

opiniões

aspectos trágicos de *la voura* *arcaica*

Tragic aspects of Ancient Tillage

*Thiago Arnoult**

*Bacharel em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Mestrando em História Social pela mesma instituição. E-mail: thiago.arnoult@gmail.com.

Resumo:

O presente artigo consiste numa investigação acerca da presença de elementos trágicos no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Para tanto, teremos em vista as especificidades da literatura trágica assinaladas pelas “poéticas da tragédia”, assim como a moderna concepção do trágico, elaborada no âmbito da “filosofia do trágico”, conforme a distinção estabelecida por Peter Szondi (2004). Observaremos ainda a maneira específica pela qual a tradição trágica é assimilada pelo romance de Nassar.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*, Raduan Nassar, romance, tragédia.

Abstract:

The following article is an investigation about the presence of tragic elements in the novel *Ancient Tillage*, by Raduan Nassar. Therefore, we shall consider the specificities of tragic literature, as pointed out by the “poetics of tragedy”, as well as the modern conception of the tragic, elaborated within the framework of the “philosophy of the tragic”, according to the distinction established by Peter Szondi (2004). We shall also observe at the specific way in which the tragic tradition becomes part of Nassar's novel.

Keywords: *Ancient tillage*, Raduan Nassar, novel, tragedy.

O romance, a tradição, a tragédia

O artigo que aqui apresentamos debruça-se sobre o caráter trágico do romance *Lavoura arcaica*, do escritor paulista Raduan Nassar. Para tanto, devemos observar como a noção de tragédia se insere numa ampla tradição, ao longo da qual seus sentidos se multiplicaram e aprofundaram. Tendo em vista a distinção estabelecida por Peter Szondi (2004) entre as “poéticas da tragédia” e a “filosofia do trágico”, este artigo pretende indicar como o texto de Nassar incorpora elementos que caracterizam a poesia trágica da Grécia Antiga, ao mesmo tempo em que faz eco ao sentido moderno do ‘trágico’, elaborado a partir de fins do século XVIII, no seio da filosofia idealista e pós-idealista. Voltada fundamentalmente para a poesia trágica, mesmo quando extrapola os limites da obra de arte trágica em suas considerações, a “poética da tragédia” (que nasce com a *Poética* aristotélica) nos permite identificar certos procedimentos poéticos e desenvolvimentos de ação que concorrem para a caracterização trágica do romance em questão. A “filosofia do trágico”, por sua vez, traz à luz a dinâmica dialética que jaz no fundo da moderna “ideia de tragédia”, e que perpassa toda a conflituosa trama de *Lavoura arcaica*.

Esta distinção assinalada por Szondi remete à questão da historicidade própria da noção que temos da tragédia e do fenômeno trágico. A tragédia se coloca para nós, portanto, como um problema. Já na década de 1930, em estudo célebre acerca da

tragédia grega, Albin Lesky (2003) se referia ao “problema do trágico” e à dificuldade em estabelecer uma conexão pertinente entre a concepção moderna do trágico e sua fonte mais remota, a poesia trágica de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Numa perspectiva muito distinta daquela assumida pelo filólogo austríaco, Raymond Williams (2002) também se aproxima de uma perspectiva que problematiza o trágico. Como aponta este autor, ao nos referirmos à tragédia, temos em vista, a um só tempo, o repertório de poesias dramáticas compostas pelos Antigos, que sobreviveu aos milênios que o separam de nós, mas também uma tradição viva de pensamento que encontrou na obra dos primeiros tragediógrafos uma fonte inextinguível de reflexão acerca da condição humana diante das forças imperiosas que regem a vida e a história. Falamos em tradição viva na medida em que cada época elaborou uma concepção própria acerca do fenômeno trágico, remetendo a uma maneira historicamente determinada de interpretação dos textos legados pela Antiguidade Clássica, bem como à produção de novos poemas dramáticos por autores que “se mostraram conscientes do papel desempenhado por aqueles que os antecederam, vendo a si mesmos como contribuindo para uma ideia ou forma comum” (WILLIAMS, 2002, p. 33).

O “problema do trágico” só pode emergir à consciência, portanto, quando se acirra a percepção das diferenças que jazem sob a aparência de continuidade da tradição (“uma ideia ou forma comum”). Assim, Lesky pôde identificar o caráter fundamentalmente moderno do que denomina a

“visão cerradamente trágica do mundo”, consistindo esta numa “concepção de mundo como sede de aniquilação absoluta de forças e valores que se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (LESKY, 2003, p. 38). Na leitura que faz das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, o filólogo não encontra nada que fundamente cabalmente tal “concepção de mundo”, revelando que a poesia dos Antigos franqueava espaço para um “sentido transcendente” em seus conflitos mais cerrados, e por vezes terminava mesmo oferecendo uma “solução” ou “explicação” de determinada “situação trágica” (LESKY, *ibidem*).

