

A CASCA E A GEMA: REUNIÃO. O ANSEIO PELO ABSOLUTO EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR¹

ANDRÉ LUIS RODRIGUES

Universidade de São Paulo

Resumo

O ensaio detém-se na obra fundamental de Raduan Nassar, o romance *Lavoura arcaica*, buscando compreender as estreitas relações que nele se estabelecem entre forma e conteúdo. A questão da ordem e da exclusão, bem como a de um sujeito cindido, presente no enredo, encontra resposta na reunião que, por meio da mistura de gêneros e do caráter circular da narrativa, se materializa na estrutura da obra.

Abstract

The article examines Raduan Nassar's fundamental work *Lavoura arcaica*, in the attempt to understand the close relationships established between form and content in it. The question of order and exclusion, as well as that of the split subject, is resolved in the reunion which materialises in its structure, through the mixture of genres and the circular nature of the narrative.

Palavras-chave

Literatura brasileira; romance; mistura de gêneros.

Keywords

Brazilian literature; novel; mixed genres.

¹ Este ensaio corresponde ao capítulo 4, "Circularidade e mistura de gêneros em *Lavoura arcaica*", com algumas modificações e alguns cortes, da dissertação de mestrado em Literatura brasileira, apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça, intitulada *União, cisão, reunião em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. A pesquisa contou com o apoio da Fapesp. O autor é doutorando no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

La rébellion la plus élémentaire exprime, paradoxalement, l'aspiration à un ordre.
(Albert Camus, *L'homme révolté*)

Toda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo.
(Georg Lukács, "Narrar ou descrever?")

Em *Lavoura arcaica*,² a forma – incluindo a estrutura circular e a mistura de gêneros operada pelo escritor no romance – pode ser vista como resposta a uma das mais importantes questões que se colocam em seu enredo: a da ordem e da exclusão, duas faces de uma mesma moeda, princípio da *cisão* do sujeito. Se no campo da fábula a *reunião* se apresenta apenas como possibilidade ou anseio – precária e funesta, no caso da relação entre André e Ana; aparente e enganadora, no caso do retorno do filho desgarrado; irrealizável mesmo, no caso da relação com a natureza, ou realizável apenas através da morte, misteriosa e insondável, motivo ao mesmo tempo de atração e pavor –, essa *reunião* só pode se dar, efetivamente e de maneira duradoura, no plano literário, por meio de uma outra *ordem*, artisticamente construída, e que no caso de *Lavoura arcaica* realiza a mais estreita fusão entre forma e conteúdo.

Paradoxalmente, porém, essa reunião só ocorre quando a obra está profundamente vinculada com a vida.³ Essa é a visão de literatura do próprio escritor: "a leitura que mais eu procurava fazer era a do livrão que todos temos diante dos olhos, quero dizer, a vida acontecendo fora dos livros";⁴ "Um texto vale quando sinto nele a vibração da vida, quando tem circulação sanguínea, um texto com o qual eu possa estabelecer um mínimo de interlocução".⁵

² Todas os trechos citados neste ensaio foram retirados da seguinte edição: Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, 3.ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

³ Georg Lukács, "Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo", in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

⁴ *Raduan Nassar - Cadernos de Literatura Brasileira* (número 2), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 27.

⁵ Elvis Cesar Bonassa, "Raduan crê na literatura só como questão pessoal – Em entrevista exclusiva, escritor fala da arte de escrever e seu abandono", *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 de maio de 1995.

Não se trata de buscar traços biográficos na obra, mas de reconhecer na sua fatura a experiência pessoal, em sentido amplo, artisticamente trabalhada e transformada numa “síntese poética” ou “expressão concentrada”, para utilizar as palavras de Lukács. Para isso, é preciso refletir sobre forma e conteúdo, bem como sobre as relações entre ambos. Para começar, pode-se tentar entrever o tempo ou os tempos presentes na narrativa.

O Tempo, tempos (a ironia trágica)

O tempo eterno, que tudo vê...
(Sófocles, *Édipo Rei*)

Mais de um estudioso mostrou que o sermão paterno em *Lavoura arcaica* tem origem nos livros bíblicos, tanto do Novo como do Velho Testamentos.⁶ Curiosamente, porém, nem o Deus cristão nem Iahweh são nomeados naquele discurso. O deus por excelência do pai, que tinha sempre nos sermões “o relógio de parede às suas costas” e “cada palavra ... ponderada pelo pêndulo”, é o *Tempo*: “quando o avô, com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas...” (cap. 9, p. 60, grifo meu). E o avô vem aqui bem a propósito, pois a imagem (pode-se mesmo dizer o símbolo) mais precisa e mais terrível desse deus encontra-se justamente em seu relógio e sua corrente: “a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro” (cap. 7, p. 46). A inexorabilidade do destino materializa-se assim nesse *anzol de ouro*, a fisgar os homens, retirando-os do mar tempestuoso mas conhecido da vida para lançá-los no vazio da morte.

O próprio André não tem uma visão muito diferente do poder do tempo e vai dizer, naquela prece blasfema feita na casa velha, que Cristo mesmo não fugiu dessa armadilha do destino: “com meus dedos aplicados removerei o *anzol de ouro* que Te fisgou um dia a boca” (cap. 18, p. 104). A diferença entre a visão do pai e do avô e a de André não está no poder atribuído ao tempo. André parece considerá-lo ainda mais terrível do que supunha o pai. Mas, enquanto o pai endeusa o tempo, André prefere vê-lo como um demônio: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo...” (cap. 17, p. 95); “o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto...” (p. 99).

