

### A LAVOURA ARCAICA E A SEMENTE DO MAL UMA ANÁLISE DA OBRA DE RADUAN NASSAR

Victor de Oliveira Pinto Coelho\*

**Resumo:** O objetivo é propor uma análise da obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. A partir de um estudo anteriormente feito, uma abordagem em diálogo com a psicanálise e a nova crítica da ideologia em contraponto a um importante trabalho sobre a referida obra, pretendo agora aprofundar a análise tomando como marco a estética da recepção, especialmente Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima.

**Palavras-chaves:** *Lavoura Arcaica*, teoria da ficção, literatura, ficção, história.

**Abstract:** The objective is an analysis of the *Lavoura Arcaica*, of Raduan Nassar. By a past studying with a dialogue between psychoanalysis and a new criticism of ideology in contraposition to an important studies about *Lavoura Arcaica*, now, I want to make a deeper analysis taking as a point the reader-response criticism, specially Wolfgang Iser and Luiz Costa Lima.

**Keywords:** *Lavoura Arcaica*, theory of fiction, literature, fiction, history

#### 1. Introdução

Meu objetivo será propor uma análise de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Pretendo retomar uma análise anteriormente feita há três anos, por ocasião do III Seminário de Teoria e História Literária, organizado pela UESB.<sup>1</sup> A leitura feita visava a estabelecer um diálogo com um tipo de método de análise do discurso/texto que se configura, por sua vez, na confluência do marxismo com a teoria psicanalítica. Procurava definir metodologicamente a “leitura sintomal”, com uma motivação mais política, como se verá, pois muito ligada ao conceito (renovado) de ideologia, e propunha-me à análise de Sabrina Sedlmayer em *Ao lado esquerdo do pai*, que analisa a obra numa perspectiva trans-histórica.

Sem desconsiderar que Raduan Nassar tenha deixado claro, em entrevistas, que não se preocupava com modelos literários nem com qualquer tipo de escrita engajada, tomando o trabalho do escritor como algo restrito ao âmbito pessoal e defendeu um “texto-vida”, o que pretendo agora é desenvolver a análise anteriormente feita tomando agora como marco teórico a estética da recepção, em especial as contribuições de Wolfgang Iser e Luiz

---

\* Doutorando em História Social da Cultura – PUC-Rio.

<sup>1</sup> O título da apresentação foi “*Um diálogo com o método marxista de análise do discurso a partir de Lavoura Arcaica*”. Como se verá, a análise foi feita pela aproximação entre marxismo e psicanálise, tendo como autores principais de interlocução Terry Eagleton e Slavoj Žižek.

Costa Lima. A análise, então, implica valorizar o texto sem que este esteja preso, numa relação determinista, tanto ao contexto como à figura do autor, buscando seus lugares de efeito – os vazios – o seus traços ficcionais com a ironia e o “como se”. Ao proceder assim, contudo, o que se visa não é o desligamento do texto dos elementos histórico-culturais, mas a valorização do texto ficcional em sua dimensão própria – e subversiva, como já defendia Iser.

## 2. A lavoura arcaica e o torto filho pródigo

*... que primeiro em nós mesmos  
sejam concordes fala e vida, voz e consciência.  
Que sejam concordes, afirmo, palavras e costumes,  
para que boas palavras  
não venham a testemunhar contra maus costumes[...].  
por que olhas em volta de ti para saber do que Ele te livra,  
quando é do mal que Ele te livra?  
Não vás longe, não voltes teu pensamento para todo lado.  
Volta-te pra ti, olha para ti mesmo:  
tu ainda és mau.  
Quando, pois, Deus te livra de ti mesmo,  
livra-te do mal.  
Ouve o Apóstolo e compreende ali  
de que mal debes ser livrado:  
“Eu me deleito” – diz ele –  
“na lei de Deus segundo o homem interior;  
mas percebo outra lei em meus membros,  
que peleja contra a lei da minha razão  
e que me acorrenta à lei do pecado que existe  
[...] em meus membros”*

Santo Agostinho

O enredo de *Lavoura Arcaica* gira em torno da figura do jovem André, o narrador. Através de suas palavras revela-se um duro ambiente familiar, comandado por seu pai. Logo descobrimos que a fuga de André motivou-se por uma paixão por uma de suas irmãs, Ana, em meio ao ambiente cerrado da casa. Pedro, seu irmão mais velho, vai até a pensão onde André se encontrava e tenta trazê-lo de volta à fazenda, dizendo que todos ansiavam por seu retorno. Os conflitos se revelam no diálogo entre André e Pedro, e mais adiante entre André e seu pai. André descobrirá que seu irmão caçula, Lula, também ansiava por deixar a casa por não agüentar mais a vida parada da fazenda. Naquele ambiente cerrado, é central a dimensão do impulso sexual ligado à liberdade individual.

Na obra vemos a configuração e uma relação tensa entre dois tipos de linguagem/enunciação através do confronto entre André e seu pai, Ihoána. André descreve, numa passagem da obra, a divisão da família na mesa de refeições, que serve de emblema da relação entre os membros da família. Na cabeceira fica o pai, que na obra representa a autoridade, a lei, a ordem. Logo à sua direita, ao seu lado, está o lugar de Pedro, e ao lado dele as irmãs mais velhas. À sua esquerda, senta-se a mãe, e ao lado dela os transgressores: André, Ana e Lula.

Esta divisão dos lugares à mesa inspira a análise de Sabrina Sedlmayer. Em *Ao lado esquerdo do pai*, a autora apóia-se na semiologia e numa discussão sobre o sujeito na psicanálise – inspirando-se em Lacan e em Lévi-Strauss –, destacando o papel da linguagem e da estrutura simbólica como fundamentos da civilização, tanto por promoverem um ordenamento do mundo como pelo trabalho de interdição do gozo, de recalçamento ou delimitação do desejo humano. A partir daí, a autora procura revelar como Raduan Nassar faz falar, através de André, a linguagem do desejo – em que até mesmo a parábola bíblica do Filho Pródigo se apresenta, na história, de forma maculada.

Acometido por crises paroxísticas, o narrador-filho demonstrará o oposto das regras sobre as quais se assentam o patriarcado e o monoteísmo. A epilepsia e a possessão por outro verbo que não seja o do pai, o bíblico, ou talvez também o embate entre o verbo tradicional e o novo que o questiona, são apresentados pelo narrador através dessas “convulsões” que provocam (...) uma convulsão dos sentidos, e encaminham o texto para além de uma simples transgressão do enunciado (Sedlmayer, 1997, p. 51)

Para a autora, o texto de Nassar “nos mostra que o movimento do filho, ao abandonar a casa do pai, é imprescindível para que se alcancem outros discursos” (idem, ibidem). A linguagem da diferença, do desejo, da rebeldia, é representada na obra em questão pela figura de André, mas especificamente pelo tipo de enunciação endemoniada que bate de frente com o discurso bíblico do pai, Iohána, que, como bem resume a autora, é descrito pelo narrador André

à cabeceira [da mesa], com a voz pausada, com mãos largas presas à mesa, com dedos maciços. O patriarca, assim instalado, abria nas horas das refeições uma velha brochura, escrita numa caligrafia dura, angulosa, grande, onde trazia textos compilados, e, em voz

alta, lia e repetia: ‘o tempo é o maior tesouro’; ‘ninguém na nossa casa dará o passo mais largo que a perna’; ‘ninguém colocará o carro na frente dos bois’; ‘ninguém ainda na nossa casa começará pelo teto’; ‘também não esvaziará num só gole a taça cheia’; ‘o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio’; ‘cuidem-se os apaixonados, afastando dos olhos a poeira ruiva que lhes turva a vista, arrancando dos ouvidos os escaravelhos que provocam turbilhões confusos, expurgando do humor das glândulas o visgo peçonhento e maldito’ (...)” (idem, p. 85)

Além de se posicionar contra as paixões, contra os excessos, o discurso invoca respeito ao tempo, tanto o da tradição como o dos ciclos da natureza, o que remete à ênfase na ordem. Como observou Antônio Marcos Sanseverino, numa frase dita por Iohána, “a palavra sua ponderada pelo pêndulo”, a aliteração em “p” evidencia

a integração entre o discurso do pai, com sua calma e sua limpidez, com sua segurança e sua solidez, e o tempo da natureza, aceitando-se as tempestades, as tormentas, a seca. A forma de dizer e o conteúdo dito se integram ao ritmo “ponderado do pêndulo”. No pólo contrário, está o “mundo das paixões” que “é o mundo do desequilíbrio”. Nesse sentido, o pai defende a família contra as trevas, contra as transgressões, contra os desvios, porque seriam marcas destrutivas da impaciência e da mudança que desagregariam a família (Sanseverino, 2005, p. 194).