Essa descontinuidade na tradição sugerida pela interpretação de Lesky, para quem a “visão cerradamente trágica de mundo” pouco ou nada deve da substância própria da poesia trágica grega, é nuançada pela interpretação proposta por Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o trágico*. Após estabelecer a já referida distinção entre as “poéticas da tragédia” e a “filosofia do trágico” e depois de apresentar e comentar diferentes concepções do trágico por poetas e filósofos modernos, Szondi destaca o que lhe parece ser o elemento comum neste universo múltiplo: a “estrutura dialética do trágico”, que se expressa não apenas em formulações teóricas ou analíticas, mas encontra-se no “nível mais concreto das tragédias”, isto é, em sua ação (SZONDI, p. 82 e ss.).

A fim de verificar a “ubiquidade do fator dialético”, Szondi apresenta-nos análises de oito peças, pertencentes a diferentes épocas e lugares, revelando como o trágico, (enquanto “modalidade dialética”) permeia a tessitura de tragédias de poetas e autores como Sófocles, Calderón de la Barca, Shakespeare, Gryphius, Racine, Schiller, Kleist e Büchner. Conforme as análises de Szondi, a ação de cada uma dessas peças representa, de maneira própria, processos dialéticos de “unidade dos contrários, mudança de um termo em seu oposto, negação de si mesmo, autodivisão” (*idem*, p. 142, nota 8), pelos quais salvação e aniquilação, redenção e perda, liberdade e necessidade, vida e morte perdem seu caráter supostamente antinômico para revelarem-se em sua trágica imanência e indissociabilidade.

Embora o reconhecimento (tácito) do cerne dialético do trágico remonte à Antiguidade, conforme a leitura que Szondi faz da *Poética*, não podemos nos esquecer que a “filosofia do trágico” se desenvolveu no interior de amplos sistemas filosóficos - o caso mais evidente é o de Hegel -, e que tais sistemas deitam raízes nas profundas transformações históricas iniciadas nas últimas décadas do século XVIII e que se estenderam século XIX adentro. Como sugere Raymond Williams (2003, p. 29-31), ligações como essas nos permitem compreender que as novas concepções do trágico colhem seu significado não apenas da tradição literária e do pensamento filosófico, mas também do horizonte histórico concreto em que se inserem, e que muitas vezes é experimentado como ‘trágico’ por seus contemporâneos.

Como veremos adiante, pelas características poéticas de seu texto, pelas tensões e conflitos que representa e ainda pelas soluções e impasses que apresenta, *Lavoura arcaica* avizinha-se da milenar tradição trágica, buscando estabelecer com esta um diálogo a partir de seu próprio tempo - isto é, incorporando-a e transformando-a.

Publicado em dezembro de 1975, o romance de estreia de Raduan Nassar conta a história do jovem André que, após ter fugido da fazenda em que vivia junto de seus pais e irmãos, para lá retorna, conduzido por seu irmão mais velho, Pedro. Narrada em primeira pessoa e dividida em duas partes (“A Partida” e “O Retorno”), a obra alterna os capítulos em que acompanhamos a narrativa do encontro entre André e Pedro num quarto de pensão, seguida dos eventos que se sucedem ao retorno do filho desgarrado, com capítulos de lírica rememoração e hermética divagação. Como se o fluxo dramático dos eventos fosse perpassado, se não interrompido, por repentinas intrusões de lembranças do passado ou melancólicas indagações sobre o curso daquele fluxo sinuoso que se desenrola para o leitor. Invertendo a parábola bíblica do filho pródigo, a volta de André para a casa paterna não significará a reunião do núcleo familiar, mas o acirramento de sua desunião, que atinge o paroxismo com o assassinato de Ana, irmã de André, pelas mãos de Iohána, seu próprio pai.

Elaborada no cenário cultural e político do Brasil das décadas de 1960 e 70 e nele se inserindo de maneira singular, a obra de Raduan Nassar –

especialmente *Lavoura arcaica* – é marcada por um esforço de assimilação e releitura da tradição. Sabrina Sedlmayer (1997, p. 19 e ss.) ilustrou essa condição da prosa de Raduan valendo-se da imagem do movimento solitário do *iceberg*: bloco de dimensões incertas, que atinge profundidades desconhecidas para quem o avista da superfície, vagando por um cenário do qual parece querer se desprender, tocando rapidamente vez por outra alguma ilha ou continente na paisagem gelada. Errância, isolamento, profundidade – eis como a autora caracteriza o trabalho de Nassar no contexto da literatura nacional.