No início do capítulo 29, momentos antes de iniciar a narração da festa que iria terminar de modo trágico, André mostra a inutilidade da luta contra o seu poder. Esse largo rio do tempo, que flui a despeito do homem, de seus desejos e vontades, e que o próprio André já nomeara destino, vai continuar indiferente o seu curso até cumprir seus desígnios secretos. No seu próprio fluir já recebe e carrega, contudo, muito do que só será perceptível quando a violência da corren-

⁶ Ver, entre outros trabalhos, o de Hugo Abati, *Da Lavoura arcaica – Fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*, Curitiba, 1999, Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná.

teza, provocada por um volume excessivo de água, se abater sobre os homens. Essa percepção será assim sempre *a posteriori* e sua única vantagem, se houver, será o conhecimento do passado. Há aqui uma sutil ironia igualmente trágica: não podemos deixar de nos lembrar do *maktub* do avô. É como se o narrador dissesse: sim, estava escrito, mas ninguém é/foi capaz de decifrar os caracteres em que estava escrito. E essa ironia prossegue ao se referir às palavras do pai: “ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento [do tempo]: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas, que toda mudança antes de ousar proferir o nome, não pode ser mais que insinuada” (p. 185). Para o pai, é como se o movimento do tempo paradoxalmente se desse no sentido de sempre manter as coisas no mesmo lugar. Ou então um movimento circular que sempre retorna ao mesmo lugar. Ele não é capaz de imaginar que possa haver um movimento das águas do tempo que possa tragar a si próprio e as suas leis, bem como a família inteira. E a ironia encontra-se no fato de que a sua maldição contra aqueles que tentam deter o movimento do tempo irá recair sobre si mesmo, do mesmo modo como ocorre no final das tragédias, e isso irá se dar por meio de suas ações. Esse é o tempo diabólico de André, um tempo que se utiliza das próprias palavras (“o peixe morre pela boca”) e ações dos homens para atirá-los no abismo.

O último capítulo do romance é também o reconhecimento irônico da verdade da concepção do pai sobre o tempo. Esse capítulo, de número 30, fecha definitivamente o romance e o seu círculo, fechando igualmente um outro círculo, aberto exatamente no capítulo 15, onde – “em memória do avô” – André registrava o seu “arrotosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’ (Está escrito)”. Agora, “em memória” do pai (parricídio simbólico?), retoma um trecho do sermão paterno do capítulo 9, transcrevendo-o integralmente. Mesmo com as enormes diferenças entre esses “discursos”, podemos perceber em ambos a crença fatalista na inexorabilidade do destino. Mas, especialmente no discurso do pai, numa espécie de paródia do *maktub* do avô, podemos ver que essa crença é otimista – “o gado sempre vai ao poço” – no sentido de que nada irá abalar as bases da estrutura familiar sob seu comando. O que quer que aconteça deve ser encarado como obstáculos que, mais do que levar aos poucos à ruína da família, irão fortalecê-la, irão tornar mais firmes os laços que unem os seus membros. No entanto, não é só uma ideologia para uso próprio. Inserida no sermão dirigido aos filhos, tem a função de mostrar-lhes a precariedade de qualquer revolta, de qualquer tentativa de mudança.⁷

Ao encerrar a narrativa com a citação desse discurso, André revela não a falsidade do fatalismo, mas o paradoxo em cercá-lo de otimismo e o equivoco de sua utilização *política*, isto é, voltada para a manutenção da estrutura familiar e do *status quo*. O tempo ou o destino não se deixam inteiramente utilizar como instru-

⁷ Ver Herbert Marcuse, *Eros e civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, 8.ed., São Paulo, Guanabara Koogan, s. d.

mentos nas mãos dos homens, mesmo daqueles que detêm o poder. Ao contrário, aproveitam-se da *hybris* (o orgulho, a exagerada autoconfiança, a paixão) dos poderosos para lançá-los no *sparagmós* (a morte ou a desgraça).⁸ A formação da família, na atribuição do poder a alguns e da submissão a outros, na eleição de alguns valores e exclusão de outros, já contém o germe de sua própria destruição.⁹ A circularidade garante que outras famílias serão formadas no mesmo molde dessa família específica, mas também que elas poderão ter o mesmo fim. E não há nenhum vislumbre da construção de algo positivo por sobre as ruínas assim geradas: no convívio familiar e na própria luta contra a opressão familiar, André não só introjeta muito dessa estrutura de poder, como perde mais do que ganha nas “batalhas” que o levaram à “vitória”: com a morte da irmã, vê para sempre malgrado seu anseio de completude e, com a dissolução da família, seu desejo de ter “um lugar na mesa”. Além disso, parece ter desenvolvido uma crença ainda mais forte que a do pai no poder e na fatalidade do tempo. A ironia na utilização desse fragmento do sermão paterno é também auto-ironia: André cai de modo tão ingênuo quanto o pai nas armadilhas do destino.

O que temos em *Lavoura arcaica* é o confronto entre dois tempos: um tempo mítico e primordial e um outro, histórico. Ocorre que em nossa sociedade não há mais lugar para o primeiro, pois ele é típico das sociedades “primitivas”.¹⁰ É o que o pai irá descobrir tarde demais, ao perceber a impossibilidade de voltar para trás.

A totalidade e o fragmento; narração e memória

É muito belo o sermão paterno e é também totalitário, isto é, procura concentrar nas mãos do patriarca todo o poder sobre a família, não admitindo a existência de pontos de vista diferentes dos seus e que possam contestá-lo, além de sobrepor “aos interesses e direitos individuais os da coletividade”.¹¹ Mas é igualmente um discurso em busca da totalidade, da manutenção da união familiar ou da re-união da família cindida, discurso esse quase tão apaixonado quanto o de André ao reivindicar seu lugar à mesa da família. E assim como não é mais possível recuperar a unidade perdida do homem fragmentado, não se pode mais reunir a família e mantê-la num mundo fechado, alheia às solicitações do mundo externo. Este é – como o seu próprio tempo – linear, aberto, histórico. A família tem como origem mais remota um mundo circular, fechado, mítico.¹² Assim como o indivíduo se descobre expatriado dentro da própria pátria, isto é, dentro da família, esta também se encontra “expatriada” no mundo moderno.¹³ Por paradoxal que possa parecer,

⁸ Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, 5.ed., São Paulo, Cultrix, 1988.

⁹ Ver Raduan Nassar – *Cadernos...* op. cit., p. 29.

¹⁰ Ver Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 24-5.

¹¹ Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa, 11.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s. d.

¹² Ver Max Horkheimer, Theodor Adorno (Org.) “Família”, in *Temas básicos da Sociologia*, São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973, p. 137.

¹³ Ver Ecléa Bosi, *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, 2.ed., São Paulo, T. A. Queiroz, Edusp, 1987, p. 362.

pai e filho aproximam-se desse modo no anseio e nostalgia por um tempo perdido, por uma pátria, por uma ordem. A diferença entre eles é que o pai, ao contrário do filho, não sabe ainda da impossibilidade de tal reencontro, se é que tem alguma consciência da própria perda.