Sedlmayer, por sua vez, põe ênfase na linguagem da *diferença*, que se estabelece numa relação tensa com o discurso de Iohána. Apoiando-se em Jacques Derrida e Haroldo de Campos, diz a autora que,

Ao mesmo tempo em que o filho narrador repete reiteradamente a morte do pai, ele erige, por toda a narrativa, as palavras paternas. Os sermões do pai irrompem no fluxo babélico desordenado do filho que quer sobrepor seu nome ao nome do pai. O pai diz, porém é o filho que conduz e traduz as suas palavras. Não de modo servil, apoiado no *logos*, e sim numa “tradução luciferina”, com o ardor da *hybris*, a de fôlego ardente e maldito: “Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original e pré-formado numa nova signica: põe a cristologia em reebulição de lava” (Sedlmayer, 2005, p. 83).

Há, contudo, que se especificar tal tensão: embora o discurso de André estabeleça uma diferença – o desejo contra o interdito –, ao mesmo tempo ele visaria a uma solução com o discurso do pai. Sanseverino destaca as palavras finais do capítulo 8, quando o narrador André parece procurar se soerguer após a crise delirante no capítulo anterior: “erguendo em prumo as paredes úmidas

das esterqueiras, e nesse silêncio esquadrinhando em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente” (Nassar, 2001, p. 52). Para Sedlmayer, além de revelar uma literatura que se esquia de modelos e busca as pulsões de vida, a obra, “paradoxalmente, anuncia que ‘estamos indo sempre para casa’. Se se caminha em direção a, é porque não se está mais lá, é porque foi necessário, antes, sair de lá para depois, num outro tempo, retornar” (Sedlmayer, 2005, p. 27). (A autora destaca tal perspectiva já na introdução, intitulada “Estamos indo sempre para casa”). Assim, André teria incorporado a linguagem endemoniada para buscar seu próprio lugar na (mesma) casa.

Ora, o filho que abandona a casa dos pais por não se resignar à monopolização dos poderes e à subjugação de seu desejo em prol de leis sancionadas por outros homens, e retorna, passado um tempo, exigindo *um lugar à mesa* muito se assemelha às primeiras formações sociais primitivas descritas em *Totem e Tabu* [Freud] (idem, p. 74, grifo no original).

Fala endemoniada. “O diabo, o demônio, seria o portador do desejo humano, metáfora do desejo proibido” (idem, p. 50), observa a autora. Por outro lado, André, “em seu jorro epilético carrega consigo o discurso do pai” (idem, p. 75).

### 3. A ordem naturalizada e o sintoma

Embora ressalte essa ambigüidade de André, há um algo a mais que a análise de Sedlmayer – assim como a de Sanseverino – deixa encoberto. O que chama a atenção na obra é a passagem de dança, que aparece primeiro no capítulo 5 e se repete no final, no capítulo 29 – “repetição” é palavra bem adequada, pois há uma semelhança muito grande do texto, na narrativa das duas passagens da dança,<sup>2</sup> como se se desse a volta no círculo sugerido pelos títulos das duas partes do livro, *Partida* e *Retorno*. O capítulo 29, que se localiza no final, significativamente começa falando sobre o tempo. Ele inicia-se de uma maneira que parece se confundir com, ou a confirmar, os preceitos defendidos pelo patriarca da família:

---

<sup>2</sup> Homologia que acaba diluindo-se bastante na belíssima adaptação cinematográfica da obra feita por Luiz Fernando Carvalho, embora o elemento principal – o “algo a mais” e seu efeito – se mantenha.

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, não cabendo contudo competir com ele o leite em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente [...]; 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 [...] (idem, p. 184-185).

Destaquemos o algo a mais na segunda ocorrência da dança: Ana surge adornada com as recordações (adornos) das prostitutas que André mantivera guardados numa caixa, bailando sensualmente. Antes, pois, de transcrever a passagem, detenhamo-nos sobre a caixa: ela é mencionada no capítulo 11, no momento em que André faz uma confissão a Pedro que remete à tensão interna a seu discurso, apontada por Sedlmayer e Sanseverino: “eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa” (Nassar, 2001, p. 69). Ao relatar a Pedro suas andanças em busca de prazer, fora da casa, André fala sobre a “paz precária” que sobrevinha depois de ter seu corpo “estirado num colchão de erva daninha” (idem, p. 72). Gozo insatisfeito e cercado de culpa. Mas o mais importante aqui é destacar a homologia da passagem em que a caixa é mencionada com a segunda passagem da dança. Vamos à primeira (a menção à caixa):

[...]Pedro, Pedro, era a peta dos meus olhos me guiando para casas tão pelejadas, era refocilando ali que eu largava minha peçonha, esse visgo tão recôndito, essa gema de sopro ázimo de tão sorvido, mas jamais vislumbrei pelas portas e janelas, espiando com afincio através das cortinas de pingentes e da luz vermelha dos abajures, o sal, a hóstia, o amor da nossa Catedral! carregue com você, Pedro”, eu disse num grito, “carregue essas miudezas todas pra casa e conte entre olhares de assombro como foi se erguendo a história do filho e a história do irmão; [desafia André, e provoca:] encomende depois uma noite bem quente ou simplesmente uma lua bem prenhe; espalhe aromas pelo pátio, invente nardos afrodisíacos; convoque então nossas irmãs, fala vesti-las com musselinas cavas, faça calçá-las com sandálias de tiras; pincele de carmesim as faces plácidas e de verde a sombra dos olhos e de um carvão mais denso suas pestanas; adorne a alba dos seus braços e os pescoços despojados de seus dedos tão piedosos, ponha um pouco dessa pedrarias fácies naquelas peças de marfim; faça ainda que brincos muito sutis mordisquem o lóbulo das orelhas e que suportes bem concebidos

açulem os mamilos; e não esqueça os gestos, elabore posturas langorosas, escancarando a fresta dos seios, expondo pedaços de coxas, imaginando um fetiche funesto para os tornozelos; revolucione a mecânica do organismo, provoque naqueles lábios então vermelhos, debochados, o escorrimento grosso de humores pestilentos; carregue esses presentes com você e lá chegando anuncie em voz solene ‘são do irmão amado para as irmãs’ (idem, p. 73-75).

Após recomendar também um riso de escárnio, André descreve a mudança que provocara em Pedro, em cujos olhos “um ímpeto ruivo faiscou” e “sua mão desenhou garranchos no ar, assustadores, essa mesma mão que já ensaiava com segurança a sucessão da mão do pai”, e “tudo se apagou num instante” e André sentiu os olhos do irmão “de repente dilacerados”, e Pedro irrompeu num choro demente. (Nassar, 2001, p. 75). Agora, a segunda passagem da dança, no capítulo 29, quando a aparente vitória do tempo cíclico será arruinada pela irrupção, dessa vez *diabólica*, de Ana:

Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impacientemente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma ponta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um estante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda [...] (Nassar, 2001, p. 188-189).

