se você quer saber”, mas isso foi um passar pela cabeça um tanto tumultuado que fez virar o copo em dois goles rápidos, e que eu achava inútil dizer fosse o que fosse passei a ouvir. (NASSAR, 1989, p. 16)

Como percebemos, a confissão de André está associada ao estado vertiginoso da embriaguez restante, no caso, o narrador quer “aproveitar o resto de embriaguez”. Essa, mesmo com a presença apolínea do irmão, ainda persiste no espírito de André, pois “não se deixara espantar com sua chegada”. O delírio-confissão de André, aparece sob a forma anárquica do “tumulto” de sua mente. Assim, resolve aprofundar-se na vertigem etílica do momento que o fez “virar o copo em dois goles rápidos”. O narrador entrega-se ao delírio proporcionado pelo vinho e reclama que o dizer (no caso, atribuído ao intelecto e ao pensamento) é algo sem valor no momento, adotando assim a postura passiva do transe-vertigem.

4. Lavoura Arcaica: integração e oscilação de significados

Nesse subitem de nosso processo investigativo, estaremos centrados no segundo capítulo do romance e em algumas particularidades estruturais da obra, destacando o caráter alinear e oscilante de seu enredo. A alineariedade do enredo surge, em grande parte, como veremos, em detrimento da maneira como a voz do narrador conduz a história. Realizamos, também, um estudo da personagem Ana, com suas oscilações de comportamento, apresentando-nos uma pluralidade de significados que a obra nos permite inferir.

4.1 A estrutura alinear de *Lavoura Arcaica*

Nossa intenção nesse tópico é apresentar, em linhas gerais, algumas particularidades estruturais da obra, dando ênfase ao aspecto alinear da narrativa e suas digressões e oscilações temporais que fazem dela uma espécie de narrativa labiríntica. O leitor adentra nessa teia desconexa que é o próprio reflexo interno do narrador. Para expor tal posição, transcrevemos o capítulo dois da obra em sua íntegra:

Na modorra das tardes vazias 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; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que me adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo). (NASSAR, 1989, p. 11-12)

Com a leitura desse breve capítulo, destarte percebemos uma descontinuidade linear da narrativa, pois, numa primeira percepção, o texto não estabelece nenhuma lógica diegética com o capítulo inicial, causando um certo

estranhamento ao leitor, o qual é lançado para o espaço vertiginoso da memória do narrador. Com efeito, o leitor é transportado abruptamente à essência caótica e desejosa de André, sem qualquer aviso prévio. Toda a narrativa é construída por meio dessas oscilações temporais que pervagam entre o tempo presente e o tempo interior do protagonista.

Ao traçar uma análise mais atenta da estrutura narrativa da obra, percebemos que os capítulos ímpares fazem menção, quase sempre, ao tempo presente do enredo, são capítulos mais extensos e descritivos, contendo boa parte dos diálogos. Em contrapartida, os capítulos pares, mais curtos, com exceção dos capítulos 18 e 20 (esse último o mais extenso do livro), dizem respeito à memória do narrador, conferindo à narrativa uma atmosfera muito mais subjetiva, imagética e condensadamente lírica.

A saber, o tempo psicológico de André é construído quase sempre de capítulos breves, configurando uma espécie de fluxo momentâneo, aparentemente desordenado, confuso, ambíguo, escrito num só parágrafo, como uma espécie de sopro lírico advindo de sua memória. Via de regra, na obra em sua totalidade, os capítulos breves dizem respeito à memória do narrador e possuem como característica estilística um flerte muito acentuado com o gênero lírico, devido à condensação da linguagem e os recursos retóricos próprios da poesia, como o uso excessivo de anáforas, metáforas, aliterações e assonâncias, haja vista os capítulos 06, 08 e 10, esse último, já analisado nesse trabalho.

A cena do capítulo inicial da obra nos remete ao tempo presente da narrativa, o momento em que o irmão mais velho adentra o quarto de André, com a missão de “devolvê-lo ao seio da família”. A imagem inicial também é composta de descrições do quarto entremeadas de um diálogo abafado e ressentido entre os dois irmãos.

Já no capítulo dois, somos lançados ao universo interior do narrador, construído por meio de sua memória imagética, num texto que apresenta apenas um ponto final de encerramento do capítulo, numa espécie de sopro momentâneo que, inicialmente, nada tem a ver com a narração inicial. O termo *modorra*, que abre essa cena, possui, dentre os seus significados, o valor semântico de “sonolência”, por

esse detalhe, podemos associar esse vocábulo e a imagem narrativa em questão às idéias de vertigem, alucinação e sonho.

Com efeito, somos convidados a penetrar nesse universo onírico da cena, já anunciando o labirinto que se constroi por toda a obra. Esse texto, sem pausas, é construído num só momento, já que o capítulo se inscreve em um único parágrafo, arquitetando-se numa espécie *insight* memorialístico do protagonista.

Nessa cena, também não há uma relação racional entre André e seu corpo, o que há aqui é novamente uma busca pela aceitação de sua voz sensorial. No caso, o corpo em febre é o mesmo que a explosão sensitiva dos desejos. O paradoxo circunstancial entre “febre” e “terra umida” nos dá a noção dos movimentos oscilantes da natureza. Pois essa febre advinda do corpo encontra refúgio na materialidade apaziguadora da natureza.

O interessante desse trecho também é o fato de André “escapar dos olhos apreensivos da família”, já simbolizando uma espécie de transgressão, de libertação da moral vigente. É nesse ambiente natural que o narrador dá voz aos instintos, longe dos olhos da família, sob a forma metafórica de uma “planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho”. Essa imagem nos chama a atenção por dois vocábulos: o adjetivo enfermo nos dá a noção do próprio estado doentil de André, em decorrência de seu desejo, porém esse é aceito e eternizado em seu corpo. A palavra “vermelho” também é muito sugestiva, incitando-nos a mostrar uma ambiguidade. Essa cor é sempre associada à sensualidade e ao erótico, mas também o vermelho pode conotar a dor, o sangue, algo em carne viva, e essa própria aceitação da dor, dos movimentos doentios da natureza, é uma postura dionisíaca perante o mundo.