No mesmo estudo, entretanto, Sedlmayer também já identificara o peso que tem a tradição em *Lavoura arcaica*, referindo-se ao “amontoado de lembranças literárias” que habita o “texto-tecido” do romance:

desconstruindo elementos fundamentais da constituição social ocidental – o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo do trabalho –, esse texto relê as palavras sagradas, mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico. // Como a *Bíblia*, *Lavoura arcaica* é um palimpsesto. Encontramos, nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

Em *Ritos da Paixão em Lavoura arcaica*, André Luis Rodrigues também aponta para o peso que tem “a experiência de vida do autor e (...) sua experiência de leitura tanto dos modernos como da literatura mais antiga, sem desconsiderar suas leituras de filosofia e direito” (2006, p. 155). Rodrigues identifica na prosa de Raduan uma verdadeira “mistura de gêneros”, motivada pela postura de um escritor 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” (idem, p. 155 e ss.). A “nota do Autor” que vinha ao final da primeira edição do livro (e que voltou a ser incluída na recente edição da Obra completa de Raduan) confirma as interpretações de Sedlmayer e Rodrigues:

Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de *O Livro das Mil e Uma Noites*. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: “especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue”, [...] de Thomas Mann; “para onde estamos indo?” “sempre para casa”, [...] de Novalis; “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”, [...] de Walt Whitman; “o instante que passa, passa definitivamente”, [...] de André Gide; “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, [...] de Jorge de Lima; “eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade”, [...] de Almeida Faria. Embora cometendo emissões, o A. quer ainda registrar o seu reconhecimento ao criador de Marcoré, Antonio Olavo Pereira, pela atenção afetuosa que dedicou a este texto (p. 199-200).¹

Como se vê pelos comentários de Sedlmayer e Rodrigues, bem como pela “nota”, o diálogo com a tradição que se estabelece em *Lavoura arcaica* não se resume às referências a antigos textos sagrados, fazendo ainda ressoar no interior de sua trama ecos de diferentes tradições literárias, além de expor o peso de milenares instituições culturais que organizam a vida da família de André. Em certo

sentido, a tensão do romance constrói-se a partir das fissuras dessa ordem, que se pretendia integral, homogênea, monolítica. Raduan explora o antigo paradoxo (dialético) segundo o qual a tradição instituída em ordem abre espaço para sua ruína precisamente ao afirmar-se da maneira mais veemente.

Embora não lance mão de fragmentos de textos da tradição trágica, o diálogo com esta é um dos mais intensos em *Lavoura arcaica*. Seu enredo se desenvolve conforme o ritmo ditado pelas tensões entre autoritarismo e contestação, interdição e desejo, ordem repressora e paixão transgressora. Situado num 2º momento posterior ao desfecho da trama, tendo diante de si o espetáculo trágico da ruína da família, o narrador entretece obscuras divagações em que ganham peso as ideias de destino e fatalidade, como fins certos e inevitáveis de um percurso cheio de ambiguidades e reviravoltas:

desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino, também eu complicava os momentos de um trajeto: construía uma sinuosa trilha com grãos de milho até a peneira, embora a linha que decidisse, escondida sob a areia, corresse esticada numa só reta; por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina? (p. 121).

Poderíamos ainda mencionar as evocações de paisagens mediterrâneas, remota região de onde provém a família de André, e que irrompe com força irresistível nas últimas páginas do livro, aproximando tempos e espaços no momento de seu desenlace. É especialmente significativa toda a descrição do gesto final de Iohána:

[...] e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo erguer, em majestosa solidão, as torres de muitos cactus [...] (p. 194).

Repentinamente, em meio ao bosque, emerge (como uma lembrança que violentamente aflora à superfície), entre “vagidos primitivos”, a paisagem rude da costa mediterrânea, anulando por um instante breve como um raio – o instante do gesto em suspensão, que precede a queda da dançarina oriental –, a distância dos séculos que separam o presente candente do passado imemorial. Como se com a interrupção do transcurso inexorável do tempo (os ponteiros travados) tudo se misturasse, os tempos se confundissem – aproximando drasticamente, assim, o romance e a tragédia. Esta ‘peripécia temporal’ revela a contiguidade do que se imaginava remoto, a repentina coincidência de tempos que no fluxo cronológico supunham-se afastados definitivamente. Faz fulgurar o signo arcaico da origem no imprevisível gesto do presente.

“Quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?”

Pelo que se disse, podemos compreender que o texto de Nassar se aproxima da tragédia tanto por remeter a alguns dos elementos característicos da

poesia trágica, quanto por se aproximar de uma perspectiva moderna do fenômeno trágico. Lancemos agora um olhar mais cuidadoso sobre o texto de *Lavoura arcaica*, buscando evidenciar seus aspectos trágicos e a maneira específica como eles surgem no romance.

A fim de identificar alguns dos elementos que aproximam o romance de Raduan Nassar da tragédia, teremos em vista a canônica análise de Aristóteles, feita em sua *Poética*. Embora o célebre texto do estagirita tenha sido elaborado cerca de um século depois do período áureo da tragédia ática, num momento em que os dramas trágicos já eram significativamente distintos daqueles que se tornariam sinônimo da grandeza de Atenas, apesar do lapso de tempo que o separa do apogeu das Grandes Dionisiacas, a força que teve a *Poética* ao longo dos séculos marcou decisivamente a tradição trágica, em cada um de seus momentos.