Em seguida, Pedro acaba por revelar o segredo a Iohána, que, “ferido em seus preceitos” e “possuído de cólera divina”, viola não só seu próprio discurso como o primeiro dos princípios bíblicos e mata a própria filha. A presença de Pedro acaba sendo um elemento de reforço na impressão que fica, nessa segunda passagem da dança, de que ela é uma espécie de fusão entre a primeira passagem da dança e aquela em que André fala sobre a caixa.

Sedlmayer, na única vez em que menciona as duas passagens da dança, deixa de lado, em sua “repetição”, o elemento a mais que emerge

enquanto *dissonância*,<sup>3</sup> pois a autora busca seu aparente significado na “evocação a uma memória ligada à tradição [...] nos passos da *cigana e camponesa*”, e interpreta a passagem ligando-a a “lembranças de uma origem adormecida (Sedlmayer, *op. cit.*, p. 55)”, que remete às “ressonâncias árabes” da família, representada pelo falecido avô. E com isso volta enfatizar a questão da diferenciação simbólica, neste caso pela elucidação de “perspectivas culturais e ideológicas contraditórias”, a contradição entre o cristianismo austero do pai e o “tempero mediterrâneo” (*idem*, p. 57). Contudo, frisa a autora, mesmo essa linha mediterrânea, apesar de sua tendência a erotizar o sagrado “numa combinação de gozo e interdito” (*idem*, p. 59), acaba por remeter ao tempo sagrado e fechado, simbolizado na palavra árabe *Maktub* (está escrito), que costumava ser evocada pelo avô, árabe. E a autora concluirá enfatizando o retorno à casa, mediado pelo verbo original e num “tempo fadado à repetição do modelo original” (*idem*, p. 85).

Se centrarmos o foco, como a autora, à forma discursiva apresentada na obra – ou seja, na narrativa do narrador e não a do autor (cf. discussão adiante no item 4) –, podemos tomar as reflexões de Terry Eagleton (1996) e de Slavoj Žižek (1996) naquilo que sugerem em termos de uma analogia entre a ideologia e a neurose obsessiva. Para esses autores, toda pretensão de completa ordem, de perfeita harmonia seria uma ilusão, assim como todo impulso de totalização.<sup>4</sup> Isto se liga ao imaginário no sentido lacaniano: a ilusão de completude. Uma ilusão em seu sentido real e histórico, se remetermos ao Roland Barthes de *Mitologias* e seu destaque do mito e do signo naturalizado. Tal tentativa ilusória sempre tende ao fracasso, pois o heterogêneo e as contradições internas acabam por emergir mesmo que na forma de *sintoma*.

---

<sup>3</sup> Tal elemento a mais, numa análise lacaniana, poderia muito bem ser relacionado ao *objeto a*, cuja lógica é a do excesso.

<sup>4</sup> A abordagem da psicanálise como crítica literatura é feita por Terry Eagleton em *Teoria da literatura: uma introdução* (Eagleton, 2001), onde o autor trabalha com as diversas teorias da literatura como tipos de “revisão (elaboração) secundária” da realidade (cf. parágrafo seguinte). A opção do autor pela crítica da ilusão de totalização já fora feita em *Marxismo e crítica literária* (Eagleton, 1976). Em outro artigo (Eagleton, 1996), tendo como tema o conceito de ideologia, o autor fez uma melhor distinção entre crítica como totalização (como o caso mais notório de Lukács e sua noção de “verdadeira consciência”) e crítica da totalização. Usando o conceito de forma-mercadoria (quando a relação entre os homens assume a forma da relação fantasmagórica entre coisas, no dizer de Marx), diz Slavoj Žižek, inspirado em Alfred Sohn-Rethel: “Antes que o pensamento pudesse chegar à pura abstração, a abstração já atuava na efetividade social do mercado” (Žižek, 1996, p. 302). É na crítica da (ilusão) de totalização que se filiam o próprio Eagleton e Slavoj Žižek, e onde é fértil a ponte com a psicanálise.

Assim, nada mais sintomático que a irrupção de Ana, adornada com as lembranças das aventuras sexuais de André.

Voltarei a este ponto adiante. Por hora, atendo-me à dimensão de retorno cíclico, ao qual Sedlmayer destaca. Penso ser ele o que poderíamos chamar de *elaboração secundária* da trama: a “elaboração secundária” seria a forma (como no sonho e na ideologia) com que o desejo inconsciente e a contradição são ordenados numa aparência de ordem e sentido (Freud). Entre a “matéria-prima” do sonho, em meio a lembranças ordinárias, há os desejos mais profundos que constituem o “conteúdo latente”. Do trabalho onírico, mediante condensação e deslocamento, surge o “sentido manifesto”. Como diz Eagleton, o sonho não é portanto “apenas a ‘expressão’ ou ‘reprodução’ do inconsciente: entre este e o sonho intervém um processo de ‘produção’, ou transformação” (Eagleton, 2001, p. 249). O autor bem destaca que, além desse trabalho onírico, há também a “revisão (ou elaboração) secundária”, que “consiste na reorganização do sonho de modo a apresentá-lo na forma de uma narrativa relativamente coerente e compreensível”, sistematizando suas contradições e reordenando “seus elementos caóticos em uma fábula mais coerente e compreensível” (idem, *ibidem*). Sendo ainda mais preciso no que me interessa, destacando algo deixado de lado pelo autor (que, como marxista, se atém mais à noção de contradição, ligada às de alienação e ideologia): essa elaboração secundária, interna ao mecanismo do sonho, corresponde ao consciente juízo crítico desdenhoso (“é apenas um sonho”) que toma o lugar potencial da *interpretação*, que deve levar em conta a dimensão (recalcada) do desejo.

Assim, podemos dizer: a ênfase exagerada do pai na harmonia, no equilíbrio, na contenção das paixões etc. já se mostra como sintomático: obviamente, não é o “tempo da natureza” que fala através do pai, mas é a fala do pai que busca, à maneira neurótica, uma naturalização do tempo e uma ordem inabalável.<sup>5</sup> Quanto a André, mesmo que ele tenha buscado uma

---

<sup>5</sup> Ver também as reflexões de S. Žižek, baseadas na leitura lacaniana do conceito de sintoma: um desequilíbrio *patológico*, uma assimetria, um ponto de ruptura heterogêneo num dado campo imaginário/ideológico “e, ao mesmo tempo, necessário para que esse campo consiga seu fechamento, sua forma acabada” (Žižek, 1996, p. 306). Ou seja, o próprio estabelecimento e a imposição de universal abstrato estão em função de recalcar aquilo que tende a escapar do controle.

linguagem diferente e tenha confrontado o pai, acaba retornando ao ambiente neurótico, e talvez venha muito a propósito tomarmos sua caixa, onde guardara e pretenderá manter encerradas as *recordações* de suas aventuras sexuais fora da casa, como metáfora do mecanismo de recalque. Assim, na segunda passagem da dança, podemos identificar uma ironia: o conteúdo (não só em seu sentido material) da caixa acaba se expondo justamente na passagem “repetida” da dança, que parecia destinada a confirmar a resolução imaginária das contradições. A irrupção do conteúdo da caixa se deu não só contra a vontade de André como também por intermédio de Ana. Evidentemente, esta personagem é fundamental no evento dissonante que emerge no interior da narrativa, dissonância que diz respeito não apenas ao “sentido manifesto” – para voltar à terminologia freudiana – da narrativa, mas à própria intenção consciente do personagem-narrador.

Concentremo-nos, então, em Ana. Ela é uma personagem cujas palavras estão ausentes e se faz presente na narrativa somente através da expressão dos desejos de André. Mais que isso, é significativo que na língua árabe *Ana* signifique *eu*. A própria relação incestuosa entre André e Ana só nos é informada pela voz de André. Assim, podemos tomar a figura de Ana como uma tematização da sombra do próprio protagonista-narrador. Se a leitura da *caixa de recordações* como metáfora do desejo recalcado de André pode ser considerada válida, então, na passagem-chave da dança, ao final, Ana (*eu*) faria parte da mesma metáfora.