Da perspectiva do tempo presente, o ciclo paterno da lavoura – “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” – se mostra sem sentido. Num outro tempo, num tempo mítico, esse ciclo teria todo o sentido, já que a circularidade de um corresponderia à perfeição à circularidade do outro. (O mesmo pode-se dizer da história do faminto, que não seria apenas um “convite à dissimulação”, mas manteria intacto seu caráter exemplar.) Não sendo mais esse o caso, a defesa (em si mesma positiva) da união e da totalidade torna-se cada vez mais intransigente e se transforma em totalitarismo. Os esforços na manutenção dessa estrutura arcaica no mundo moderno acabam por agravar ainda mais a cisão de cada um de seus membros, especialmente daqueles do galho esquerdo, e sobretudo a de André. E este só pode responder ao totalitarismo com a afirmação mais decidida de sua individualidade fragmentada; à totalidade, com a fragmentação. Àquele que insiste na re-união da família ele só pode opor a busca pela unidade de seu ser dividido.

Desse modo, o caráter fragmentário da narrativa (marcada por reminiscências; diálogos e fragmentos de diálogos; repetições; tempos diversos; capítulos que se alternam; diferentes andamentos) e o jorro caudaloso e incontrolável do discurso de André (sobretudo no que se refere aos capítulos da primeira parte do romance) passam não só pela cisão daquele que narra, como também pela necessidade de se opor ao discurso totalitário do pai.¹⁴ E se este é *pregação*, aquela é *recordação*. Assim como o fluxo do tempo é aliado da sociedade na manutenção do *status quo*, a recordação é aliada dos que buscam a sua superação.¹⁵ A recordação empreendida por André parte da memória pura, do sonho e do devaneio, sendo assim exercício de liberdade, reafirmação de sua individualidade, embora ainda consciente (ou até mais consciente) da cisão e muito distante já da busca da felicidade, de um paraíso ou de um tempo perdido. Mesmo quando nos dá um “inventário” das “coisas da família” que se acumularam na memória, listando objetos e utensílios domésticos num primeiro momento, André está longe de se utilizar da “memória-hábito” bergsoniana. Esses objetos vão surgindo no capítulo 10 aparentemente sem nenhuma ordem. Na realidade, há uma rigorosa organização (a organização da memória) que é dada pela analogia entre os objetos, através de sua função, de seu formato, do seu conteúdo, da sua temperatura, de uma característica qualquer ou

¹⁴ Ver André Luis Rodrigues, *União, cisão, reunião em Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, São Paulo, 2000, Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

¹⁵ Ver Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, op. cit., p. 201; e Henri Bergson, *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 125-7 e 182-3, dentre outras.

mais de uma (p. 64-5). No capítulo 12, André prossegue com o inventário, mas se daquele poço ou fosso da memória ele trouxera aqueles utensílios, traz agora “o vestuário da família” e “vozes difusas”. Os objetos que lá estavam dispersos, agrupados por associações e analogias, quase que apenas listados, ou numa espécie de natureza-morta, juntam-se aqui à família, retomada metonimicamente através do vestuário e das vozes. O quadro torna-se cena, o que era estático e silencioso (ou quase) se movimenta e produz ruídos, como a “água transparente que ainda brota lá do fundo”. Porém, esse movimento esboçado logo cessa, ficando concentrado nas expressões “nossas fadigas” e “tanta luta exausta”. Assim mesmo, é o movimento do trabalho, um trabalho que causa fadiga, cansaço. O que se destaca nessas recordações é a rotina paralisante dos sermões, das prédicas, das proibições e exigências.

Esses valores, contudo, já estavam entranhados naqueles objetos *habituais* recordados, que passaram da memória-hábito, que fazia que os membros da família pudessem utilizá-los cotidianamente, para a memória pura como imagens daqueles valores. Isto é, ao impregnar-se dos valores da família, perdem em *utilidade* o que ganham em *representação*. Assim, mais do que semelhança, analogia ou contigüidade, o que aproxima tais objetos na rememoração é o que neles há de simbólico relativamente ao sofrimento, dores e desgraças familiares: o socador é *provecto*; as gamelas, *ulceradas e carcomidas*; a caneca *amassada*; a moringa, *machucada*; o torrador de café, *enegrecido, lamentoso e pachorrento*; o ferro de passar, *febril*.

A outra face do poder libertador e por assim dizer *catártico* da memória, contudo, é o reconhecimento de que esses objetos e “muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos” continuam e continuarão gravados a fogo na memória e na retina de André. É impossível descartar-se deles e deixar de se submeter ao seu poder. São também eles que o fazem ser o que é.

Mas em que momento e de onde esse André marcado tão fortemente pela família, e também pela sua trágica dissolução, rememora? Em outros termos: qual o momento e o lugar da narração? Na verdade, só encontramos no romance alguns vagos indícios que não permitem responder definitivamente a tais questões. Dentre esses indícios, o mais significativo (ou o menos vago) surge no capítulo 8. É que temos aí o tempo presente, isto é, o tempo verbal que corresponde normalmente ao tempo da narração:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranqüilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse...? ... que sono era esse...? ... onde eu tinha a cabeça? não *tenho* outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro em que *abro* a janela e *tenho* ímpetos ... essas as perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce da minha janela, feito um madrugador enlouquecido que na temperatura mais caída da manhã se desfaz das cobertas do leito uterino e se põe descalço e em jejum a arrumar blocos de pedra numa prateleira. (p. 50-2)

Mas que esclarecimento esse capítulo pode trazer quanto ao lugar e ao momento da narração? Na verdade, se considerarmos mesmo esse tempo presente como o momento da narração (o que é muito provável), a única “conclusão” possível

é que a dúvida, a angústia, o desconhecimento, a cisão permanecem no sujeito ou mesmo acabaram por recrudescer. A imagem da arrumação de “blocos de pedra numa prateleira” é muito próxima da de Sísifo, a rolar a enorme pedra montanha acima. E se tal esforço não é inteiramente inútil é que podemos ver, com Camus, a positividade da reflexão nos momentos em que desce a montanha, no caso de Sísifo, e a positividade das interrogações que por si só se opõem (a despeito das respostas) à ideologia, no caso de André.