Aristóteles principia sua exposição assinalando as diferenças entre as artes miméticas quanto aos “meios” de que se valem, para em seguida abordar seus “objetos” e “modos” específicos. Os “meios” sobre os quais o estagirita se detém são aqueles relacionados ao som, *phoné*: ritmo, melodia, linguagem (1447a20-25). Conforme sua exposição, a tragédia (assim como a comédia e outros gêneros miméticos) se caracterizaria pelo uso associado desses três meios. Com efeito, a estrutura dos textos trágicos da Antiguidade Clássica intercalava trechos cantados com passagens declamadas, cada uma dessas partes com os desenvolvimentos métricos próprios e condizentes.

Evidentemente, não poderíamos nos aprofundar aqui em interpretações acerca dessa ou outras características, no que diz respeito aos textos clássicos (assunto vastamente explorado pela bibliografia especializada). Como assinalamos, bastanos atentar para como alguns desses aspectos são incorporados e reelaborados em *Lavoura arcaica*. Neste sentido, parece-nos especialmente digna de atenção a opção feita por Raduan Nassar pela prosa poética como meio privilegiado pelo qual ganha corpo a narrativa de André.

Embora tenha surgido como ‘gênero literário’ apenas no século XIX e sendo geralmente associada ao nome de Charles Baudelaire, a prosa poética elaborada por Raduan possui características que aproximam seu romance das tragédias analisadas por Aristóteles - como se percebe, as ‘peripécias temporais’ não ficam restritas à trama de *Lavoura arcaica*, influenciando também sobre a própria composição da prosa de seu autor. Naturalmente, entre as formas métricas de que se valeram os poetas trágicos da Antiguidade Clássica e as experimentações modernas em forma de prosa poética, séculos de distância se interpõem, com todas as profundas diferenças de perspectiva daí decorrentes. No entanto, gostaríamos de sugerir que ao valer-se de uma prosa que se constrói nos limites da poesia, o texto de *Lavoura arcaica* parece trabalhar com aqueles três “meios” de que falava o estagirita – ritmo, melodia, linguagem. Em diversos momentos do romance a prosa se avizinha do verso. Como nesta passagem, que se desenvolve a partir de um verso de Jorge de Lima (um dos “enxertos” indicados na “nota do Autor”), e na qual nota-se a presença de anáforas, rimas e metrificacão:

[...] 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? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? [...] (p. 133).

Note-se ainda, como assinalamos anteriormente, que pela alternância de capítulos o ritmo caudaloso dos discursos convulsivos de André é sustado pelos movimentos mais lentos da rememoração lírica:

Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folha e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho [...] (p. 15).

A despeito das diferenças entre o uso específico dos três “meios” apontados por Aristóteles na tragédia clássica e o moderno trabalho rítmico, musical e de linguagem que se vê em *Lavoura arcaica*, os recursos poéticos utilizados por Raduan evocam a tradição trágica na medida em que estão associados ao próprio desenvolvimento da ação narrada e às personagens nela envolvidas, expressando ao nível do texto as tensões que se verificam no desenrolar da trama do romance.

Quanto aos “objetos” e “modos” da tragédia, tal como são apresentados na *Poética*, as diferenças parecem ser mais evidentes. Ainda assim, eles nos permitem apontar alguns aspectos que nos parecem especialmente significativos.

Aristóteles define a mimese trágica como aquela voltada para ações elevadas, em oposição àquelas de “baixa índole”, explicando que “as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres” (1448a). Embora o romance de Raduan não represente nada que se aproxime do que o estagirita pudesse conceber como uma “ação elevada”, nem nos apresente personagens “melhores que nós”, a trama de *Lavoura arcaica* promove um jogo em que se confundem as claras distinções subjacentes às oposições entre virtudes e vícios, melhor e pior, saudável e doente. Contestando a própria ordem, que a um só tempo fundamentou tais valores e juízos, e deles depende para manter-se vigente. Ao final do romance, não será franqueado ao leitor qualquer solução fácil, revelando-se pelas suas próprias ações a condição ambígua das personagens da trama: vícios e virtudes se misturam, saúde e doença se confundem, a distinção entre o melhor e o pior é espúria. Quando as máscaras caem, quando a estabilidade da ordem revela sua precariedade, é a ambiguidade que assoma à superfície, vinda do âmago da experiência representada no romance.