Neste ponto, temos que ir além de perceber um sujeito alienado confirmado por um mundo dado (conforme a elaboração teórica de Eagleton) e ver tematizado o sujeito necessariamente “alienado”. Queremos dizer: sem desconsiderar a importância que o marco teórico marxista para a crítica ao capitalismo, cabe aqui destacar não o sujeito alienado (isto é, dominado por aquilo que ele mesmo produz), mas a tematização do fracasso do sujeito enquanto (suposto) senhor de si mesmo. Lembremo-nos da frustração de André com suas aventuras fora de casa, por *recusar* a romper o ambiente neurótico de sua casa – “[...]’não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festa pros meus sentidos’[...]” (Nassar, 2001, p.

69). Mesmo que sua intenção fosse conciliar-se com a casa (a Ordem), pondo claramente um limite em sua rebeldia na medida em que o que reivindicava era um melhor “lugar à mesa”, acaba por desabar diante de seus próprios desejos e contradições.

Começamos aqui a nos aproximar de uma teorização do ficcional que não se subsume à análise da ideologia, nem – como me parece fazer Sedlmeyer – que tome uma obra ficcional como espécie de atualização de uma estrutura simbólica transhistórica. Neste ponto, desloco a análise do campo da psicanálise para a estética do efeito de Iser como forma de abordar alguns elementos da obra não mais como sintomas, mas como “vazios”, lugares de efeito bem presentes no texto ficcional na medida em que apresenta um grau maior de indeterminação – tais “lugares vazios” “podem ser definidos como relações não-formuladas entre as diversas camadas do texto em suas várias possibilidades de conexão” (Costa Lima, 2002, p. 26). Vejamos algumas dessas camadas e elementos do texto que, como já procurei apontar se relacionam na correspondência ou na contradição, sem que tais relações tenham sido formuladas pelo narrador: (i) o discurso ambíguo de André, rebelde e ao mesmo tempo visando à conciliação; (ii) a semelhança entre a passagem onde André menciona sua caixa contendo as recordações de suas experiências com as prostitutas (na conversa com Pedro, em que as imagina adornando o corpo e suas irmãs) e a segunda passagem da dança (em que Ana surge com os adornos) – ou melhor: como procurei apontar, a segunda passagem da dança pode ser lida como fusão entre a passagem da primeira dança e a da menção à caixa; (iii) a simultânea semelhança e diferença entre as passagens da dança; (iv) o silêncio absoluto da personagem Ana (*eu*), que se faz presente apenas pelas palavras do protagonista-narrador André, e sua irrupção com os adornos/*recuerdos* de André; (v) a contradição entre o discurso e preceitos de Iohána e seu ato final.

Tais vazios independem da intencionalidade do autor e, como lugares de efeito, se abrem para a recepção – o que, por sua vez, abre a possibilidade de atualizações de expectativas e/ou “domesticações” da obra ou tematizações, em que a obra se abre para a dissonância e subversão de expectativas e padrões. É neste sentido que agora busco pensar aqueles elementos

anteriormente chamados de sintomáticos, ao mesmo tempo que explícito a própria dissonância da leitura que proponho em relação à de Sedlmayer.

#### 4. Lei universal ou ficção e paródia?

Recapitulemos: em *Lavoura Arcaica*, André retorna, confronta o pai, mas por querer seu próprio lugar na casa, e a narrativa tende à “solução imaginária das contradições” – para usar uma expressão mencionada pela própria Sedlmayer, de forma ambígua – a partir (a) da junção da voz de André com a de seu pai e (b) do retorno cíclico. Vejamos uma questão fundamental levantada por Sedlmayer em seu trabalho:

Caberia, então, perguntarmos de que modo a rebelião contra a palavra do pai revela os meandros da construção do texto em *Lavoura Arcaica*, e com que função, apesar de ser essa lei paterna colocada em xeque, ela aparece sem cortes, inteira, no discurso do filho. A despeito de ser André o narrador, quem toma a palavra durante quase toda a narrativa é o pai, que inunda a sua fala e suas reminiscências (Sedlmayer, 1997, p. 75).

Para responder a questão, a autora enfatiza a dimensão simbólica da autoridade, da função paterna, do complexo de Édipo: essa lei universal (proibição do incesto e do parricídio), localizada na passagem da natureza para a cultura (Lévi-Strauss), foi fundamental para a constituição da civilização. Além disso, destaca que, em *Totem e Tabu*, Freud já apontara a relação entre os tabus e a neurose obsessiva. Contudo, isso não é explorado pela autora, quando, a meu ver – seguindo os passos de argumentação anterior –, é a dimensão da neurose (ênfase na ordem e equilíbrio), e não a da civilização (e sua confrontação com a linguagem do desejo, como destaca Sedlmayer), que parece evidente na obra. No livro, não há menção de pessoas fora da família, mesmo esposas ou maridos. Pelo menos pessoas com nome – há menções às prostitutas, via André, e de amigos da família nas passagens da dança. E não importa aqui especulações sobre o possível enredo, mas tratar essa ausência como mais um elemento significativo de um ambiente neurótico: um ambiente tão cerrado quanto o sentido aparente – cíclico – da narrativa. Sigamos, novamente, a argumentação da autora, que revela bem os elementos e nuances da obra, para em seguida propor uma diferente interpretação.

Sedlmayer remete o caráter aparentemente atemporal (pois descontextualizada) da trama à memória ancestral, destacando, através da fala endemoniada de André, a emergência da dimensão do desejo. “*Lavoura* situa-se numa espécie de tempo singular, [...] um período em que a terra dever ser preparada para [...] que as sementes possam ser lançadas ao chão e, a partir daí”, prossegue a autora, inspirada também por Derrida, “raízes possam se desenvolver, frutos possam crescer – um tempo subjetivo, tempo do adolescente André, em que a lei ainda não havia sido cristalizada, enraizada” (idem, p. 75). E, diante do desfecho trágico, André teria descoberto, “através da morte do objeto amoroso, que a única tarefa do filho é temer e amar o pai, ou, como diz Barthes, matar e não matar o pai, pois é ele vivo que nos fará contar histórias, nos fará entrar na eterna dialética do enternecimento e do ódio” (idem, p. 87-88). Esta reflexão é correta segundo seus próprios pressupostos teóricos, mas talvez fique muito *além* da trama presente em *Lavoura Arcaica*. Cabe questionar se o fim trágico trouxe apenas, para André, o vislumbre da “matéria fibrosa, palpável, tão concreta”, não “descarnada” como André pensara (Nassar, 2001, p. 193; cf. Sedlmayer, *op. cit.*, p. 87), ou seja, a percepção da lei que não pode ser violada.

Já vimos que, para Sedlmayer, mesmo a “tradição mediterrânea” remeteria ao já escrito, e na conclusão ela sugere que a mãe de André – tomando-se sua figura “que encarna os balbucios do desejo que o filho pródigo repetirá em sua fala epiléptica” –, “pode ser lida como um dos lugares do sujeito nesse romance: o desejo” (Sedlmayer, *op. cit.*, p. 89). Assim, a autora acaba se prendendo ao “sentido manifesto” da narrativa, ao próprio ciclo neurótico (partida-retorno) – sendo o fatalismo (*maktub*) uma de suas facetas. Mais ainda: na medida em que o ciclo desaba no final – irrupção diabólica de Ana e seu assassinato por Iohána, abalando aquilo que *já estava escrito* –, penso que há uma “elaboração secundária” não na obra, mas na leitura que lhe faz Sedlmayer.

Se André retornou à casa, a própria casa, após o desfecho, não poderá ser mais a mesma. A meu ver, não devemos ler a obra a partir de uma “lei” externa mas segundo sua significação possível enquanto *obra ficcional*. Voltando ao final da trama, será o próprio pai, que ao punir colérico a violação

de uma lei, acaba por violar outra, a mais fundamental, “não matarás”. Como podemos apreender esse final de outra forma que não *irônica*? A própria *ironia* que se revela já abre bastante o campo para outra compreensão da obra. Como se trata de uma obra ficcional – e não uma atualização da Lei –, esse “sentido manifesto” é apenas *aparente*, tendo que ser lido a partir de uma chave irônica.