Se a dúvida persiste ou mesmo se agrava, ela é, contudo, um dos motores da própria narrativa. Os versos de Jorge de Lima que fazem a epígrafe da primeira parte revelam o que a narrativa como um todo parece escamotear: a questão da culpa. Mais do que uma pergunta, a indagação poética do autor de *Invenção de Orfeu* (“que culpa temos nós...”) pode ser vista como uma *des-culpa*, isto é, declaração da ausência de culpa. Contudo, se André continua a se interrogar é que a culpa ainda paira sobre sua cabeça, como paira sobre todos os que se desculpam, como paira igualmente sobre toda a civilização judaico-cristã.

De todo modo, entre a recordação e a pregação, o fragmento e a totalidade, isto é, entre os discursos do filho e do pai, e também entre as ações de André, incluindo as relações incestuosas com Ana, e as ações do pai, incluindo sobretudo a cólera desmedida que o leva a matar a própria filha, podemos ver com Freud, Bataille, Adorno ou Girard que o reprimido sempre retorna; que a barbárie invariavelmente ressurgem em meio ao que se queria civilizado; que o domínio da natureza resulta numa submissão ainda mais profunda às suas imposições; que mais cedo ou mais tarde a violência se volta contra a ordem que supostamente queria domá-la.

A espiral e o círculo: “A partida” e “O retorno”

André sai de casa e volta a ela (a própria história do filho pródigo é uma história recorrente e, além disso, Lula, o caçula, já se preparava para repetir os passos do irmão); o pai é o sucessor do avô e seria sucedido pelo filho mais velho, Pedro, que seria pai e avô um dia, e assim por diante; o trabalho da família na lavoura mantém-se no ciclo paterno a que já fiz alusão; a festa retorna periodicamente; a família sai da casa velha para a nova e André e Ana voltam àquela para consumir o incesto. Tudo isso que no nível da fábula se liga ao movimento circular tem inúmeros correspondentes na forma mesma do romance: os capítulos iniciais *alternam-se* e os ímpares sempre retomam o fio da narrativa, além de pelo menos uma vez um capítulo começar com as mesmas quatro ou cinco linhas que haviam encerrado o capítulo ímpar imediatamente anterior (caps. 7 e 9); o romance é dividido em duas partes: “A partida” e “O retorno”, que correspondem à fuga e ao retorno do filho pródigo; a narração da festa na primeira parte retorna na segunda, praticamente com as mesmas palavras, excetuando-se o tempo verbal (pretérito imperfeito, na primeira, e pretérito perfeito, isto é, *concluído, acabado*, na segunda) e o final inteiramente diverso; no capítulo 15 (o centro exato do romance) é registrado o *maktub* em memória do avô, e no 30, *o gado sempre vai ao poço* em memória do pai (e todo o fragmento “registrado” nesse último capítulo é repetição, retorno: já estava no

capítulo 9 em meio ao sermão paterno); logo no capítulo 1, “das espirais da memória ... movimentos e imagens curvilíneas” antecipam “o tema dos retornos”.¹⁶

quando meu irmão chegou pra me levar de volta ... minha cabeça rolava ... meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da frente ... os olhos ... cílios ... as curvas sinuosas da orelha ... o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento ... a maçaneta que girava ... me curvando pra pegar a toalha no chão. (p. 9-10)¹⁷

Esse caráter circular da narrativa é essencialmente poético: estamos diante de “algo que se cerra sobre si mesmo”, de “um universo auto-suficiente”, no qual “o fim é também um princípio”, isto é, um mundo literariamente ordenado que se opõe ao caos do mundo em que vivemos;¹⁸ um protesto contra a desordem do mundo, que insiste em apresentar-se como ordem, e contra a exclusão que essa pretensa ordem perpetra.

Entretanto, é esse mundo mesmo, essa ordem e essa exclusão que são figuras em *Lavoura arcaica*. A ordem paterna e tudo o que na família se liga ao movimento circular é ou ideologia ou desesperada tentativa de manutenção de uma ordem que não tem mais espaço no mundo de hoje. Desse modo, o círculo paterno vai ser tragado por um movimento muito mais impetuoso, o movimento em espiral do destino, da fatalidade, do tempo, da história. Movimento que apenas finge a circularidade para se abater feito um tornado sobre os homens, quando eles menos esperam, quando acreditam que nada poderá atingi-los em seu mundo, que crêem fechado e defendido. O retorno de André – que pareceu ao pai o restabelecimento do ciclo da lavoura, do ciclo das festas que periodicamente se alternam com o trabalho, tornando-o mais produtivo, e do ciclo da sucessão na família – será a cessação desses ciclos e a dissolução da família, pois não é de modo algum a exata contrapartida da fuga. Melhor dizendo: quem retorna é um André que, mesmo marcado pelo convívio familiar e pela introjeção dos valores da família, é também um outro André, que viu outros mundos,¹⁹ conheceu outros valores quando da sua fuga e mesmo nos momentos que a precederam, nos bordéis que freqüentara e sobretudo no retorno à casa velha com a irmã, *retorno* que será o início do fim da família. Esta, igualmente, não é mais a mesma desde a sua fuga,²⁰ como também já não era a mesma desde a mudança da casa velha para a nova, ou desde a morte do avô descarnado, substituído na chefia da família por um pai sangüíneo.

¹⁶ Hugo Abati, *Da Lavoura arcaica...*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ Ver Vinícius Lopes Passos, “O eloquente laconismo de Raduan Nassar”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 de maio de 1995, *Cultura*, p. 6.

¹⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹ Ver Luis Augusto Fischer, “*Lavoura arcaica* foi ontem”, *Organon/UFRGS - Instituto de Letras (Porto Alegre)*, v. 17, p. 22-3, 1991.

²⁰ Ver Octavio Ianni, “*Lavoura arcaica*”, in *Ensaio de sociologia da cultura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 89.

Desse modo, a festa dada pelo retorno do filho pródigo (a Páscoa de André, um dos momentos mais intensos e marcantes do livro, carregado de *pathos*, ao final do qual o pai mata a própria filha – momento em que a figuração dessa personagem tão bela e tão viva é verdadeiramente admirável, o que só faz aumentar a dramaticidade de seu destino) não será mais uma festa, mas a festa que mostrará a fragilidade do ciclo paterno, levado de roldão por um movimento inexorável e trágico por excelência, o movimento do destino, muito mais terrível do que poderia supor o patriarca.