O capítulo aponta inserções que sugerem vertigens, alucinações, como, por exemplo, quando André profere “não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor”, ou “de que me adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera?”. Os termos “duendes” e “mensageiros mais velozes” apontam para uma espécie de alucinação de André, ou ainda para a construção de um supra-mundo do narrador,

mundo esse que advém do estado de “modorra” da cena. Apesar da concretude da imagem, o momento extrapola o cotidiano e nos incita a um universo vertiginoso e, por que não, sugestivamente metafórico.

O capítulo em questão também mostra uma relação visceral entre narrador-natureza, incitando-nos a uma certa atmosfera arcaico-sensitiva. A natureza, nesse caso, configura-se como um espaço libertador. O narrador “escapava” ao olhar apreensivo da família e refugia-se “lá no bosque”. O advérbio de lugar “lá” sugere um espaço consideravelmente distante da casa familiar, um terreno propício à descoberta, sem qualquer vestígio de limite.

Longe de associar a personagem André ao mito do bom selvagem de Rousseau, convém lembrar a fala do filósofo com relação à idealização desse espaço natural, muito embora em *Lavoura Arcaica*, esse terreno configure-se plural, ora como acolhedor, ora como degradado. A tragédia final da obra ocorre nesse ambiente externo como iremos apontar na dança mortal de Ana. Eis as palavras do filósofo:

A extrema desigualdade na maneira de viver, o excesso de ociosidade por parte de uns, o excesso de trabalho por parte de outros, a facilidade de irritar e de satisfazer nossos apetites e nossa sensualidade, os alimentos demasiadamente requintados, que nos nutrem de sucos abrasantes e nos sobrecarregam de indigestões, [...] os imoderados transportes de todas as paixões, as fadigas e o esgotamento de espírito, os desgostos, as penas inumeráveis experimentadas em todos os estados, e de que as almas estão perpetuamente corroídas: eis, pois, as funestas garantias de que a maioria dos males é fruto de nossa própria obra e de que seriam quase todos evitados se conservássemos a maneira simples, uniforme e solitária de viver, que nos foi prescrita pela Natureza. (ROUSSEAU, 1991, p. 150)

Segundo o filósofo, todos os vícios seriam evitados se o homem não tivesse abandonado o próprio ritmo que a natureza oferece, tornando-se um espaço virtuoso, acolhedor, sem vícios criados pelo ser humano. A natureza aponta para todas as nossas necessidades vitais e nos oferece o ritmo essencial.

Em certa medida, o narrador de *Lavoura Arcaica* encontra refúgio nesse espaço idealizado, não com o propósito filosófico de Rousseau, mas buscando um

equilíbrio para o seu próprio ritmo natural, aplacado por seu desejo de uma forma extremamente arcaica, ao integrar o seu corpo aos elementos naturais, como, por exemplo, as “folhas” o envolvendo e a “terra úmida” servindo de abrigo para seus desejos maiores.

O narrador permite-se o contato integrador e direto de seu corpo com os elementos naturais da terra, da sombra do bosque, das folhas que o protegem. A natureza configura-se num local de descoberta e regozijo que traz, mesmo que esparsamente, a paz necessária de que precisa seu corpo.

Convém ressaltar também que os verbos desse capítulo encontram-se no pretérito imperfeito do indicativo, sugerindo uma ação não acabada no passado. Estilisticamente, o pretérito imperfeito nos dá a impressão da ação ter acontecido repetidas vezes, indicando uma certa insistência regozijadora do momento descrito.

O narrador “amainava” seu estado febril de desejo, utilizando o antídoto natural da “terra úmida”, essa mostrando-se extremamente acolhedora no processo de aplacamento da fúria desordenada que insiste em brotar do corpo ferido de André. O termo *febre*, de certo, não pode ser associado com alguma patologia concreta, usualmente diagnosticada com remédios, mas com um certo estado de alma aflitivo do narrador. Com efeito, a própria ardência desejosa que prolifera de seu corpo busca a unidade perdida, sendo que a outra parte encontra sua morada no corpo de Ana.

O corpo do narrador integra-se com as folhas do bosque e, deitado à sombra, libera-se para a vertigem do momento. Porém, a metáfora utilizada para esse mesmo corpo é de uma planta “enferma”, contendo, nessa imagem, a degradação corpórea de André. Além do mais, a planta está rendida e “caída pelo peso de um botão vermelho”. O adjetivo conota certa eroticidade para o substantivo em questão, sugerindo que a imagem da planta enferma esteja vergada e atraída por essa flor vermelha (em botão), contando ser o próprio ventre de sua irmã.

No capítulo três, o tempo presente é retomado à cena inicial entre os irmãos. Muito embora, o capítulo comece com um resquício de memória do narrador, “e me

lembrei...”, a narrativa logo se volta para o tempo presente “e eu ali diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho”. Podemos inferir que o capítulo dois funciona como um fluxo repentino de memória, no entanto, com a densidade devida para aclimatar a totalidade plural-oscilante da obra.

4.2 Ana: espelho de significados

Entendemos a personagem Ana como uma espécie de força central da narrativa, que polariza e rompe o círculo familiar no ritual da dança. A tragicidade da obra gira em torno de sua existência. A irmã configura-se como o pilar degradante da família. Em contrapartida, uma curiosidade em *Lavoura Arcaica* é o fato de Ana não se expressar em nenhum trecho do romance, em discurso direto. Isso posto, numa leitura superficial, nos dá o direito de professar sua importância secundária para a estrutura trágica do texto.

Ana é o pilar de toda a tragicidade narrativa; é o elemento desestruturador da família; figura plural-oscilante em termos morais como demonstraremos adiante. Podemos apresentá-la como a imagem feminina que põe em declínio a estrutura familiar e a moralidade do narrador.

A primeira vez que Ana é mencionada no enredo é no capítulo três, quando André profere: “dobrei a toalha na cabeceira, e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos” (NASSAR, 1989, p. 14). Podemos chamar a atenção para essa primeira inserção do nome Ana ao fato do narrador “quase escorregar” e perguntar pela irmã, ou seja, cometer um deslize, um equívoco, um erro que advém de sua interioridade, sugerindo uma atmosfera de culpa e resignação.

Além do mais, esse pensamento do narrador é associado à ideia de um atropelo impetuoso, algo desordenado, sem muita racionalidade aparente. Porém, de maneira paradoxal, o narrador obtém o equilíbrio do silêncio. Destarte, o nome de

Ana é associado ao caos interno do narrador, personificando toda a oscilação degradativa de André, e, por que não, de toda a família.