Lembremos que já nas primeiras formulações de uma teoria do ficcional, mais especificamente com Friedrich Schlegel (1772-1829), a ironia se faz presente como elemento importante ao destaque que dá ao poético. Schlegel põe em cena a crítica de arte “e a preocupação concreta com as propriedades concretas das obras” (Costa Lima, 1993, p. 196). Essa “vontade de compreensão”, contudo, “é comprometida pelos quadros teórico-conceituais que postulam uma visão unitária e totalista da sociedade” (idem, *ibidem*). De qualquer forma, mesmo que Schlegel não a formule, Costa Lima identifica na obra do autor uma formulação implícita de uma categoria de ficção. Em seus textos e fragmentos, Schlegel valoriza o romance moderno e sua articulação com a história, em vez de com o mito.

A ironia é capital para o romance porque, sendo histórica sua matéria, ele lida tão-só com sujeitos humanos. Sem o emprego de uma técnica distanciadora, a presença do tão-só humano ameaçaria comprometer o sentido da cena, dando a entender que a meta visada fossem os tipos que as personagens encarnam e não o texto que compõem. Ao mesmo tempo que assegura o contato com o humano, a ironia impede que o humano usurpe o lugar do texto. Como já se disse de modo lapidar, “A ironia é o meio da auto-representação da arte”.

Autônomo, o espaço literário não é um altar levantado ao humano. Histórico, o romance não é um instrumento de divinização da criatura [...] (idem, p. 212)

Na poesia romântica, assim como no romance moderno, “não é absolutamente tomada em consideração a diferença entre verdade e aparência, entre seriedade e jogo. Nisto reside a grande diferença. A poesia antiga segue a mitologia à risca e até evita o conteúdo propriamente histórico” (Schlegel, 1994, p. 66).

A virada do século XVIII para o XIX é um marco. Atento às transformações ocasionadas pela dissolução do mundo “pré”-moderno, Mikhail Bakhtin destaca que as pessoas viviam imersas num ambiente em que já havia

vários sistemas linguísticos e tipos de linguagem. Mas “o camponês analfabeto” – talvez não apenas ele – não tinha consciência de tal multiplicidade pois

ele passava de uma para outra sem pensar. [...] Tão logo o mútuo-aclaramento crítico das línguas se originou na consciência do nosso camponês, tão logo se descobriu que estas línguas não só eram diferentes, mas também eram múltiplas, e que os sistemas ideológicos e as abordagens do mundo, indissolúvelmente ligados a elas, se contrapunham entre si ao invés de permanecerem lado a lado, terminou seu caráter peremptório e de predestinação começando, por outro lado, entre elas, uma orientação seletiva e ativa (Bakhtin, 1993, p. 102).

Todas “as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra”, frisa o autor, “evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (idem, p. 100). Tendo em vista esse horizonte histórico, Bakhtin desenvolve suas reflexões sobre a “polifonia”/“poliglossia”/“plurilinguismo”, que caracteriza o romance moderno.

É justamente pela valorização da dimensão da linguagem que o jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832) e o filósofo alemão Hans Vaihinger (1852-1933) serão os primeiros a formularem uma teoria da ficção. Contudo, tal valorização, em ambos, se até às *ficções necessárias* – seja, no caso de Bentham, para distingui-las das fábulas enganadoras e da “pura insinceridade do poeta”, ou, como em Vaihinger, para destacar o caráter propiciador de conhecimento, estando a meio caminho do dogma e da hipótese (cf Costa Lima, 2006, p. 260-278). Segundo Luiz Costa Lima, o fato de que, nos dois autores, a ficção artística continue sem sua própria teorização deve-se ao fato de que ela, a ficção, já vinha há séculos encerrada numa posição subordinada ou ilegítima.

Já com Wolfgang Iser, um dos expoentes da estética da recepção alemã, temos uma desenvolvida teoria da ficção. Dedicando-se a uma antropologia literária, Iser diz que vivemos num “hiato de informação”: “entre o que nosso corpo nos diz e o que precisamos saber para funcionar, há um vácuo que nos cabe preencher, e o preenchemos com informação (ou desinformação) propiciada por nossa cultura”. A cultura, como ficção explicativa

que visaria a transformar entropia em informação, emerge “desse vazio constitutivo” (Iser, 1999b, p. 154-155). Já as ficções literárias, como construções do tipo “como se”, assinalam que a realidade “se encontra posta entre parênteses” (idem, p. 167). Transgressoras, tais ficções “atuam como meio de desorganizar e desestruturar os seus campos de referência extratextuais”, constituindo “instrumentos de exploração” (idem, p. 168). Como coloca Costa Lima, elas tematizam os próprios hiatos, nunca completamente eliminados pelas ficções explicativas, trazendo-os para o interior do próprio texto. Ao “trocar sua posição de reprodutiva em produtora, a imaginação deixa um vazio dentro da obra, i. e., algo que a imaginação não preenche, não é capaz de explicar. Semelhante a uma falha numa estrutura, este vazio é o lugar de efeitos [...] a serem atualizados pelo receptor” (Costa Lima, 2000, p. 67).<sup>6</sup>

Segundo Iser, o fictício e o imaginário “caracterizam disposições antropológicas”, pois, sem se limitarem à literatura, desempenham “igualmente um papel em nossa vida cotidiana”. Contudo, “a literatura constitui a interação paradigmática entre ambos, originando-se do fato de estarem desvinculados de exigências pragmáticas imediatas. Quando mentimos”, frisa o autor, “temos um certo propósito. O tipo de fingimento que ocorre na literatura não tem relação direta com propósitos dessa ordem” (Iser, 1999a, p. 67). Segundo o autor, não há como dar uma definição de antemão – quer dizer, ontológica – sobre o fictício e o imaginário, pois tratam-se de fenômenos históricos. Fictício e imaginário são perceptíveis somente a partir de sua atividade, de sua interação, que funciona como “matriz geradora” da literatura (idem, p. 68). Como bem desenvolve Luiz Costa Lima, o fictício “tem uma dimensão pragmática própria, distinta da pragmática de outros discursos”. Ele tanto subverte o automatismo dos rituais/padrões cotidianos, como transgride a “atuação ordinária” do imaginário (difuso, informe, fluido, sem um objeto de referência), dando-lhe uma determinação, um atributo de realidade. “Em suma, a dupla transgressão realizada pelo ato de fingir implica a simultânea

---

<sup>6</sup> Antonio Candido já havia defendido que o texto ficcional porta em si mesmo o *externo*, que se configura como estrutura a ser trabalhada pela obra, e não como *causa*, e há também que se conjugar a configuração da obra, a posição do autor e a recepção do público (Candido, 2000, p. 6). Para mais sobre Iser, cf. ROCHA, org., 1999.

‘irrealização do real e o tornar-se real [...] do imaginário’” (Costa Lima, 2006, p. 283).

A posição de Iser se diferencia das posições de Bentham e Vaihinger, que “mantiveram a barra separadora entre realidade e ficção” (Costa Lima, 2006, p. 281), assim como “da inflação recente do panficcional” (idem, p. 282). Costa Lima, a partir de sua preocupação com uma renovada teoria do ficcional, vem desenvolvendo uma revisão crítica sobre a noção de *mímesis*, que, na tradição ocidental, foi tomada predominantemente como *imitatio*. Costa Lima, contudo, mostra que, assim como qualquer representação não pode ser confundida com o representado, a *mímesis* tem uma dinâmica interna entre semelhança e diferença, que se relacionam necessariamente com o horizonte cultural. Dito de outra maneira, a *mímesis* pode ser reiteradora ou dissonante em relação aos valores e expectativas compartilhadas. Se a consonância (vetor da semelhança) predominou até a modernidade, isso se deveu, em diferentes épocas e contextos, a uma forma sutil de controle – *aquém* do momento explícito da censura –, ao mesmo tempo estética e política, que visa à subordinação da imaginação à “realidade” ou ao *verossímil*.<sup>7</sup> Já o espaço potencial de criatividade (vetor da diferença), presente na *mímesis*, abre-se enquanto possibilidade do exercício ficcional.