O sacrifício de Ana e dessa família, contudo, praticamente não altera os valores da família contra os quais André sempre se bateu. Outras famílias estarão certamente cumprindo seus próprios ciclos, em pontos diversos, mais próximos ou mais distantes de seu término, enquanto outras ainda irão começá-lo. Ou melhor: estarão cumprindo a sua volta da espiral.²¹ Do mesmo modo como não há mais um mundo mítico, não pode mais haver um tempo cíclico.

A ilusão de que a cada volta, a cada elo da espiral teríamos um ciclo fechado e que as demais voltas, os demais elos, nada mais seriam que repetições daquela primeira, essa ilusão não é contudo desprovida de razão. Como farsa – nas palavras de Marx – ou não, a história muitas vezes se repete. Ou então ela avança, mas o homem permanece praticamente o mesmo, por mais “maquininhas” que invente. Assim, talvez possamos ver esse movimento como uma imagem da intemporalidade e universalização dos problemas enfrentados pela família e pelo homem: embora seja sempre um novo e um outro homem, com seu caráter próprio e suas peculiaridades, devidos ao tempo e ao espaço em que vive ou viveu e ao que há em si de singular, ele nunca deixa de ser em essência o mesmo homem. A alusão à parábola do filho pródigo já parecia indicá-lo. O mesmo se pode dizer do desfecho trágico do romance, já anteriormente anunciado, como em todas as tragédias. E, finalmente, esse caráter universalizante já estava no próprio título do romance, na utilização da palavra “arcaico”: “a *arkhé* é o que vem e está antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável, incorruptível de todas as coisas, que as faz surgir e as governa. É a origem, mas não como algo que ficou no passado e sim como aquilo que, aqui e agora, dá origem a tudo, perene e permanentemente”.²²

A mistura de gêneros: romance, poesia, tragédia

Lavoura arcaica é um romance, mas, como essa é uma denominação abrangente por excelência (nela tudo cabe), a ponto de muitos caracterizarem essa forma como “amorfa”, há que se dizer mais alguma coisa sobre esse romance que o singularize.

²¹ Ver Augusto Massi, Mário Sabino Filho, “A paixão pela literatura - Entrevista de Raduan Nassar a Augusto Massi e Mário Sabino Filho”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 de dezembro de 1984, *Folhetim* n. 413, p. 10.

²² Marilena Chauí, *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, São Paulo, Brasiliense, 1994, v. 1, p. 41.

É possível chamá-lo tanto “prosa poética” como “romance-lírico”, como o fez Octávio de Faria. Do mesmo modo, pode-se muito bem concordar com Leyla Perrone-Moisés, que afirma não só que alguns trechos ou capítulos são “verdadeiros poemas em prosa” como que “*Lavoura arcaica* é um texto musical, composto como uma sinfonia, cada capítulo correspondendo a um movimento”.²³

Mais do que nomeá-lo, pode-se ver que Raduan Nassar construiu um texto em que prosa, poesia e tragédia se misturam de maneira inextricável. Não se trata do caráter compósito do romance tradicional, em que o escritor mesclava cartas, diálogos dramáticos, fragmentos de dramas ou óperas, poemas e canções, reflexões filosóficas e morais, tratados científicos e documentos históricos, descrições de ambientes e paisagens, tudo aquilo que Bakhtin pôde denominar “estilizações paródicas das linguagens de gêneros”.²⁴ Não é também o caso, ou não é somente, do “romance moderno” e da “desrealização”²⁵ promovida pelos escritores do século XX, ao transgredir as “normas” do romance tradicional, o que em muitos casos acabou por levar à normatização da própria transgressão. A despeito da utilização de procedimentos tomados aos “modernos”, Raduan Nassar escreve um romance com personagens e conta uma determinada história, ambientada em determinados espaços e que transcorre num determinado tempo, embora espaço e tempo nunca sejam dados com precisão. Nas palavras de Alfredo Bosi, uma história com “um núcleo denso e profundo de experiências vitais”. Se há metalinguagem, ela é sempre discreta. Se há fragmentação e repetição, elas não impossibilitam a compreensão do enredo. Se há a utilização de uma linguagem próxima da oralidade, há também a utilização de uma linguagem retórica e excessiva (não só no sermão paterno), quase barroca, o que até poderia ser visto como um certo anacronismo. Se o escritor, enfim, retoma “estruturas arquetípicas” do homem (como “as de Édipo ou de Electra...; as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto...”), como também o “tempo mítico” e circular, em que “passado, presente e futuro se identificam”, características típicas do romance moderno segundo Anatol Rosenfeld,²⁶ ele não deixa de contar a história desses André, Ana, Lula e Pedro, dessa mãe, desse pai e dessa família, personagens que são, cada qual à sua maneira, heróis ou anti-heróis dessa história, que se passa num determinado espaço e num determinado tempo. Contudo, *Lavoura arcaica* não é um romance tradicional, alheio ao seu tempo. Trata-se de uma obra que, sem deixar de ser prosa, é poética e trágica ao mesmo tempo, como é ao mesmo tempo una e fragmentária, circular e espiral, mítica e histórica.²⁷

²³ Leyla Perrone-Moisés, “Da cólera ao silêncio”, in Raduan Nassar – *Cadernos...*, op. cit., p. 66-7.

²⁴ Mikhail Bakhtin, “O discurso no romance”, in *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*, 3.ed., São Paulo, Hucitec, Unesp, 1993, p. 99.

²⁵ Ver Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, in *Texto/Contexto*, 4.ed., São Paulo, Perspectiva, 1985.

²⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 89-90.

²⁷ Ver Carlos Tavares, “Lavoura arcaica: uma viagem para dentro da memória”, in Raduan Nassar – *Cadernos...* op. cit., p. 88.

O que caracteriza a obra de Raduan Nassar é a recusa de toda e qualquer fórmula e a utilização de tudo o que lhe pareceu útil aos seus objetivos. O resultado é um romance que, sendo inteiramente novo, não deixa de dever muito a toda a experiência de vida do autor e a sua experiência de leitura tanto dos modernos como da literatura mais antiga, sem desconsiderar suas leituras de filosofia e direito. Provavelmente, mais do que uma idéia preconcebida e depois colocada em prática, a mistura de gêneros em *Lavoura arcaica* parece surgir de uma postura diante da vida que abomina a exclusão, os valores estabelecidos e inquestionáveis, a idolatria, a mitificação, bem como as receitas de qualquer tipo e de onde quer que provenham.