Pela voz do narrador, Ana aparece novamente no capítulo cinco, mais especificamente, na dança da festa familiar. O trecho que segue proporciona uma análise mais atenta dessa personagem.

... e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mão graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação. (NASSAR, 1989, p. 29-30)

Ana é adjetivada com os termos “impaciente”, “impetuosa”, “intempestiva”, essa proximidade sonora dos adjetivos confere a obra um certo requinte estilístico como o eco produzido pelos prefixos “im” e a sonoridade abafada das oclusivas “p” e “t”, apresentando sonoramente um certo ar perturbador. Pelo viés semântico, os adjetivos sugerem a ideia de movimento forte, algo que não se contém em sua paciência, além do mais, a sequência dos adjetivos sugere uma gradação (da impaciência à explosão). A figura de Ana é impetuosa, explodindo vida e, não à toa, em seguida, André expõe a palavra corpo, simbolizando a atração física, a materialidade da relação entre os irmãos, formando a tríade impaciência-ímpeto-corpo.

É recorrente nas imagens de André associar a irmã com elementos da natureza: “campônia”, no caso, é algo relativo a campo, silvestre, mas também rude, simples, espontâneo, natural, algo desprovido de qualquer complexidade e, por que não, arcaico? Esse fato, em pequenas proporções, confere à obra um diálogo com uma certa tradição literária do século XIX, em que as mulheres constantemente eram aproximadas a elementos naturais, não que os propósitos sejam os mesmos, pois essa mulher-natureza do século XIX era símbolo de castidade e pureza advinda desse espaço idealizado. Ana aqui é idealizada, mas está longe de ser símbolo de pureza e castidade. Ao contrário, opõe-se ao signo masculino que é associado à pureza “o lenço branco do bolso de um dos moços”. O narrador segue a descrição da irmã nos detalhando “uma flor vermelha” presa ao lado de seus cabelos. Novamente, Ana é aproximada a um elemento natural. Atenemos mais profundamente para a adjetivação desse substantivo pelo termo “vermelho”. A cor vermelha, em linhas gerais, pode ser associada à sensualidade, ao proibido, considerada uma cor de forte apelo erótico, mas também indica “potencialidade de vida”. De maneira plural, podemos sugerir esse artefato natural como uma espécie de indicador da moralidade de Ana, mas também como pulsação de vida da personagem.

A vermelha flor, no caso, pode nos sugerir já uma espécie de mancha moral da personagem, um anúncio de algo maculado. Em contrapartida, mostra também um grito impetuoso de vida, pois o vermelho é “universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida” (CHEVALIER, 2007, p. 944). Como também “Os oceanos purpúreos dos gregos e o mar Vermelho (...) representam o ventre, onde morte e vida se transmutam uma na outra” (ibidem, p. 944). Portanto, o vermelho pode indicar uma integração vida-morte, sugerindo um certo anúncio da tragédia que virá, indicador de uma certa pluralidade-oscilante da figura feminina de Ana. Além do mais, o narrador coloca a flor vermelha como “feito um coalho de sangue”, imagem que reforça a ideia exposta pela força semântica da palavra “sangue”, sugerindo e antecipando o fim trágico.

Essa mesma irmã “de cabelos negros” e que “trazia a peste no corpo” irrompe, vara, atravessa o círculo ritualístico da dança familiar, atraindo a atenção de todos. O termo “peste” associado ao corpo de Ana pode conotar o estado de

contaminação e condenação à morte. A adjetivação dos cabelos negros, em parte, confere também um diálogo com a tradição literária das musas românticas, pois eram as mulheres de “cabelos negros” mais voltadas à sensualidade, à eroticidade, ao proibido, enquanto as musas de cabelos loiros, eram aproximadas à uma aura de pureza, castidade e ingenuidade¹¹.

O substantivo “peste”, que mais funciona como um nome caracterizador do corpo de irmã, também é sintomático para mapearmos a moralidade plural de Ana. Peste é sinônimo de castigo divino, historicamente, algo professado por uma entidade maior que serve para punir moralmente determinado povo. Mas também nos remete a doença, a algo contagioso, um índice de degradação do corpo que aponta para a morte e, ao mesmo tempo, se manifesta por uma chaga patológica.

Ana, na descrição de André, possui passos “precisos de cigana”, imagem um tanto dúbia, pois as ciganas se caracterizam pela efemeridade dos caminhos percorridos, e nunca por passos precisos, com rumos definidos. Tudo em Ana aponta para um certa dubiedade, conferindo a complexidade necessária que caracteriza o ser humano como espécie ímpar. A ideia sugerida pelo termo “cigana” também confere à irmã certo ar de mistério advindo do mundo da quiromância, ou seja, as ciganas são associadas àquelas figuras que trazem sorte, possuem o dom premunitório do futuro, afastando-nos de qualquer suposta tragicidade.

A personagem se desloca para o meio da roda, realizando “gestos curvos”, num ato exibicionista acentuado. A saber, a dança, no caso de *Lavoura...* é o espaço social de integração, os familiares formam um círculo e seguem o ritmo necessário para a celebração:

meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi. (NASSAR, 1989, p. 28)

¹¹ Dois romances de José de Alencar reforçam essa idéia: Em “o Guarani” temos as figuras femininas de Ceci e Isabel. A primeira, loira, envolta numa idéia de castidade e ingenuidade plenas, já a segunda, de cabelos negros, é embebida de uma atmosfera sensual, provocativa, etc. Em “Lúciola”, Lúcia possui cabelos negros e uma sensualidade acentuada, porém a irmã, que é uma espécie de Lúcia purificada, possui cabelos mais claros.

Como exposto, o pai, comandando os mais jovens, serve como uma espécie de chancela para o ritual, em que o patriarca convida e consente a dança, a celebração familiar. Cena muito sugestiva para a concretude do ato rítmico, em que dedos e braços rijos e firmes desenhavam o contorno do círculo, Com efeito, a dança, segundo Cirlot, exhibe a

crença universal de que, enquanto arte rítmica, é símbolo do ato da criação. Dança é uma pantomima de metamorfoses (pelo que requer a máscara para facilitar e ocultar a transformação), que tende a converter o bailarino em deus, demônio ou uma forma existencial pretendida. (1984, p. 199)

De acordo com as palavras do autor, a dança simboliza a criação-metamorfose, uma espécie de celebração sem limites ou imposições, em que se evidencia o caráter da oscilação das formas, sendo também anunciado como um artefato estético. No caso de *Lavoura...*, o espaço social-familiar, por meio da dança, sugere a permissão dos excessos do corpo. Cabe ressaltar que a dança acontece num ambiente externo, livre de qualquer proibição aparente, um espaço propriamente natural, arcaico por assim dizer:

era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunha com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz (...) e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança. (NASSAR, 1989, p. 27).