Quanto ao “modo”, Aristóteles concebe duas possibilidades – a narração (que se desdobraria em narração direta ou indireta) e o diálogo (a representação de personagens em ação, propriamente). Embora a passagem do texto aristotélico em que se trata deste ponto esteja corrompida e seja, portanto, controversa, especialmente quanto ao modo da narração

(1448a20), o diálogo seria a forma privilegiada da mimese trágica. Ora, se voltarmos nossa atenção para *Lavoura arcaica*, notaremos que, salvo pelos capítulos 25 e 27 – em que acompanhamos os tensos diálogos travados entre André e seu pai, Iohána, e André e seu irmão caçula, Lula –, praticamente todo o romance consiste num discurso rememorativo por parte de André, pelo qual falam, indiretamente, algumas das demais personagens. Ainda que os diálogos sejam momentos excepcionais do romance – sendo, portanto, especialmente reveladores quanto às personagens envolvidas –, não são todos os membros da família de André que possuem, no romance, o privilégio da palavra. Salvo pelo próprio narrador-personagem, somente Iohána, Pedro e Lula se fazem ouvir pelo leitor – além da circunstancial fala de Rosa, irmã mais velha de André, e das ternas palavras da mãe do narrador, que parecem pertencer antes ao âmbito da memória do que ao domínio da ação e dos conflitos que vemos emergir ao longo do romance.

O mais significativo, no âmbito desta inquirição, não reside apenas no fato de que o diálogo cede espaço para a narração rememorativa, ou para o fato de que nem todas as personagens participem diretamente da ação através de falas. O silêncio em que se encerram algumas delas é como que compensado por outras formas de expressão, não menos contundentes – como no caso de Ana, com sua dança, ou da mãe de André, com seus carinhos ambíguos e olhares aflitos. Ao privilegiar a rememoração, inserindo os eventos dramáticos numa corrente que remontam ao terreno mítico do paraíso perdido da infância, é o próprio tempo que é

convocado para participar do desenvolvimento da trama, revelando-se, pela narrativa construída por André, o artesão oculto dessa trama insuspeita. Voltaremos mais adiante a tratar do papel central que o tempo desempenha em *Lavoura arcaica*, e de sua importância para a compreensão da tragicidade do romance.

Ambiguidade, reviravolta e ironia

Para compreendermos melhor a maneira pela qual o trágico ingressa na composição de *Lavoura arcaica*, faz-se necessário considerar e examinar a ambiguidade que parece caracterizar cada uma das personagens, especialmente André e seu pai, Iohána. A questão da ambiguidade dos enunciados e discursos nos coloca novamente às voltas com a tragédia clássica. Como diz Jean-Pierre Vernant, tratando do tema:

pode tratar-se de uma ambiguidade no vocabulário, que corresponde àquilo que Aristóteles chama *homonymía* (ambiguidade léxica); esse tipo de ambiguidade torna-se possível pelas imprecisões ou contradições da língua. O dramaturgo joga com ela para traduzir sua visão trágica de um mundo dividido contra si mesmo, dilacerado pelas contradições. Na boca de diversas personagens, as mesmas palavras tomam sentidos diferentes ou opostos, porque seu valor semântico não é o mesmo na língua religiosa, jurídica, política, comum (VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 73-74).

A ambiguidade das palavras desempenha, portanto, uma função decisiva para o desenvolvimento da ação trágica. Ela insere a descontinuidade no fundo oculto dos discursos proferidos pelas personagens que, confiantes da clareza daquilo que dizem, nem sequer suspeitam que colaboram para construir a armadilha em que elas mesmas cairão. Quanto mais cristalinas acreditam serem suas palavras, tanto mais afundam-se na obscuridade, só reconhecendo a contradição quando já é tarde demais.

Elaborada num contexto cultural em que a desmesura e o descomedimento da *hybris* eram combatidos enfaticamente pela ordem da *polis*, o drama trágico não expressa ainda a confiança no *logos* que encontraremos com o advento do pensamento filosófico e do espírito socrático. É por essa razão que a ambiguidade concorre decisivamente para a efetivação da reviravolta trágica, da “peripécia” (*peripéteia*) aristotélica. Voltemos às lúcidas colocações de Vernant:

a ambiguidade traduz, então, a tensão entre certos valores sentidos como inconciliáveis a despeito de sua homonímia. 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, o bloqueio dos caracteres; marcam as barreiras que separam os protagonistas, desenham as linhas de conflito. 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. (...) o que a mensagem trágica transmite, quando é compreendida, é precisamente que existem, nas falas trocadas entre os homens, zonas de opacidade e de incomunicabilidade (*idem*, p. 74-75).

Em cada peça trágica esse jogo pelo qual as ambiguidades levam a uma reviravolta é estruturado e conduzido de maneira distinta, formando parte essencial da concepção trágica expressa na obra de cada poeta. Nos interessa agora, no entanto, reconhecer como este elemento aparece em *Lavoura arcaica*, desempenhando no romance uma função capital.

Com efeito, a ambiguidade permeia todo o romance, constituindo-se enquanto um de seus motores dramáticos. Ela está em cada palavra, em cada valor expresso nos sermões do patriarca, de que se alimenta e contra o qual se volta o discurso do filho pródigo - que tampouco escapa à ambiguidade, embora nas falas de André ela apareça revestida de irônica autoconsciência.

São diversos os momentos em que o leitor poderá ver o narrador apontando para a dubiedade dos valores enaltecidos por Iohána: “o amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço (...)” (p. 169-170). Tal como indicara Vernant, acerca da tragédia clássica, em *Lavoura arcaica* essa ambiguidade também parece resultar da incapacidade de Iohána em reconhecer as diferenças encobertas pela aparente univocidade de suas palavras, que resguardam a união da família. Aquilo que André vê com clareza, repetindo-se cotidianamente no rito familiar, Iohána só enxergará tarde demais:

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 (era caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (p. 158-159).

Situando-se à margem do discurso paterno (junto dos demais membros do ramo esquerdo da família), a posição de André se revela privilegiada, na medida em que é a partir dela que as fissuras da ordem podem ser observadas a clareza e lucidez que faltam justamente àquele que as apregoa. A “desunião da família”, que Pedro supõe ter se iniciado só com a partida do filho pródigo, André já a percebera desde muito antes: “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa”, evocando o tempo de sua infância e os carinhos que sua mãe lhe dispensava, enquanto os demais irmãos dormiam (p. 28-29). É preciso lembrar que Pedro ocupa a primeira posição do ramo direito da família, “desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes”, gozando da autoridade de legítimo sucessor do pai, mas padecendo da mesma cegueira de Iohána.

Demasiadamente confiante na unidade do corpo familiar e na unilateralidade dos sentidos de suas palavras, é o próprio pai que alimenta, sem saber, a sanha profanadora do filho:

era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, [...] era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um [...] (p. 45-46).

Ao mesmo tempo em que constata a inconsistência dos sermões do pai, André faz a descoberta da multiplicidade dos desejos da família, ignorada pelos imperativos do patriarca. Suspendendo o tampo e afundando as mãos no cesto de roupas da família, o narrador ali encontra “o pedaço de cada um (...) o grito de cada um (...) o corpo da família inteira” (p. 46-7), ouvindo pelos corredores da casa, enquanto todos dormiam, “as pulsações, os gemidos e a volúpia mole dos nossos projetos de homicídio” (p. 47).

Portanto, é uma dupla descoberta que alimentará a revolta de André: por um lado, a revelação da “solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem” (p. 142). Ou seja, a constatação de que por debaixo daquela ordem, encabeçada por Iohána e prolongando-se em Pedro, os desejos de cada um dos demais membros da família não deixaram jamais de reivindicar silenciosamente sua satisfação. Por outro lado, o narrador descobre no discurso do próprio pai a lenha que alimenta o incêndio que fará ruir aquela ordem: consciente da multiplicidade que se esconde sob a aparência do sentido único, André mobiliza com despudor as

palavras de Iohána, voltando-as contra si mesmas e seu austero enunciador, abrindo espaço nas entrelinhas dos sermões para cultivar seus desejos, como quem trabalha a terra e nela semeia uma planta exótica.

Recorrendo às imagens botânicas, que abundam em seu discurso, o filho tresmalhado confessa: “estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra” (p. 164) – o que significa reconhecer e alçar-se como que acima daquela condição trágica, na qual “cada herói, fechado no universo que lhe é próprio, dá à palavra um sentido e um só. A essa unilateralidade choca-se violentamente uma outra unilateralidade” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 74). Embora não seja permitido a nenhuma das personagens de *Lavoura arcaica* escapar do desenlace trágico com que se encerra o romance, Iohána é aquele que mais se aproxima daquela condição trágica, por não se dar conta dos sentidos encobertos de suas palavras, proferidas com uma segurança e convicção que remetem a um só tempo à prepotência e à ingenuidade, assinalando a unilateralidade de sua perspectiva.

Essa ambiguidade que permeia os sermões de Iohána parece revelar-se com maior evidência em sua concepção de tempo, ao qual é concedida uma posição central na ordem moral que expressa em seus sermões. Na verdade, embora reconheça que “o tempo está em tudo” (p. 56) e dele derive os valores de justiça e verdade – “só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas” (p. 57) –, o pai de André parece incapaz de alcançar a “geometria barroca do destino”, que se revela nos caminhos percorridos pelo

e o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica da sua postura: o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; [...] o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade [...] (p. 64-65).

Mas essa segurança, entre serena e orgulhosa, que marca cada uma das palavras dos sermões, não resiste diante do insuspeito e inevitável curso do tempo. O penúltimo capítulo do livro, em que é narrado o desfecho da trama, tem início com uma irônica alusão ao discurso do pai:

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

Todo este capítulo acabará por desfazer definitivamente aquela imagem da inabalável solidez do patriarca: vítima de sua própria ingenuidade e arrogância, cai numa armadilha que ele mesmo plantara, sem aperceber-se. Nesse sentido, Iohána talvez seja a mais ‘trágica’ das personagens de *Lavoura arcaica*, descobrindo em si mesmo a resposta para o enigma – até então incompreensível – dos descaminhos da família:

[...] não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!) (p. 195).