Segundo Iser, há três “atos discerníveis em todo texto literário: seleção, combinação e auto-evidenciação ou autodesnudamento” (Iser, 1999a, p. 68), que se articulam. A seleção cria um espaço de “jogo” (*play*) pois “faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa”. Já a combinação seria a dialogização das palavras no texto, configurando o jogo intratextualmente. O autodesnudamento não é nada além da “confissão” da obra de ficção de que o que ela diz é um “*como se*” (idem, *ibidem*). Portanto,

---

<sup>7</sup> Já na filosofia da Grécia clássica, o controle sobre a dimensão da diferença e da inventividade se dava pela cosmologia segundo a qual o universo era um todo já dado, um mundo “pronto”, com seu conjunto de regras que submete até os deuses. Nos séculos seguintes, o controle seguiu constituindo-se pela conjunção de visões de mundo e valores legitimados numa dada sociedade, seja a verdade religiosa, uma concepção de racionalidade, uma essência ou realidade empírica/documentada. Nesses termos, as palavras devem designar aquilo que *devem* designar (cf. Costa Lima, 2000, 2006, 2007, 2009; Hansen, 1999).

A característica comum do traspasse de fronteiras [pelo imaginário/imaginação] se diversifica pelas respectivas operações dos atos de fingir. Em cada uma dessas operações, o que foi ultrapassado é submetido a diferentes qualificações. A seleção cancela a organização das realidades referenciais, ou seja, a sua semântica e a sua estrutura. A combinação torna latentes a denotação e a representação. A auto-evidenciação ou o autodesnudamento explicita o caráter irreal do mundo do texto. Em cada um desses casos, algo determinado é ou cancelado, ou tornado latente, ou destituído de realidade, de modo que as possibilidades inerentes ao que é dado sejam liberadas. A seleção lida com realidades referenciais, que, ao serem relegadas ao passado, prenunciam a motivação para semelhante deslocamento. A combinação lida com as funções convencionais da denotação e da representação cuja redução ao estado de latência permite novas relações enquanto alteridade. O autodesnudamento da ficcionalidade a separa de tais realidades e, por meio do seu *como se*, transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em pura possibilidade (idem, p. 73-74)

O três elementos se combinam e acredito que possam ser identificados, assim, em *Lavoura Arcaica*. Acima já sugeri que o “sentido manifesto” da trama é apenas aparente, devendo ser lido na chave irônica. Sendo assim, e tendo em vista a análise já feita da obra, a meu ver isso implica um jogo em que um tipo de discurso – o autoritário – foi selecionado, ganhou luz especial unicamente para ser transgredido. Assim como o que chamei de “sentido manifesto” da trama, também os “sintomas” que emergem no texto devem ser lidos pela chave do *como se*. Como a própria análise de Sedlmeyer nos permite ver, há no texto a tematização, disposição e combinação de duas formas discursivas. No entanto, penso que a autora deixa de lado duas dimensões importantes da obra: (a) a seleção e combinação das formas discursivas não devem ser lidas como uma tematização passiva, mas – para usar o termo de Luiz Costa Lima – como *mímesis produtiva*, em que o discurso (agora no singular, pois, como mostra Sedlmeyer e Sanseverino, eles tendem à solução na trama) tematizado é assim tematizado para ser subvertido, transgredido; (b) portanto, a “solução” pretendida na trama narrada pelo narrador é destinada ao fracasso, pois faz parte apenas de um *como se* irônico criado pelo autor. Claro que se trata de uma diferença de perspectiva, mas, como já procurei apontar, a só se sustenta mediante a negação impressionante de um *evento* (o chamemos assim) altamente dissonante que emerge na trama de forma bem radical.

### 5. *Lavoura Arcaica* como alegoria ou como texto propriamente ficcional?

*Inutilmente procurais naquilo que é chamado de estética  
a plenitude harmônica da humanidade,  
o princípio e o fim da cultura.  
Tentai reconhecer os elementos da cultura,  
da humanidade, e adorai-os,  
o fogo antes de todos.*

F. Schlegel

Voltando ao problema do caráter aparentemente atemporal da trama, a fala do pai (não só pelo conteúdo cristão, mas pela *forma* do discurso), assim como o próprio sentido cíclico da narrativa, tendem a remeter de fato a um tipo de tradição à qual podemos ligar o conceito psicanalítico de neurose. De acordo com Mario Fleig e Conceição Beltrão, os traços do discurso obsessivo aparecem mesmo com as tradições greco-romana e judaico-cristã, onde se faz presente a formulação da idéia de universalidade. Da primeira, os autores destacam os “comentários de textos sagrados, que têm por objetivo depurar os atos e pensamentos de tudo aquilo que pudesse não estar de acordo com a vontade divina”; além disso, via Império Romano, o cristianismo se fundirá com o estoicismo. Neste, “o princípio da ética se deduz da característica fundamental da *conciliação* (*oikeíosis*) das ações humanas com um princípio superior ao homem, de modo que a razão humana reta deve conciliar-se com a razão universal, enquanto lei eterna, fixa e imutável”, e “propunha que a felicidade poderia ser perfeitamente alcançada apenas seguindo a natureza, que impõe amar a si mesmo, amar os que geramos e os que nos geraram, independente das desgraças externas” (Fleig e Beltrão, 1999, p. 74-75, grifo no original).

Tal abordagem, obviamente, não implica (o que seria uma contradição, pela reflexão desenvolvida) aproximarmos da leitura feita por Sedlmayer. O princípio da ordem e da harmonia são concepções culturais, filosóficas ou teológicas. E mesmo quando nos atemos a um fenômeno perceptível na longa duração, não podemos perder de vista que todo discurso é histórico, e cabe afastarmos de leituras e abordagens excessivamente antropológicas e trans-históricas, com ênfase no “inconsciente coletivo”. Como já apontou

Michel de Certeau (1982), é preciso evitar a tendência que transforma a teoria psicanalítica – pensemos em todas suas variações – numa nova forma de retórica ou como um fim em si mesmo.

Em suma, podemos tomar *Lavoura Arcaica* não só como uma tematização, de uma beleza literária excepcional, do ambiente onde cresceu o escritor, como também do dogmatismo religioso e de qualquer ordem autoritária. Mas, seria uma alegoria? “*Lavoura Arcaica* é também uma alegoria”, já sugerira Octávio Ianni em 1976. “A família é a figuração da sociedade. O circuito fechado da família patriarcal prefigura o circuito fechado da sociedade”, destacava o autor. “A sabedoria ancestral da família, da mesma forma que a sabedoria tradicional da sociedade, recobre tensões insuportáveis. Por sob a aparência de harmonia, ordem, disciplina e trabalho, escondem-se atos contraditórios, gestos obscuros, antagonismos irreconciliáveis” (Ianni, 1976).

Não descarto a leitura de Ianni, apenas faço a ressalva ao uso do termo alegoria, que tradicionalmente possui a função de apenas figurar algo para além dela mesma, tendo sido um meio privilegiado por parte da Igreja cristã de domesticar o imaginário, já que este algo “além dela” também são valores consolidados, o verossímil aceito (Luiz Costa Lima). Como trata-se aqui de um texto ficcional, no sentido que procurei destacar. Cabe agora deixar mais claro que tratar da dimensão própria do ficcional não significa abstrair da realidade extra-textual.

Segundo Luiz Costa Lima, Iser parte da pergunta: “São os textos ficcionais realmente tão fictícios e aqueles que não se podem assim descrever são de fato tão isentos de ficções?”. Sigamos o raciocínio de Costa Lima: “A interrogação põe em cena a maneira dominante de pensar-se o problema. Contra ela, o autor substitui a dicotomia ‘realidade/ficção’ pela tríade ‘real – fictício – imaginário’”. A tão debatida questão do realismo esvazia-se, pois o “ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade”, sem que se defina “o grau em que o faz”.

Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos – atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade (idem, ibidem).

Ou seja, trata-se de recusar tanto as tradicionais noções sobre ser o texto um “reflexo” do contexto, como também as concepções de auto-referencialidade do texto. Continuando:

O realismo então se torna ponto de referência em torno do qual giram as opções ideológicas. Ora, se todo juízo humano sofre o efeito do lugar físico e social em que é concebido, converter o peso do lugar em expressão ideológica significa abstrair-se de dizer qualquer coisa mais sobre o objeto de que se esteja tratando. E isso porque a interpretação que dele se ofereça seria aceita ou recusada em decorrência da anuência ou rejeição da ideologia que a preside. Em suma, a qualificação de um texto como realista enclausura intérprete e leitor em uma posição previamente demarcada.

Em vez do rodopio da posição ideológica, a tríade exposta por Iser propõe um inesperado trajeto: à medida que o ato de fingir repete uma parcela da realidade, sem que sua finalidade seja esgotar-se em sua apresentação, dela se apropria para *transgredir* o princípio da realidade” (idem, p. 282-283).

Qual a matéria histórica trabalhada ficcionalmente por Raduan Nassar? Para evitarmos cair na velha e ainda atual tendência de buscar previamente uma contextualização para assim “explicar” a obra, pretendo buscar alguns elementos comuns que se destacam em outras obras do autor e que podem jogar um pouco mais de luz no conflito trabalhado em *Lavoura Arcaica*. Apenas como forma de melhor expor meu próprio texto, adianto que as obras do autor foram escritas ao longo da década de 1960, sendo que *Lavoura Arcaica* começou a ser concebida em 1968.<sup>8</sup> Para quem conhece a história brasileira sabe o quanto tal período foi conturbado e, especialmente após 1964, marcado por práticas e discursos autoritários, por radicais conflitos político-ideológicos.

No conto “Ventre Seco”, o narrador se dirige a seu par amoroso, Paula, uma militante de esquerda.

Farto estou também das tuas idéias claras e distintas a respeito de muitas outras coisas, e é só pra contrabalançar tua lucidez que confesso aqui minha confusão, mas não conclua daí qualquer sugestão de equilíbrio, menos ainda que eu esteja traindo uma suposta fé na “ordem”, afinal, vai longe o tempo em que eu mesmo acreditava no propalado arranjo universal (que uns colocam no começo da história, e outros, como você, colocam no fim dela), e hoje, se ponho o olho fora da janela, além do incontido arrote, ainda fico espantado com este mundo simulado que não perde essa mania de fingir que está de pé.

---

<sup>8</sup> Fonte: [http://www.releituras.com/rnassar\\_bio.asp](http://www.releituras.com/rnassar_bio.asp)

Você pode continuar falando em nome da razão, Paula, embora até o obscurantista, que arranja (ironia!) essas idéias, saiba que a razão é muito mais humilde que certos racionalistas; você pode continuar carregando areia, perda e tantas barras de ferro, Paula, embora qualquer criança saiba que é sobre um chão movediço que você há de erguer teu edifício (Nassar, 1997, p. 64-65).<sup>9</sup>

Também em *Um copo de cólera* há uma situação semelhante, dessa vez numa relação obsessiva entre um fazendeiro e uma jornalista de esquerda. O “esporro” começa quando o personagem masculino explode com a destruição de uma cerca-viva: “puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca-viva” (Nassar, 2004, p. 32). Mas, isso logo parecerá ter sido apenas um pretexto para a discussão, a partir de uma transferência, pois “ela, de olho no sangue do termômetro, se metera a regular também o mercúrio da racionalidade, sem suspeitar que a minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor, suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão” (idem, p. 35). “[...] Já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda ‘ordem’ [...], impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta [...]” (idem, p. 54).

Enfim, como acentuou Leyla Perrone-Moisés, em toda a obra de Raduan Nassar o que é acentuado “é o desgosto pelo *status quo*, pelo mundo em geral” (Perrone-Moisés, 1996, p. 73). Assim, podemos ler *Lavoura Arcaica* como ficção que tematiza o fracasso de normas absolutas e que, com isso, parodia todas as normas tidas como absolutas. É a mesma Perrone-Moisés quem já havia destacado o caráter de paródia a partir do último capítulo da obra – uma transcrição, por parte de André, de palavras do Iohána, em “homenagem” a sua memória. Antes, vejamos o que escreveram os autores aqui comentados. Sanseverino a toma como a síntese do “impulso violento de ruptura” com “a tarefa paterna de aprender com o tempo e com a paciência de aceitar que ele traz”, o índice de que André “narra depois do fim, como a coruja de Minerva que alça vôo depois de terminado o dia, ele passa a conhecer sua história

---

<sup>9</sup> “Acho graça no ruído de jovens como você. Que tanto falam em liberdade? É preciso saber ouvir os gemidos da juventude: em geral, vocês reclamam é pela ausência de uma autoridade forte, mas eu, que nada tenho a impor, entenda isso, Paula, decididamente não quero governar” (Nassar, 1997, p. 63).

depois do desfecho trágico. Ali há aprendizado com o pai (Sanseverino, *op. cit.*, p. 193). Sedlmayer a vê como a “força do verbo” que se impõe a André (Sedlmayer, *op. cit.*: 88). Porém, o capítulo vem logo após o desfecho trágico, que deixa perplexa a família:

Pai!  
e de outra voz, um  
uivo  
cavernoso, cheio de desespero  
Pai!  
e de todos os  
lados, de  
Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido deseparado  
Pai!  
eram  
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! e foram inúteis  
todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando  
entre  
aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse  
entre  
escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua,  
puxando um  
lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do  
Mediterrâneo:  
tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo àspero a dor  
arenosa do deserto.

(Nassar, 2001, p. 193-194).

Essa passagem, que fecha o penúltimo capítulo, após o desfecho trágico a partir da passagem da dança, vem deslocada da formatação *natural/normal* do texto, como que a corresponder com o próprio abalo psicológico dos personagens e com a ruptura da retorno cíclico da narrativa. Isso reforça a leitura que vê, no último capítulo a seguir, o caráter de ironia. Leyla Perrone-Moisés já sugerira tomá-lo como paródia. “A paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnavaliza (derruba e inverte) os poderes, temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (Perrone-Moisés, 1996, p. 66). Diz a autora, sobre o “estar sempre voltando para casa”: “a volta, num mundo fissurado e heterogêneo, não pode ser completa. A vida, a sexualidade, trazem consigo a degradação do paraíso infantil. Tudo volta, mas como paródia” (idem, p. 65). Assim, a autora também procura destacar, fazendo referência à(s) passagem(ns) da dança, que “o tempo deixou de ser cíclico, tornou-se linear e irrecuperável” (idem, *ibidem*).

\* \* \*

Aproveito a noção de *tempo irrecuperável* para dar um enlace final à análise proposta. Luiz Costa Lima, em sua mais recente obra, em que retoma a discussão sobre o controle do imaginário (cf. Costa Lima, 2007) para tratar da afirmação do romance (cf. Costa Lima, 2009).