Ao dar sequência às observações sobre Ana, destacamos a nudez de seus pés, pois segundo André ela toca “a terra na ponta dos pés descalços”. Esse fato nos incita a dizer que há uma integração entre Ana-natureza, como se a personagem brotasse desse solo, simbolizando uma certa ancestralidade mágica, polarizadora de toda tragédia subsequente. A dançarina continua com seus movimentos, os braços lentos em forma de serpente, conotando toda a sensualidade sugerida da imagem ancestral do mito de Eva.

Os braços-serpente seguem o ritual da flauta, em ondas lentas mostrando toda a integração celebrativa entre a dança-música-Ana, formando uma só imagem em que a irmã comanda o círculo, pois “em torno dela a roda girava cada vez mais

veloz, mais delirante”, imagem essa que cria uma gradação polarizada nos termos (veloz-delirante). Ana, com sua “selvagem elegância” é convertida na origem das castanholas, devido ao movimento lascivo que faz com os dedos. O oxímoro presente nesse trecho nos chama a atenção para a integração de significados que a descrição sugere. O termo “elegância” conota beleza, suavidade, delicadeza, palavra que se contrapõe com o vocábulo “selvagem”, que nos passa a concepção de algo rude, natural e espontâneo, trazendo para o leitor a atmosfera de uma beleza exótica.

Os termos “selvagem” e “origem” também nos indicam um certo veio ancestral, apontando para um ambiente arcaico que percorre toda a obra. Ana é a essência que comanda o ritual, não precisa de palavras, apenas expõe a sensualidade necessária por meio de seu corpo, na primitiva mudez de seus gestos.

Paradoxalmente, Ana, em seu ritual, rouba um lenço branco de “um dos moços”, esse adereço, contrapondo-se à sua flor vermelha descrita inicialmente, forma uma espécie de imagem ambígua, pois o branco conota pureza, paz, tranquilidade. O vermelho e o branco unem-se em sua dança que “magnetiza a todos”, e a dançarina, “serpenteado o corpo” e com sua “língua-peçonha” e seus movimentos lascivos, compõe uma atmosfera oscilante-plural, um misto de sensualidade e castidade que também iremos destacar em trechos futuros.

Ana, com sua dança lasciva-impetuosa, sugere para André uma vida “turbulenta”, de “tumulto”, “dor” e “exaltação”. Imagens fortes que reforçam a concepção do caos interior vivenciado pelo narrador, além de desestruturarem, não só o interior de André, mas também, a união familiar como um todo.

Para reforçar o ambiente plural-oscilante do movimento das personagens e a atmosfera perturbadora causada em André, por culpa da existência da irmã, destacamos o trecho:

ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas

secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida. (NASSAR, 1989, p. 30-31)

Ao vê-la dançar, André, num canto recluso da festa, “imagina” partes do corpo de Ana. No caso, a pele-alfazema e os olhos-tâmara. Como já mencionado, essas comparações entre Ana e a natureza são recorrentes, talvez, para reforçar a idéia de algo forte; em certos momentos, oscilantes, desmedido; algo que a força da natureza propõe.

Além do mais, a boca misteriosa, explodindo veneno e ao mesmo tempo meiga, confere ainda mais a atmosfera dúbia à figura de Ana. Também nessa cena, fica sugerida uma forte relação de André com a natureza que é o espaço onde ele aplaca seus desejos mais recônditos. A natureza se configura como o terreno libertador propício para apaziguar a sua febre em “terra úmida”. Observemos o termo “cova” e o verbo “cavar” que podem conotar uma espécie de degradação, não só dele, mas da família em sua totalidade.

Essa relação arcaica do narrador com o ambiente natural é imagem recorrente em todo o romance, porém, o espaço da natureza, também é plural, pois a tragédia familiar explode na dança final ocorrida nesse mesmo espaço externo. E o narrador continua proferindo:

e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, e seus passos, que se aproximavam, se confundiam de início com o ruído tímido e súbito dos pequenos bichos que se mexiam num aceno afetuosos ao meu redor, e eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais, “vem coração, vem brincar com teus irmãos”, e eu ali, todo quieto e encolhido, eu só dizia “me deixe, mãe, eu estou me divertindo”. (NASSAR, 1989, p. 31)

Essa cena apresenta um dos momentos mais dúbios do romance, pois o pronome “ela”, no início do trecho, pode indicar uma figura feminina qualquer. Seguindo a lógica da cena, é evidente que o pronome indica a irmã, porém, esse referente muda e aponta em seu final não estar mais descrevendo os passos de Ana, mas sim de sua mãe.

Toda a cena é projetada para o leitor intuir que o narrador ainda descreve os passos de sua irmã. No trecho, o pronome “ela” aparece duas vezes “quando *ela* se afastava do grupo”, e “e eu só dava pela sua presença quando *ela* já estava por perto”. Recurso estilisticamente convincente, pois o pronome pode projetar qualquer figura feminina. Essa aproxima-se de André, unindo-se com os próprios elementos naturais em sua volta, os passos dela “se confundiam” com o ruído “tímido” e “súbito” dos bichos, mexendo-se num “aceno afetuoso” ao redor de André. Novamente, podemos afirmar um certo apelo para a imagem integradora que envolve a figura feminina (no caso a mãe e a irmã) e a natureza com seus movimentos oscilantes e intempestivos, porém, no caso da cena, esses momentos tornam-se acolhedores, pois a “terra úmida” possui o intento de amainar as próprias dores febris do narrador.

O trecho em questão sugere certa sensualidade, pois o narrador de cabeça baixa, “sentia num momento” a mão dela “quente e aplicada colhendo antes o cisco e logo apanhando e alisando” os cabelos dele. A caracterização das mãos sugere algo de maior intensidade afetiva, movimentos incisivos deflagrados pelos termos mãos “quentes” e “aplicadas”.

O excerto termina com os dizeres de sua mãe convidando-o para a festa. Convém ressaltar que as palavras da mãe brotam de um “templo erguido só em pedras, mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais”, conferindo uma atmosfera sacramental, que remete, vagamente, à própria origem do cristianismo, quando Jesus professa: “Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja” (Mt, 16, 18), além do mais, essa voz surge das “calcificações do útero” símbolo da vida por assim dizer.

Porém, essa luz-voz é adjetivada com o termo “poroso”, ou seja, que não tem intensidade, uma luz falha, cheia de defeitos, profanada pela falta da própria essência, arquitetando novamente um ambiente oscilante-plural nascido da ambiguidade da cena.

André, em certo momento do romance, lança a culpa de toda tragédia familiar ocorrida por conta de sua mãe “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição.” (NASSAR, 1989, p. 134-5). Esse transbordamento de afeto fica acentuadamente sugerido no capítulo cinco da obra, no qual há uma cena envolvendo André e sua mãe, com sugestão de imagens e vocábulos que dão espaço à interpretações ambíguas, aclimatando até certa eroticidade.

eu ficava acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas outras camas, eles que dormindo não gozavam da minha bem-aventurança, e me distraíndo na penumbra que brotava da aurora, e redescobrimo a cada lance da claridade do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura, e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração”, e me tocasse muitas vezes suavemente 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 de seu ventre e, curvando o pescoço grosso, beijava muitas vezes meus cabelos. (NASSAR, 1989. p. 25)

O narrador, que se considera um “bem-aventurado”, rememora as vezes em que sua mãe adentrava seu quarto. Por meio dessa memória, a cena sugere uma relação afetiva envolta num certo clima de mistério e proibição. A saber, a mãe em todo momento preocupa-se em não acordar os outros filhos, a imagem traz um clima silencioso e proibitivo, pois as carícias acontecem embaixo do lençol, além do mais, o narrador “fingia dormir”, conotando até uma atmosfera de aceitação por parte de André. O ventre “quente” de sua mãe lhe servia de abrigo. A pluralidade de significados da cena é intensa, pois os filhos estabelecem uma relação normal de afeto com a figura materna, porém, esse trecho, pelas imagens construídas, pode sugerir algo que extrapole essa normalidade afetiva, apontando para um certo clima de sensualidade.

Ana é novamente mencionada no romance pela voz do irmão Pedro:

“mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto! Ele disse e eu vi que meu quarto de repente ficou escuro, e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que eu de medo fechava sempre os olhos, por isso é que me levantei, reagindo contra a vertigem que eu pressentia. (NASSAR, 1989, p. 37)

A fala de Pedro comunica as atitudes de Ana em detrimento da fuga de André. A afirmativa inicial do irmão confere para a trama a pluralidade necessária e inerente de comportamento de todo ser humano que se encontra perdido em suas convicções. Ou seja, Ana é a personagem que mais sofreu alterações comportamentais dentro da família, por um motivo que apenas ela sabia.

A primeira reação da irmã depois da fuga de André é refugiar-se no espaço sagrado da casa. O fato de Ana seguir para a capela nos faz inferir que ela traz consigo um certo sentimento de culpa e resignação pela fuga do irmão e pelo incesto: “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela”. Porém, essa prece configura-se de maneira silenciosa, não se sabe ao certo seu motivo.

Dentro do universo plural da obra, não seria errôneo inferir também que essa prece é justamente para trazer o irmão de volta ao seio da família, pois Ana, pela voz de Pedro, também “anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha”. Esse é o terreno libidinoso do incesto, talvez, essa revisitação à casa velha, seja para cultivar a lembrança da relação proibida.

O comportamento misterioso da irmã compõe o oscilante movimento que evidencia sua perturbação moral. O incesto entre os irmãos ocorre na casa velha, lugar que contém a ancestralidade da família. Tudo na obra aponta para a atmosfera

primitiva de liberação dos corpos. Antes da relação consanguínea, existe a atração dos corpos que, em certa medida, atraem-se na sua qualidade de masculino e feminino.

Todo movimento de descoberta libidinosa entre os irmãos ocorre na casa velha. Além do mais, pela fala de Pedro, Ana revisita esse terreno ancestral “anda pelos lados da casa velha”. O verbo no presente do indicativo mostra o movimento da cena para algo que ainda acontece, potencialmente atual, porém, os passos da irmã não se sabe ao certo possuir um significado de resignação ou de desejo pela volta do irmão. Pedro segue descrevendo o estado aflitivo-oscilante da irmã-sonâmbula, sempre fechada em seu próprio mundo, em seu “piedoso mutismo”, coberta por uma mantilha, sugerindo um certo ar de vergonha de sua imagem.

Convém ressaltar também o estado aflitivo de André no final da cena. O nome de Ana desestabiliza-o e altera seu comportamento. A irmã, que é tida como a luz que purifica seu corpo e aplaca seus desejos, é aquela que também confere ao ambiente uma atmosfera turva, uma vertigem sem limites e fora de controle do narrador.

Ao seguir os movimentos de Ana, ao longo do romance, destacamos trechos do capítulo 17 que conferem o início do ato do incesto. É nesse momento que Ana adentra a casa velha e compõe gestos contraditórios que envolvem sua relação com o irmão.

ouvi clara e distintamente os passos na pequena escada de entrada: que súbito espanto, que atropelos, vendo o coração me surgir assim de repente feito um pássaro ferido, gritando aos saltos na minha palma! disparei na direção da porta: ninguém estava lá; investiguei os arbustos destruídos no abandono do jardim em frente, mas nada ali se mexia, era um vento parado, cheio de silêncio, nem mesmo uma tímida palpitação corria o mato, a imaginação tem limites eu ainda pude pensar, existia também um tempo que não falha! voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!), ela estava lá, (...) o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, (...) ela estava lá, branco branco o rosto branco e eu poderia sentir toda dubiedade, o tumulto e suas dores, e pude pensar cheio de fé

eu não me engano neste incêndio, nesta paixão, neste delírio.
(NASSAR, 1989, p. 94-96)

O narrador, que se encontra na casa velha, ao perceber o vulto da irmã, reage de maneira desordenada, tendo o coração, esse “pássaro ferido”, em “súbito espanto” e atropelado pela possibilidade de sua presença. André, envolto numa espécie de desespero caótico internalizado, cria a imagem do próprio coração gritando na palma de sua mão, hipérbole estilística que compõe a dramaticidade da cena.

Nesse trecho, a presença da irmã compõe um movimento oscilante de aparição e não-aparição, mostrando um estado ondulante de idas e vindas, que compõe um ritmo fragmentado de possibilidades, desenhando os encontros e desencontros que virão. Após o incesto, Ana recusa totalmente o irmão, fato esse que ocasiona a fuga desesperada de André para longe da família.

Na cena em questão, André pressente a presença da irmã, porém, nada encontra ao seu redor, “nada ali se mexia, era um vento parado, cheio de silêncio, nem mesmo uma tímida palpitação corria o mato, a imaginação tem limites eu ainda pude pensar”. A agitação interna do narrador contrapõe-se ao ambiente “parado” e “silencioso” do momento. No entanto, abruptamente, quando o protagonista volta para o lado interior da casa, a imagem da irmã aparece de repente. Com um desabafo divino - “Deus” -, André começa a descrevê-la com elementos recorrentes como o “corpo de campônia” e de “pés descalços”, adquirindo a repetição estilística necessária para a concretude do momento.

O narrador insiste em descrever o rosto da irmã utilizando a cor branca e, logo, a compara a uma pomba. A cor branca simboliza a castidade, a ingenuidade, a pureza por assim dizer, força metafórica necessária para afirmarmos a essência plural da irmã, pois, ao mesmo tempo em que o corpo dela se mostra erótico, é descrito com alvura de forma casta e sem malícias aparentes. A insistente repetição estilística do termo branco confere a obra uma espécie de eco divinizatório, um grito oscilante que propaga a percepção sensitiva de André com relação à presença de sua irmã.

A força imagética da pomba, para o contexto de *Lavoura Arcaica*, também lhe confere um ambiente plural e ambíguo. Ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba – que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade. Porém, “na acepção pagã, que valoriza de modo diverso a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal, mas associando-a a ele, a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo” (CHEVALIER, 2007, p. 728).

Em vista das citações acima, Ana, metaforizada na imagem da pomba, incorpora a pluralidade do sagrado e do profano, pois, além dessa ave ser símbolo de pureza e castidade, é um ícone judaico-cristão da imagem de Cristo – iconografia necessária para a sua divinização. Por outro lado, dentro da cultura pagã, a pomba é símbolo de “realização amorosa” de caráter carnal, entremeada na figura de Afrodite, deusa, dentre outras acepções, do amor erótico. André segue relatando sua condição e os passos da irmã, proferindo:

Ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto, e eu ainda me pergunto agora como montei minha força no galope daquele risco, eu tinha meus pêlos ruivos e um monte de palha enxuta à minha frente, mas não se questiona na aresta de um instante o destino de nossos passos. (NASSAR, 1989, p. 101)

De maneira paradoxal, Ana “com seus olhos fechados de um morto” encontra-se totalmente indiferente ao momento, porém, seus braços simbolizam a força sensual de atração, pois “podem alcançar o céu pela janela” conotando a amplitude necessária para envolver o irmão. Ana mostra-se gélida com seus olhos de “um morto”, no entanto, seus braços carregam a volúpia divinizatória e metafórica da plenitude dos céus. Além do mais, André demonstra, nesse trecho, o perigo de se assumir a relação proibida, pois o narrador projeta sua força para o “galope daquele risco”. Não obstante, André condiciona sua paixão aos próprios descaminhos do destino, ideia essa que compõe o clima trágico da obra, sugerindo a atmosfera das tragédias gregas, em que a protagonista sempre é vítima de seu próprio destino.

André adiante relata a cena do incesto. O narrador começa compondo a descrição espaço-temporal do ato proibido:

deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro, era talvez a hora Em que as mães embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias; mas lá fora ainda era dia, era um fim de tarde cheio de brandura, era um céu tenro feito de um rosa dúbio e vagaroso. (NASSAR, 1989, p.111)

O que nos chama a atenção nesse trecho é a descrição plural de significados que as imagens podem suscitar. André menciona seu estado de “paz” interior, situação essa adquirida pela condição liberta de seu corpo “nu como veio ao mundo”, indicando a condição primeira de vida, como se o narrador renascesse com o momento descrito. Porém, o espaço que o envolve é coberto de trevas “o quarto estava escuro”, incitando-nos a dizer que havia no momento uma certa aura proibitiva, muito embora o dia ainda se fizesse presente “fim de tarde cheio de brandura”. Esse contraste (luz e trevas) é incorporado à cena, indicando a integração e a complexidade dos opostos, imagem recorrente em nosso universo paradoxal-humano. O dia é associado a algo brando e a figura materna e suas “ternas fantasias” com seus filhos, um momento de pura afetividade e delicadeza. No entanto, esse mesmo ambiente é composto por um céu “dúbio” e “vagaroso”, indicando que nem tudo que está acontecendo naquele momento é moralmente aceito, pois o mesmo céu que acolhe as mães e seus filhos, é testemunha do ato libidinoso que acontece simultaneamente.

E era, Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse, que eu pensei, na hora fosca que anoitecia, descer ao jardim abandonado da casa velha, vergar o ramo flexível de um arbusto e colher uma flor antiga para os seus joelhos; em vez disso, com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos em suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; (NASSAR, 1989, p.113)

O texto acima revela o ato do incesto propriamente dito. O narrador descreve a presença de Ana ao seu lado, enfatizando “tão necessário que assim fosse”. Surge o pensamento do narrador em ofertar um elemento natural à irmã. Paradoxalmente,

André pensa na possibilidade de presentear-a com uma “flor antiga”, porém o instinto adquire corpo e André “com a mão pesada” e “sem pressa” adentra o ventre humoso de sua irmã, (adjetivo esse que confere a idéia de que Ana é um elemento integrado ao primitivismo da natureza) mostrando a concretude do ato libidinoso.

Os verbos no pretérito perfeito indicam um ato encerrado no passado, simbolizando a materialidade do fato e a única ocorrência do feito descrito. O narrador “tombou a terra”, “sulcou o chão”, “traçou canteiros”, “semeou petúnias”, imagens que reforçam a concepção de integração entre corpo-natureza explodindo a força da relação incestuosa entre os irmãos. A voz do narrador continua:

E pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo, e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos os dois de rir ruídosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um contra a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra. (NASSAR, 1989, p. 113)

O narrador segue sua trajetória incestuosa compondo reflexões que beiram a eroticidade, ao mencionar sua uretra desapertada (liberta, sem nenhum obstáculo aparente), alusão ao órgão reprodutor masculino que também é sugerido pela metáfora “caule de crisântemo”, o elemento natural é a própria personificação de suas partes íntimas. A flor de crisântemo, paradoxalmente, utilizada em motivos fúnebres, representa, no momento da cena, a explosão do ato incestuoso.

A cena flui para uma integração quase rudimentar entre André e Ana, ao explorar momentos de intimidade plena, desde integrarem-se por meio de suas próprias urinas, salivas, rostos e línguas, compondo um movimento de unidade sensorial. Além do mais, eles eram feitos de “terra”, conotando toda a ancestralidade do momento. O narrador, adiante profere “E meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida pra receber o demo” (NASSAR, 1989, p.114).

O jogo entre o sagrado e o profano é recorrente na obra, em várias passagens André faz alusões ao seu estado pecador. Na própria moralidade do

narrador, já estavam enraizados motivos religiosos. Talvez, advenha daí, as oscilações comportamentais de sua índole. No capítulo cinco, em diálogo com o irmão, ele professa esses pensamentos: “mesmo assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa (NASSAR, 1989, p.24-25).

André segue descrevendo os caminhos de Ana. O trecho em questão corresponde ao momento posterior do ato incestuoso. A irmã, subitamente, desloca-se para a capela da casa, assim o narrador se manifestou:

Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas; vendo seu perfil piedoso, os lábios num tenso formigamento, caí numa vertigem passageira, mas logo me encontrava dentro da capela que longe estava de ser a mesma dos tempos claros da nossa infância. (NASSAR, 1989, p. 116)

Ana adentra o espaço sagrado da casa momentos depois de sua relação com o irmão. A postura ressentidamente religiosa dela nos faz inferir que suas atitudes projetam-se para a complexidade plural de possibilidades comportamentais, algo que percorra entre o estado profano e libidinoso do incesto e o ressentimento doloroso da culpa, transfigurando-se em uma postura extremamente religiosa. Ana encontra-se em seu estado de “formigamento” físico e moral, com seu “terço” na mão, prostrada humildemente de joelhos, diante da imagem divina e iluminada pelas velas.

A rejeição de Ana é completa, durante todo o capítulo 20, André tenta, a todo custo, provocar alguma reação positiva em sua irmã, profere um discurso afetivo, apelativo e extremamente retórico com o objetivo de reverter esse estado de indiferença da irmã. Em determinado momento, o narrador sugere essas palavras:

Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos diretamente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós

se fomos acertados para cair na trama dessa armadilha?
(NASSAR, 1989, p. 129)

André utiliza-se de algumas imagens provocativas na tentativa de despertar na irmã a idéia de “fatalidade”, algo que sugere a libertação necessária para avançarem nessa proposta libidinosa. Ao propor que não haja culpados sobre o ocorrido, cria imagens que reforçam a noção trágica do destino torto que os espera. As metáforas que André arquiteta para o próprio incesto reforçam esse viés interpretativo. O incesto é associado à “planta da infância”, ao “vírus fatal”, à “haste mórbida dessa rama”, à “trama dessa armadilha”. Ou seja, o incesto, pelo viés do trágico destino, surge como uma espécie de doença que os atingiu desde a infância, além do mais, essa doença é mórbida, é armadilha para o seu destino. André continua sua ladainha provocativa. E seu discurso pervaga entre promessas de uma moralidade que se encaixe perfeitamente nos moldes da família, juras que envolvem um amor puramente idealizado. Mas, mesmo assim, o narrador descreve a ineficácia de seu discurso:

Eu pedi suplicando, mas Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia. [...] Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava sua lepra, que banho de purificação! (ibidem, p.130)

Ana encontra-se totalmente indiferente à voz do irmão, fechada em seu estado ressentido, tentando purificar-se do mal que havia lhe atingido. Esse trecho é bem sugestivo à idéia do incesto ser considerado algo demoníaco, conotando até uma espécie de castigo, mácula. Pois Ana lavava seu corpo, na tentativa de eliminar qualquer tipo de impureza moral, ela “limpava sua lepra”, doença recorrente na idade média, metáfora do castigo divino.

Ao sustentar nossa interpretação do estado plural-oscilante de comportamentos de Ana, fica obrigatório trazer para o nosso trabalho a cena de sua dança final, que André assim descreve:

E quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais

provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa. (NASSAR, 1989, p.186)

Essa descrição deixa evidente a condição profana da irmã. Se compararmos com a aparição dela na primeira festa, constatamos que essa imagem final é permeada de uma sensualidade que beira um ambiente libertino. O cabelo “espalhando lavas”, conotando a densidade da cena, sustenta o “coalho de sangue”. Diferentemente da dança primeira, aqui a metáfora vem desacompanhada do termo “flor vermelha”, indicando a degradação e a morte de qualquer inocência representada pelo objeto natural da flor.

Ana, com seu “deboche exuberante”, sustenta já a deformação física indicadora de sua degradação moral, sua boca assemelha-se a uma “borra de gordura”, imagem que representa o excesso, a desmesura, o desequilíbrio. A pinta em seu rosto, desenhada de “carvão”, confere um ambiente decadente para o corpo da irmã, pois esse elemento traz a marca do desgaste, de algo que já passou por uma transformação física, porém, dubiamente, o carvão alimenta o fogo, aproximando o corpo de Ana de algo inflamado, prestes a explodir.

A irmã reveste-se com as “quinquilharias mundanas” de André, ou seja, peças íntimas e adereços estéticos ofertados pelas prostitutas que passaram pelo trajeto do narrador ao longo de sua fuga. Convém ressaltar, que essas “coisas mundanas” referem-se a algo externo ao ambiente da família, simbolizando que o desvio moral da família também veio de um espaço externo: o pecado que adentrou a casa e a cena da dança final provém desses artefatos mundanos.