O porta-voz da razão da família revela-se subitamente “possuído de cólera divina”, de uma paixão que o leva ao limite do gesto mais insano de todo o romance, que a todo tempo flerta com os limites da desrazão. Ironia trágica pela qual o pai, que representava o zelo, a união e o amor da família, torna-se justamente a palavra que cinde o próprio texto do romance, em suas últimas páginas:

[...] e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vágido primitivo
Pai!
e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero
Pai!
e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika, de Huda, o mesmo gemido desamparado
Pai!
em balidos estrangulados
Pai! Pai!
onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?
Pai!
e de Pedro, prosternado na terra
Pai!
e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão
Pai! Pai!
onde a união da família?
Pai!
e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito
Iohána! Iohána! Iohána! (p. 195-196).

Acometido de súbita cegueira diante da revelação da união incestuosa de André e Ana, o gesto trágico do pai rasga o tecido do próprio texto, remetendo ao corpo mutilado da filha assassinada e, com ele, ao corpo destroçado da família. Expõe a ruína dos preceitos do patriarca, que caem por terra no instante em que ergue o alfanje.

Após esse desfecho trágico, o capítulo final do romance não é mais do que um amargo e irônico epílogo, que retoma uma última vez um fragmento dos sermões de Iohána, revestido agora com um sentido completamente diverso daquele que outrora pretendia o pai em sua prédica, na qual recomendava:

com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço (p. 197-198).

As mesmas palavras que haviam sido proferidas a fim de atestar a irrevogabilidade da ordem familiar reaparecem no fechamento do livro, fazendo com que o antigo sermão se converta, retrospectivamente, em obscuro oráculo do destino da família e em sua pedra tumular. Transcorrida a ação do romance, o tempo terá se encarregado de confirmar as palavras de Iohána, na medida mesma em que desmente e arruína o patriarca.

O deus da tragédia e o demônio do tempo

Conforme a leitura que acabamos de propor, Iohána é a personagem que mais se aproxima da condição trágica representada nos dramas clássicos. André, por sua vez, com seu discurso convulsivo, quase fora de si, parece fazer ingressar no universo do romance um outro aspecto do fenômeno trágico, que parece-nos poder ser abordado a partir da condição marginal do personagem-narrador – no sentido próprio do termo, daquele que se situa nas bordas, junto aos limites, no terreno ambíguo em que as distinções claras que a razão pretende traçar se esfumam e se confundem.

A tragédia clássica, como se sabe, colocava-se sob o patrocínio de um deus que se aproxima dessa condição marginal, um deus que permanece sempre um pouco distante das demais divindades que compõem o luminoso panteão olímpico: Dioniso. Voltando às palavras de Vernant:

Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade, e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 158).

No quadro da adoração ao deus na Antiguidade, a alteridade que se impõe com Dioniso vincula-se ao fato de, “através de sua epifania, todas as categorias ressaltadas, todas as oposições nítidas, que dão coerência à nossa visão do mundo, em vez

de permanecerem distintas e exclusivas, se chamarem, se fundirem, passarem umas às outras”: o masculino e o feminino; o jovem e o velho; o longínquo e o próximo; o furioso, o louco e o sábio (idem, p. 349).

Naturalmente fora do terreno religioso do culto ao deus Dioniso, podemos identificar em *Lavoura arcaica* aquela “nostalgia de um completo alheamento”, a recusa da “estabilidade e da ordem”, o mergulho pelos “caminhos da alteridade”, uma “reconciliação” entre homem e natureza, além da dissolução das nítidas separações entre “opostos”, encarnadas no protagonista do romance. André parece aproximar-se desse estado dionisíaco, situando-se, a todo o momento, nas zonas ambíguas entre a loucura e a razão, a enfermidade e a saúde, em constante trânsito entre os domínios da natureza e da cultura.

O protagonista parece oscilar entre a fúria que o acomete ao vazar a torrente de seu discurso e uma condição letárgica na qual os tempos se misturam, os corpos fundem-se uns aos outros, à natureza, aproximando-se amorosamente dos objetos que povoam a casa da família ou o quarto de pensão. Às claras divisas de Iohána, opõe-se a anarquia e a confusão dionisíaca do pensamento de André.

Confunde-se com a natureza: são muitas as passagens em que o leitor se depara com um André-planta, que dorme “na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” (p.

15), cujos sonhos são pomos, cujos pés são raízes (p. 95), com a vontade incontida de “cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova [se] deitar à superfície e [se] cobrir inteiro de terra úmida” (p. 34); ou ainda um André-animal, que se une à cabra Sudanesa, que tem “olhos de lagarto” (p. 90) e “patas sagitárias” (p. 138), entregando-se em transe aos insetos:

ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas [...] ter minha cabeça coroada de borboletas, larvas gordas me saindo pelo umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha boca inerte beijando escaravelhos (p. 74).