O início do romance é talvez o melhor ponto de partida para falar da poesia em *Lavoura Arcaica*:

Os olhos no teto,
a nudez dentro do quarto;
róseo, azul ou violáceo,
o quarto é inviolável,
o quarto é individual,
é um mundo,
quarto catedral,
onde nos intervalos da angústia se colhe,
de um áspero caule,
na palma da mão,
a rosa branca do desespero,
pois entre os objetos que o quarto consagra
estão primeiro os objetos do corpo...

Obviamente, não é a disposição de sintagmas ou frases em linhas distintas e o fato de passarmos a chamá-los versos o que faz que reconheçamos estar diante de um poema. Essa redistribuição dos sintagmas e orações, se é lícito fazê-lo, só tem como finalidade permitir uma melhor visualização dos recursos verdadeiramente poéticos empregados pelo escritor em sua prosa. Para além da sonoridade (as aliterações, assonâncias e paronomásias) e das repetições, essa linguagem é essencialmente poética em seu ritmo. Mais do que possíveis versos, a divisão procurou localizar unidades rítmicas e de sentido. Ou melhor dizendo, unidades rítmicas que são também unidades de sentido. E essa unidade assim obtida expressa a visão de mundo do autor.

Inúmeros outros exemplos poderiam ser dados:

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. (p. 13)

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? (p. 50)

quanta sonolência, quanto torpor, quanto pesadelo nessa adolescência! ... que lousa branca, que pó anêmico, que campo calado, que copos-de-leite, que ciprestes mais altos, que lamentos mais longos, que elegias mais múltiplas plangendo meu corpo adolescente! (p. 72)

a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino no seu regaço. (p. 114)

que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? (p. 130)

Esse lirismo está profundamente arraigado na trama do romance. Se o que André busca é a unidade perdida, o paraíso de que foi expulso um dia, o lirismo ao mesmo tempo corrobora essa busca e de certo modo já realiza o seu objetivo.²⁸

A polissemia, a pluralidade de sentido da linguagem poética em *Lavoura arcaica* é iluminação por parte daquele que tem os olhos escuros, e é assim busca de superação do maniqueísmo e da linguagem referencial do pensamento supostamente esclarecido, que ao eleger um único significado possível exclui todos os demais, como exclui a contradição e o paradoxo.²⁹ A despeito da aparente proximidade, do que há nela de excessivo e “barroco”, a linguagem do romance é concentrada ao extremo. Cada palavra está carregada de sentido, além de apontar para uma multiplicidade de sentidos possíveis, a que corresponde a multiplicidade das leituras do romance. Mais uma resposta à ideologia dominante que finge ou encena a existência de uma só verdade. Essa mesmo a maior mentira: não só cada um de nós tem a sua verdade, como nós mesmos – *Legião* – somos muitos.

Assim como a recordação opõe-se ao fluxo linear do tempo, o caráter lírico-poético da narrativa opõe-se à ideologia³⁰ e também à retórica, do mesmo modo como a busca da superação das distâncias opõe-se às relações mediatas (que a ideologia apenas finge serem *i-mediatas*).³¹

Se não se pode dizer que *Lavoura arcaica* seja um poema, também não faz sentido nomeá-lo tragédia. Rigorosamente falando, a tragédia não dura mais que um século.³² Contudo, podemos dizer que *Lavoura arcaica* é um romance *trágico*, não só porque a morte da filha pelas mãos do patriarca é um acontecimento trágico por excelência, mas sobretudo porque há uma *atitude* trágica como há uma *atitude* lírica, fazendo que elementos caracterizadores do trágico se encontrem entranhados no romance tanto quanto elementos líricos.

Além disso, aquela afirmação sobre a tragédia não implica que o trágico não mais se manifeste entre nós. Ao refletir a respeito das considerações de Marx sobre os motivos pelos quais os “produtos” da arte mais antiga permanecem vivos, Vernant afirma que o drama antigo

desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda sociedade, toda cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Dessa forma a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades de homem. (p. 219)

Não se deve igualmente desconsiderar o fato de que a “inspiração” para a composição do romance pode *também* ter origem na leitura dos trágicos gregos, sem contar as origens mediterrâneas (mesmo que muito distantes daquelas da tragédia) de Raduan Nassar e o “convívio com o Mediterrâneo” que havia em sua cidade natal, Pindorama.³³

Ainda segundo Vernant, o surgimento da tragédia é simultâneo ao do pensamento jurídico (não o direito acabado, mas um direito que se constitui historicamente, e assim um direito ainda ambíguo, que oscila de um pólo a outro) e de um pensamento propriamente político em oposição ao pensamento religioso, tributário da antiga crença nos mitos e ritos da época heróica. Dessa ambigüidade e oscilação, juntamente com a ironia trágica, é que participa *Lavoura arcaica*. A primeira inscreve-se mesmo no processo de composição do romance, na confusão entre os personagens (entre Ana e a mãe, entre Ana e Lula, entre o próprio André e Lula), nas revelações que mais ocultam que esclarecem (a relação com a cabra; a relação com o irmão mais novo; a própria relação incestuosa com a irmã; o desejo de morte e a opção pelo suicídio, depois substituído pela fuga; a frieza ou suposta frieza diante da morte da irmã); no diálogo entre André e o pai, em que as palavras assumem significados distintos e mesmo opostos (como a palavra *fome*); no caráter de André e demais personagens (no pai que, apaixonado, amaldiçoa as paixões; no filho que o contesta, mas que utiliza a razão paterna, com toda a sua promiscuidade, na tentativa da “eternização” da relação incestuosa com a irmã; nesta, caracterizada por uma passividade de pomba ou de anjo que se transforma na atividade de uma serpente ou demônio; na mãe e no amor materno, causa de destruição e morte). São essas ambigüidades todas que caracterizam uma composição cujo processo pode ser nomeado de *sugestão*, de *descobrir/encobrir*, ou ainda de *velar/desvelar/revelar*.³⁴

É quase aleatoriamente que podemos retirar frases dos estudos de Vernant sobre a ambigüidade (e também sobre a tensão e a ironia) na tragédia para confirmar a manifestação do trágico em *Lavoura arcaica*. A título de exemplo, vejamos este trecho:

O dramaturgo joga com ela [a ambigüidade] para traduzir sua visão trágica de um mundo dividido contra si mesmo, dilacerado pelas contradições ... As palavras trocadas no espaço cênico, em vez de estabelecer a comunicação e o acordo entre as personagens, sublinham, ao contrário, a impermeabilidade dos espíritos e o bloqueio dos caracteres; marcam as barreiras que separam os protagonistas, desenham as linhas de conflito. Cada herói, fechado no universo que lhe é próprio, dá à palavra um sentido e um só. A essa unilateralidade choca-se violentamente

²⁸ Ver Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966, e Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit.,

²⁹ Ver Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

³⁰ Ver Otto Maria Carpeaux, “Poesia e ideologia”, in *Origens e fins – Ensaios*, Rio de Janeiro, C.E.B., 1943, p. 34-5; e Alfredo Bosi, “Poesia resistência”, in *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix, 1990, p. 146.

³¹ Ver Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, op. cit., p. 79.

³² Ver Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 7.

³³ Edla Van Steen, “Raduan Nassar” [entrevista com], in *Viver & escrever*, Porto Alegre, L&PM, 1982, v. 2, p. 265-6.

³⁴ Ver André Luis Rodrigues, *União, cisão, reunião em Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, op. cit.

uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói se encontra literalmente “pego na palavra”, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não reconhecer. (p. 73-4)

Não há como não ver Édipo nessa “descrição” ou qualquer outro herói trágico, como Agamênon ou Creonte. Mas é igualmente difícil deixar aqui de reconhecer o pai de *Lavoura arcaica*, como também não há como não ver naquela “impermeabilidade” o seu relacionamento com o filho.

Ao tratar do tempo, já comentamos a ironia trágica que se esconde no sermão paterno e nas palavras do pai; ironia ao dizer que só na família é que cada um poderia prolongar a sua existência, palavras daquele que vai por suas mãos fazer cessar a da própria filha; ironia ao exigir calma, paciência, moderação, exigência daquele que vai agir do modo mais fulminante. Pode-se igualmente apontar o orgulho do patriarca, o seu cultivo do excesso, por mais que pregasse a moderação, bem como a veemente e apaixonada condenação da paixão e a cegueira daquele que crê o tempo todo cultivar a luz e repelir as trevas. Se “a personagem trágica se constitui na distância que separa *daimon* de *êthos*”, isto é, uma potência do além de um caráter que se forma,³⁵ é também aí que se configuram o discurso e o erro do pai. O tempo é o seu *daimon*, assim como era o do avô. No entanto, ao contrário deste, o pai acredita no livre-arbítrio e na *culpa*. Por isso todos os seus esforços, todos os seus sermões, todo o seu discurso. E ao mesmo tempo todo o seu orgulho, a *hybris* que o levará à ruína.

Forma: conteúdo (Reunião)

As diversas declarações de Raduan Nassar de que só se pode fazer literatura levando-se em conta a experiência de vida do escritor podem ser contrapostas aos seus comentários ácidos e provocadores a respeito da literatura e ao abandono desse ofício pouco depois da publicação de *Um copo de cólera*. Teria o escritor deixado de acreditar na literatura mesma como demonstrava ter há muito perdido a “crença” na maior parte dos escritores, para não falar da crítica, a quem ele nunca parece ter dado crédito? Teria deixado de buscar o absoluto?

Em *Lavoura arcaica* a busca é exatamente essa. Se não era mais um adolescente ao escrever o romance, certamente projetou em André, como também em outros personagens, o seu desejo de absoluto, de unidade, de ordem, de reunião, isto é, a recusa de toda e qualquer exclusão. As ambigüidades todas, sugestões, encobrimentos e misturas podem ser compreendidos como respostas a esse anseio. Porém, a resposta mais vital é – através da mistura dos gêneros no romance e de sua circularidade – a forma que se fez conteúdo ou, o que dá no mesmo, o conteúdo que se fez forma, mesmo que por oposição ou por complementaridade. O caráter

³⁵ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*, op. cit., p. 15 e 22.

fragmentário da narrativa apenas aponta para a cisão do sujeito, a fragmentação do homem e de suas experiências de vida, enquanto a reunião desses fragmentos na composição do romance materializa a unidade perdida e a interminável busca dessa unidade. Essa a maior virtude da obra e quiçá seu limite extremo, limite que talvez possa ser expresso por meio de uma indagação paradoxal: concretizar a completude, mesmo no nível formal, não é realizar o que é já irrealizável?

Essa busca Raduan Nassar a empreendeu ao longo de toda a sua produção literária, relativamente pequena em extensão, mas com qualidades que inquietaram a muitos, tendo inclusive duas de suas obras sido levadas às telas com ótimos resultados, sobretudo *Lavoura arcaica* num belíssimo filme de Luiz Fernando Carvalho. *Um copo de cólera* e “Menina a caminho”³⁶ são dois exemplos de que a circularidade é uma das obsessões do autor. A imagem de recolhimento ao ventre materno, que se liga estreitamente ao movimento circular, é outra delas, literalmente presente na novela e sugerida no conto, na menina pobre que, curiosa, contempla no espelho a própria vagina. E é também o círculo, imagem por excelência da unidade sem arestas, que surge na recorrência de temas e motivos na obra como um todo: a infância paradisíaca; o amor e o carinho maternos, responsáveis em grande medida por esse paraíso, gerando paradoxalmente morte e destruição; a paixão que se transforma em frieza e indiferença; a impossibilidade de mútua compreensão entre dois seres e os espasmos caudalosos em que se transformam monólogos plenos de paixão; a nudez como resposta e desafio à ordem estabelecida; o anseio pela fusão com a terra e o papel dos pés nesse anseio, na sexualidade e no erotismo etc. etc. Assim, as afinidades entre a novela e o romance ou entre a novela e um conto. *Um copo de cólera* aproxima-se em muitos aspectos de *Lavoura arcaica* (especialmente naquele jorro do discurso do chacareiro que tem tantas afinidades com o de André) e muito mais de “O ventre seco”, assim como *Lavoura*, por estranho que pareça, pode ser aproximada de “Aí pelas três da tarde”, pela exclusão anunciada e pela atitude que o narrador sugere ao seu suposto interlocutor ou ouvinte, o despir-se das roupas e das convenções sociais, numa nudez que não irá ferir o decoro, “o seu decoro, está claro”. A recorrência é também a das referências bíblicas e alcorânicas: *Um copo de cólera* tem como epígrafe, do mesmo modo que a segunda parte de *Lavoura*, uma passagem do *Alcorão*: “Ninguém dirige aquele que Deus extravia”. E por mais que muitos entrevistadores lhe tenham perguntado (e sugerido) se o título da novela teria como origem os versos de Jorge de Lima que lhe são tão caros (“Há sempre um copo de mar/para um homem navegar”), ao que ele pareceu concordar, penso que o título tem também origem bíblica. Se recorrências de todos os tipos estão obviamente presentes em qualquer escritor, penso que em Raduan Nassar elas se ligam sempre ao anseio pelos retornos.

³⁶ Todas as citações e referências sobre a novela e os contos provêm das seguintes edições: Raduan Nassar, *Um copo de cólera*, 5.ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1992; e *Menina a caminho e outros textos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Aquela pergunta, porém, permanece sem resposta. Ao abandonar a literatura, Raduan Nassar desiste da busca pelo absoluto, que só pode ser encontrado nos sonhos, nos devaneios e na literatura? Não posso responder a essa questão com nenhum grau de certeza, nem mesmo de probabilidade. Creio apenas que, do mesmo modo como Camus mostra ser a blasfêmia não descrença, mas participação no sagrado, as “blasfêmias” proferidas por Raduan a respeito da literatura não escondem a paixão que o move. A hipótese mais provável do abandono da literatura talvez seja a do amigo Abati: teriam se esgotado as suas reservas de petróleo. O modo como essa hipótese foi novamente formulada (por contraste) por Humberto Werneck talvez seja a mais original e saborosa: “Muitos, infelizmente, chegam ao fim e não param, insistindo em variações em torno de algo já feito, requentando em vez de requeintar, e daí resulta uma obra cujo inchaço é perfeitamente biodegradável”.³⁷ Desprezando a cronologia das publicações, já que *Lavoura arcaica* foi publicada em 1975, enquanto *Um copo de cólera*, em 1978, penso que pode ter sido dupla a motivação dessa desistência: primeiro, a consciência do limite extremo em *Lavoura arcaica* a que já me referi; segundo, o fato de essa obra ter sido um clarão forte demais no conhecimento de si mesmo, isto é, do homem e de todos os homens. Se o romance lhe possibilitou a visão de um mundo organizado, como ele queria, estava tão entranhado na sua experiência de vida que pôde mostrar-lhe todas as fraturas que põem em pedaços o homem contemporâneo, todas as distâncias que o separam da natureza. Daí para uma espécie de retirada – especialmente da vida mundana, tão artificial, cujo sucesso literário, entre a crítica pelo menos, o lançara de cabeça – e a opção por uma vida mais próxima da natureza, das plantas e dos animais não são difíceis de se compreender. Nesse sentido, “Mãozinhas de seda” é o seu recado, a sua provocação àqueles que não sentiram e não sentem nenhum asco diante de seu mundinho, tão artificial, tão mesquinho, tão excludente. Depois de *Lavoura arcaica* só lhe restava mesmo partir para a *lavoura* de fato.

O que podemos perceber ao longo das entrevistas concedidas é a extrema coerência do escritor, mas não a ausência de contradições. As leituras dos sofistas e de Bacon (curiosamente, figura central para Adorno e Horkheimer no caminho em direção ao Esclarecimento, isto é, ao desencantamento do mundo) teriam fortalecido o sentimento de desconfiança em relação às verdades absolutas. Ao contrário do que se poderia supor, elas não o fizeram cair num relativismo também absoluto, mas numa ética muito mais rigorosa do que a de muitos dentre os que se proclamam donos da verdade. Mesmo descrente, reconhece, por exemplo, que “a família é ainda um porto seguro” e que o nihilismo levado às últimas conseqüências não resiste “diante do mais trivial enfrentamento da vida”. Assim, mais do que descrença na literatura, penso que o que se manifesta nas declarações que devem ter causado indignação entre escritores e críticos é a descrença nos escritores e críticos

³⁷ “Edição traz contos de Raduan Nassar – ‘Menina a caminho’ reúne histórias pouco conhecidas do autor de ‘Lavoura Arcaica’”, *O Estado de S. Paulo*, 22 de junho de 1997.

(como já foi dito, nestes, na verdade, ele nunca acreditou), que não têm feito de seu ofício uma paixão. Desse ponto de vista, não valeria mais uma apaixonada criação de galinhas que uma burocratizada criação ou crítica literária? E se o trabalhar com literatura só serve mesmo para escritores e críticos se colocarem “acima dos reles mortais”, por que não insistir na verdade de que o trabalho intelectual não é superior ao trabalho braçal, e que o intelectual e, com muito mais razão, o pseudo-intelectual não são superiores ao homem comum?

O fato é que Raduan Nassar, em toda a sua obra e especialmente na feitura de *Lavoura arcaica*, trabalhou com paixão. Se há lirismo, se há tragédia, se há anseio pelo absoluto e pelo restabelecimento da unidade original por um ser que se sente dividido, se esse anseio é quase sempre adolescente ou romântico, como o é a blasfêmia e a crença mais profunda, se há algo de Rousseau, de Novalis e de Lautréamont em André, tudo isso é obra da mão do escritor e parece com toda a coerência estar presente de algum modo em Raduan Nassar. Mas a paixão não exclui o trabalho com a forma, muito ao contrário. Embora diga num determinado momento da entrevista concedida aos *Cadernos* que “a obra bem-acabada é uma ficção” (p. 36), não há nisso nenhuma contradição com a afirmação anterior de que “trabalhou tanto com a casca como com a gema” (p. 24; grifo meu).

Raduan Nassar não só trabalhou a casca e a gema, como também misturou forma e conteúdo (na verdade nasceram indissociados) de maneira inextricável num todo coerente e organizado, o romance *Lavoura arcaica*. E essa obra (artefato/artifício), mistura de prosa e poesia, sendo plena de vida e estando entranhada na vida, é imagem do anseio por uma sociedade que não exclua tanto e do desejo de organizar e dar ordem ao caos deste mundo tão esclarecido, tão bárbaro; tão moderno, tão arcaico.