Ana mostra-se com uma gargantilha roxa e um pano murcho integrando-se à nudez de seus seios. As pulseiras, os anéis e os aros envoltos nos tornozelos revestindo seu corpo, dão a mostra exata do ambiente libertino da última dança. A irmã, paradoxalmente, mascarada dessas “coisas mundanas” mostra sua face

libidinosa, apontando para a outra parte de sua verdadeira essência. André segue com essas palavras:

... e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de alegria, anseios e tormentos. (NASSAR, 1989, p. 188)

Essa descrição também é muito sugestiva para sustentarmos a ideia de que a dança final da irmã mostra-se mais ousada. Diferentemente da dança primeira, Ana rouba, em vez de um lenço branco, a taça de vinho e o lança sobre o próprio corpo. O vinho é representante da desmesura, líquido dos deuses que desvia o homem da normalidade sensitiva para envolvê-lo no excesso de prazeres. Além do mais, a flauta “lânguida” exerce um efeito que hipnotiza e soma-se ao movimento do corpo produzindo um coro “sacro” e “profano” em volta da exibição final de Ana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de esgotar as possibilidades de leitura do texto de Raduan Nassar, esse trabalho pretendeu apresentar uma possível leitura de *Lavoura Arcaica*. Pautando-se numa investigação analítica, evidenciou-se, o poder artístico-representativo do texto nassariano e seu alcance discursivo-filosófico.

Inicialmente, Literatura e Filosofia separam-se pelo fato daquela ser o espaço das incertezas recriadas pelo seu poder mimético da representação. A Literatura é o ambiente da dúvida, da sugestão, do subentendido, da multissignificação dos signos. Com efeito, o fenômeno literário põe em xeque qualquer certeza aparente. Por outro lado, a Filosofia pretende alcançar a certeza universal dos fenômenos humanos pela via da observação racional. No caso desse trabalho, a ética se presta a esse serviço, ao analisar a relação moral do ser humano inserido em qualquer espaço social.

Porém, ambos os ramos do saber partem do pressuposto da dúvida, das incertezas, das oscilações e inquietações advindas da interioridade peculiar do ser humano. No entanto, como já comentado, a Literatura não almeja obter nenhuma resposta de base filosófica, o discurso literário apresenta-se longe de se prender a orientar o comportamento de qualquer indivíduo, muito embora, ele consiga trazer reflexões amplamente densas que refletem a condição da espécie humana, em seu sentido mais profundo.

Isso posto, observa-se que a Literatura promove grandes embates filosóficos tal como ficou provado, ao propormos o estudo da moralidade das personagens. Toda grande obra literária versa sobre a condição humana conflitante e plural, por isso, o texto literário tem sua posição universal e atemporal. Ele apresenta a condição humana em sua essência, assim como toda grande teoria filosófica.

Com essa pesquisa realizada, vale ressaltar a constatação de que o texto de Raduan Nassar, por mais que nos esforcemos em estabelecer um diálogo com teorias sobre a moral e seus desdobramentos, extrapola toda e qualquer tese filosófica. Pela densidade de seu discurso mimético, ficou provado nesse trabalho que o ser humano é mais complexo do que as dicotomias entre o permitido e a transgressão, o bem e o mal, o sagrado e o profano. As próprias personagens da obra oscilam e pervagam entre essas polaridades, passando-nos uma imagem confusa, ao mesmo que totalizadora da condição humana.

Lavoura Arcaica, pela sua grandeza literária, é uma obra inesgotável de possibilidades de leitura. Por mais que tentamos, adequar o discurso das personagens a uma moralidade aparente, esses seres fictícios transgridem qualquer classificação totalizadora, pois a dubiedade do caráter humano foge a intenção redutora de maniqueísmos. A condição humana aponta mesmo para essa necessária inconstância, apresentando a claridade permanentemente obscura das atitudes do próprio homem.

FORTUNA CRÍTICA

BONVICINO, Régis; CARVALHO, Mario Cesar. **O fazendeiro Raduan quer ser best-seller**. Folha de São Paulo, 18 de março de 1989, p. E1.

ABATTE, José Carlos. **Cadernos de Literatura Brasileira**, nº. 02. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

CORDIVIOLA, Alfredo. Prefácio. In: **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.

HATOUM, Milton. **Cadernos de Literatura Brasileira**, nº. 02. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

MATAMORO, Blas. Triunfo y fracaso del héroe. El Pais, Madri, 28.11.1982. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, no. 02. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

PERRONE-MOISÉS. Da cólera ao silêncio. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, nº. 02. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

RISSIN, Ruth. **O universo primitivo em Lavoura Arcaica**. In: www.rio4.org.br/v2/artigos/o_universo_primitivo.doc acesso em 28.01.08.

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

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

VILLAÇA, Alcides. Prefácio. In: **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006.

VINAS, Reivaldo. **Sem remédios**. In: http://www.artelivre.net/html/literatura/al_literatura_ruduan_nassar.htm acesso em 13.02.08.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BALANDIER, Georges. **Antropo-lógicas**. Trad. de Oswaldo Elias Xidieh. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. de Leyla Perrone Moisés, 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. 41ª ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BOEIRA, Nelson. **Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. In: **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1993.

_____. **Repressão Sexual**: essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles, vol. I. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos** (mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CORTINA, Adela; MARTÍNEZ, Emílio. **Ética**. São Paulo: Loyola, 2005.

COSTA, Lúcia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 2003.

DAICHES, David. **Posições da crítica em face da literatura**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

DURANT, Will. **A história da filosofia**. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1996.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: **The Theory of the Novel**. New York: The Free Press, 1967.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JONG, Mayke de. Nos limites do parentesco: legislação antiincesto na alta idade média ocidental (500-900). In: **De Safo a Sade**: momentos na história da sexualidade. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1995.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

MARTON, Scarlet. **Nietzsche: uma filosofia a marteladas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MATIAS, Delane Pessoa. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v. 11, nº 2, p. 295-304, mai./ago. 2006. <http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n2/v11n2a07.pdf>. acesso em 17.01.08.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.

NASSAR, Raduan. **Raduan crê na literatura só como questão pessoal**. Entrevista a Elvis Cesar Bonassa. São Paulo: Folha de São Paulo, 30 de maio de 1995, C-5, p. 01 e 09.

_____. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Nº. 02. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

_____. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Entrevista cedida a Arnaldo Jabor à Folha de São Paulo**, 19 de abril de 1992.

_____. **Entrevista cedida à Folha de São Paulo**, 03 de maio de 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

PEGORARO, Olinto. **Ética dos maiores mestres através da história**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

PEREIRA, Otaviano. **O que é moral**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PRADO, Danda. **O que é família**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem Literária**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

ROSELFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo : Perspectiva, 1985.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **O contrato social e outros escritos**. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Olho D'água, 1999.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

VALLS, Álvaro L. M. **O que é ética**. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **Ética**. Trad. João Dell'Anna, 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.