Confunde os membros do ramo esquerdo da família: pela ambiguidade pronominal que aproxima drasticamente Ana e sua mãe, na primeira vez em que é narrada a cena da dança no bosque (p. 35), mas também descobrindo em seu irmão caçula, Lula, “certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana!” (p. 183).

Procura, por fim, unir-se a eles: nos dúbios carinhos que trocava com a mãe, nas carícias dispensada a Lula na noite de seu retorno, na violenta paixão por sua irmã, Ana.

Nietzsche: “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (2017, p. 28).

Esse laço e essa reconciliação não significam a dissolução das tensões trágicas, mas seu

reconhecimento e aceitação. “Estranho a nossas normas, a nossos usos, a nossas preocupações, além do bem e do mal, supremamente suave ou supremamente terrível, [Dioniso] brinca de fazer surgir, à nossa volta e dentro de nós, as múltiplas figuras do Outro” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 359). Este aspecto do dionisíaco já não incide apenas sobre André, mas sobre todo o romance, aparecendo não como potência associada a uma divindade, mas como atributo do tempo, “esse algoz às vezes mais suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas” (p. 101).

O tempo é, em *Lavoura arcaica*, o elemento trágico para o qual convergem todos os demais, ou melhor, é dele que deriva a tragicidade que recobre as palavras, os gestos e as paixões que movem as personagens do romance. *Panta rei*: no tempo e pelo tempo revela-se aquela dinâmica pela qual os opostos se aproximam até confundirem-se, pela qual o idêntico desentranha de si a diferença, num movimento incessante que engole quem a ele resiste.

É no tempo, portanto, que reside o núcleo dialético da trama de *Lavoura arcaica*. Como vimos no início deste artigo, Peter Szondi explica que o trágico consiste numa “modalidade dialética” específica, pela qual os valores e ideias que norteiam as ações das personagens revelam-se dúbios e incertos, conduzindo-as para a própria destruição. Em *Lavoura arcaica*, esses valores aparecem no sermão de Iohána (capítulo 9) e são retomados no breve capítulo

28, imediatamente anterior à narrativa do desfecho da trama: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra): existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (p. 185)..

Este ciclo será rompido justamente pelo curso incontrolável do tempo. André e Iohána, que situam-se em polos opostos ao longo deste romance, encarnando respectivamente a paixão e o descontrolo que se contrapõem à razão e à austeridade, parecem subitamente alternarem as posições: quando Iohána é tomado pela paixão e possuído de cólera divina, André não faz mais do que observar o assassinato de Ana e a queda da família com torpe frieza no olhar. Tendo-os separado pelo amor e pelo afeto que deveriam reunir, jogando com requinte seu anzol de ouro, o tempo trágico de *Lavoura arcaica* os reúne todos finalmente, na ruína comum.

Considerações finais

Ao longo deste artigo buscamos apontar para o caráter trágico de alguns dos elementos mais significativos de *Lavoura arcaica*. Pelo emprego de certos procedimentos poéticos que são associados à tragédia desde Aristóteles, bem como pela presença de uma força dionisíaca atuante no desenrolar da trama e pelo núcleo dialético em que radica seu desenvolvimento, o romance de Raduan aproxima-se da tradição trágica e com ela estabelece um diálogo. Essa relação evidencia-se especialmente pelo jogo de ambiguidades e reviravolta que marcam o romance, assim como pela dialética trágica que conduz a família de André à ruína final.

Ocupando um lugar semelhante àquele que outrora era reservado às divindades que presidiam o destino dos homens, consagrando e salvando alguns, destruindo e aniquilando outros, o tempo trágico do romance desvela-nos ainda a dialética que jaz no fundo da tradição, que é transmitida e perpetuada na medida mesma em que é transformada e violada. Pudemos ver como o discurso transgressor de André alimenta-se da substância dúbia que extrai das palavras do pai. Fazendo-se herdeiro e continuador de valores que Iohána expressava em seus sermões, seguindo seus conselhos e buscando a satisfação de suas necessidades e desejos sempre dentro dos limites da família, André opera uma inversão radical de valores, que se traduz em seu mutismo e isolamento, em seu verbo descontrolado, em seu amor incestuoso.

Dialética da tradição, ainda, pela qual a própria tragédia se prolonga num texto moderno que a transforma, reinventando-a em seu engenho poético e no desenvolvimento de sua trama, fazendo lampear na luz de sua originalidade a presença de suas remotas raízes.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

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

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

RODRIGUES, André Luis. Ritos da Paixão em Lavoura arcaica. São Paulo: Edusp, 2006.

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

SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. Mito e tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Notas

¹ Ao longo deste artigo, as citações extraídas de *Lavoura arcaica* serão seguidas apenas pelo número da página em que consta na edição que consultamos, devidamente referida na bibliografia.