Na última obra, no capítulo “O imaginário e a imaginação” (idem, p. 110-155), o autor retorna ao problema da *mímesis* e sua relação com a imaginação, agora através do debate em torno do *De Anima*, de Aristóteles. O estudo sobre o termo *phantasia* e a relação entre *mneme* (memória) e *anamnese* (evocação) procura demonstrar que a imagem está já presente no momento da percepção e do pensamento, e a partir daí é como que um excesso. Jogando luz especial às análises de Martha C. Nussbaum e Dorothea Frede, Costa Lima destaca a articulação entre *phantasia* (as imagens que persistem, que em Aristóteles ora tendem a ser ligadas à percepção sensível, ora para ao pensamento), desejo e movimento corporal. “A *phantasia*, destaca Nussbaum, *prepara o desejo que leva à ação*” (idem, p. 134, grifo no original), configurando-se a “resposta do corpo ao desejo” (idem, p. 135). Neste sentido, se diante da *alétheia* (verdade) a *phantasia* era tida como erro ou possibilidade de erro, importa perceber um

*ver interpretativo* que, se não pode ser confundido com a noção de “imaginação criadora” (impossível no pensamento grego antigo), tem um caráter que não se confundiria com a mera imitação – embora seja como *imitatio* que passaria a ser lida a *mímesis*. Aristóteles intuía o espaço vazio que seria abordado mais tarde por Kant: a imaginação como tematização do ausente, que no pensamento grego se prenderá à *alétheia*. A partir disso, o autor propõe uma *torsão temporal*: em vez de continuar a relacionar a evocação apenas ao passado, no sentido unicamente da restituição, haveria como

*desviar-se e passar a tematizar o que, lançando mão de elementos provenientes do tempo adiante, parecesse plausível? A evocação aproveitar-se-ia agora do resto que guardou e/ou reconstitui hipoteticamente um passado de que seu agente não pode estar absolutamente seguro – caso em que, utilizando o título do livro de R. Koselleck, passamos a ter o “futuro passado” [...] – ou se dá a liberdade de conceber uma cena alternativa à apresentada pela memória (idem, p. 139, grifos no original).*

Tanto a dimensão do desejo como a noção de torsão temporal são fundamentais quando o autor trata da dinâmica entre controle do imaginário e afirmação do romance. O desejo tanto se liga à capacidade de imaginação como é, ao mesmo tempo (e certamente não por acaso) um dos temas privilegiados tanto do controle religioso e/ou moralista como também está presente nos escritores que melhor driblaram/puderam driblar o veto ao ficcional. Não podemos esquecer da figura do louco, inclusive na obra considerada fundadora do romance moderno, *Dom Quixote* – o louco e a utilização do gênero burlesco possibilitam a ficcionalização e irrealização das normas e valores. A torsão temporal está sempre presente quando se trata de, como já foi colocado, usar a imaginação de forma que não a de reafirmar aquelas mesmas normas e valores. No caso da obra do escritor irlandês Laurence Sterne (1713-1768), *Tristram Shandy* há outra forma de torsão/subversão: se o romance moderno, como mostra Costa Lima, legitimase por sua adequação à noção e veracidade dos relatos de viagens e depois com sua ligação à noção de história nacional – enfim, a uma concepção de realismo tanto no que concerne à verdade do que ocorreu como na concepção de sujeito-agente –, *Tristram Shandy* apresenta uma narrativa digressiva, ao contrário do realismo subjetivo. Questiona-se a realização de um *eu*, questiona-

se o imperativo de um *telos*, pois “quanto mais se desenvolve [a narrativa], mais cresce o hiato entre o que se escreve e a vida sobre a qual se propôs a escrever” (idem, p. 342). Isso remete também às reflexões de Costa Lima – desde *Os Limites da Voz* – a respeito da noção de *sujeito fraturado* (em contraponto à de sujeito auto-centrado, de interação de *self* e consciência), atravessado por afetos e representações.

Vimos que há um hiato tematizado em *Lavoura Arcaica*, uma fissura interna a André, uma explosão do tempo circular, da solução harmônica. Assim, voltando à conclusão de Perrone-Moisés, cabe destacar não a linearidade, mas a irreversibilidade do desejo posto em movimento. Não por acaso, tomando novamente as palavras de Perrone-Moisés, em *Lavoura Arcaica*, à “lei paterna o filho opõe os direitos da libido”, evocando “os objetos familiares, ligados diretamente a funções corporais dos membros da família, objetos humildes como gamelas e cabides, ou escondidos, como a roupa suja, cujos segredos viola com suas mãos ímpias”, e os “direitos do corpo vão explodir no incesto” (Perrone-Moisés, 1996, p. 64). Contudo, como argumentei, vejo menos a realização do incesto que a tematização – através da figura obscura de Ana e do evento desestabilizador no final – da tensão entre desejo e controle. Tematiza-se, na obra de Raduan Nassar, o fracasso da solução do desejo com o terreno infértil à sua realização. “Terreno” aqui, obviamente, deve ser visto de modo figurado, ao contrário da terra onde André enfia seus pés e imagina imerso, na passagem em que Ana dança pela primeira vez, em que André tem febre de desejo.

Volto a destacar, então, a relação estabelecida por Luiz Costa Lima entre desejo e imaginação, para frisar que o desejo, aqui, não pode ser confundido com a libido. Mas cabe a analogia: “Quanto ao tabu contra o imaginário e a domesticação conseqüente do ficcional, pode-se dizer o mesmo que já se disse quanto ao tabu contra a libido: por maior que seja a pressão, a libido termina por se manifestar noutro ponto” (Costa Lima, 2007, p. 445). Analogia homóloga à metáfora do desejo como libido sexual em *Lavoura Arcaica*.

### Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. 1993. **Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)**. (Tradução: Aurora F. Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade). 3ª edição. São Paulo: Unesp/Hucitec.
- CANDIDO, Antonio. 2000. **Literatura e sociedade**. 8ª Ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha.
- COSTA LIMA, Luiz. 1993. **Limites da voz**. (Vol. 1) Maigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_. 2000. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. 2002. Prefácio à 2ª edição. In: Jauss, Hans Robert... et al. (seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 9-36.
- \_\_\_\_\_. 2006. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia. das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2007. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- \_\_\_\_\_. 2009. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DE CERTEAU, Michel. 1982. **A escrita da história**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- EAGLETON, Terry. 1976. **Marxismo e crítica literária**. Tradução: António Sousa Ribeiro. Porto Alegre: Afrontamento.
- \_\_\_\_\_. 1996. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ŽIŽEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. (Tradução: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto.
- \_\_\_\_\_. 2001. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.
- FLEIG, Mario e BELTRÃO, Conceição. 1999. A neurose obsessiva ou o melhor dos mundos. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre / Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. - Porto Alegre: APPOA, nº 17, p. 71-78.
- FREUD, Sigmund. 1996. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago.
- HANSEN, João Adolfo. 1999. Estranhando a semelhança. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich, ROCHA, João Cezar de Castro (orgs.). **Máscaras da mímesis: a obra de Luiz Costa Lima**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 179-199.

- IANNI, Octávio. 1996. Prece, sermão e diálogo. **Movimento**, São Paulo, 16.02.1976. (Reeditado com o título “Lavoura Arcaica”, in: Ensaios de sociologia e cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 88-94), apud **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Fagundes Telles, n. 2, p. 84-85, Set/1996.
- ISER, Wolfgang. 1999a. O Fictício e o Imaginário. In: ROCHA, J. C. de Castro (org.). **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 65-77.
- \_\_\_\_\_. 1999b. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, J. C. de Castro (org.). **Teoria da ficção**, *op. cit.*, p. 147-178.
- NASSAR, Raduan. 1997. **Menina a caminho e outros escritos**. São Paulo: Companhia das letras.
- \_\_\_\_\_. 2001. **Lavoura Arcaica**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2004. **Um copo de cólera**. 5ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. 1996. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Fagundes Telles, n. 2, p. 61-77, Set/1996.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). 1999. **Teoria da ficção**: indagação à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- SANSEVERINO, A. M. 2005. Uma estética do extremo. **Nau Literária**, Porto Alegre; Lisboa, n.1, p. 186-196, jul./dez. 2005.
- SCHLEGEL, Friedrich. 1994. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. (Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SEDLMAYER, Sabrina. 1997. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras / Estudos Literários – FALE/UFMG; Ed. UFMG.
- ŽIŽEK, Slavoj. 1996. Como Marx inventou o sintoma? In: ŽIŽEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. (Tradução: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto.