

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FRUTOS AMBÍGUOS DO AFETO:

**UM ESTUDO SOBRE A PROBLEMATICAIDADE DOS PERSONAGENS ANDRÉ E
ANA EM *LAVOURA ARCAICA***

JÉSSICA RODRIGUES FÉRRER

JOÃO PESSOA
2016

JÉSSICA RODRIGUES FÉRRER

**FRUTOS AMBÍGUOS DO AFETO:
UM ESTUDO SOBRE A PROBLEMATICAIDADE DOS PERSONAGENS ANDRÉ E
ANA EM *LA VOURA ARCAICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos necessários a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.º Dr.º Arturo Gouveia de Araújo.

Área de concentração: Literatura e Cultura.

JOÃO PESSOA
2016

F385f Férrer, Jéssica Rodrigues.

Frutos ambíguos do afeto : um estudo sobre a problematicidade dos personagens André e Ana em Lavoura Arcaica / Jéssica Rodrigues Férrer. - João Pessoa, 2016.

103 f.

Orientação: Arturo Gouveia de Araújo.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Letras. 2. Lavoura Arcaica - Análise da obra. I. Araújo, Arturo Gouveia de. II. Título.

UFPB/BC

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Arturo Gouveia de Araujo
Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araujo

1º Examinador: Exedito Ferraz Jr.
Prof. Dr. Exedito Ferraz Jr.

2º Examinador: _____
Prof. Dr. José Helber Tavares de Araujo

RESUMO

A presente pesquisa tem por fim propor uma análise da obra *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, dando enfoque ao estudo dos personagens André e Ana. Buscando delinear a constituição de suas naturezas conflituosas, iremos utilizar conceitos presente em *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács, tais como ironia estrutural e herói problemático. Também será feito um aproveitamento crítico da tipologia lukacsiana, presente na segunda parte da obra do filósofo húngaro. Além disso, observamos que caráter transgressor e problemático de André e de Ana culmina no ato incestuoso. Dessa maneira, acreditamos ser o incesto o grande expoente da incompatibilidade desses personagens com o meio externo, sendo também o elemento desencadeador da tragicidade na obra. Contribuir com a fortuna crítica de Raduan Nassar e ampliar as discussões acerca do personagem do romance se fazem interesses justificáveis do presente trabalho. Buscaremos traçar uma análise da trajetória do protagonista André e de sua irmã, observando em que medida eles podem ser considerados heróis problemáticos dentro da configuração romanesca.

Palavras-chaves: *Lavoura Arcaica*. Personagem problemático. *A Teoria do Romance*.

ABSTRACT

This study purposes an analysis of the literary work *Lavoura Arcaica* (1975), wrote by Raduan Nassar, accentuating the examination of the characters André and Ana. Exploring to describe their individual conflicts, The analysis will use concepts found on *The theory of the Novel*, by Georg Lukács, principally on his structural irony's conception and problematic hero. Also, a critical use of Lukacsian typology, exposed on the second part of the Hungarian philosopher's work. Furthermore, we notice that the transgressor and the problematic desirability of André and Ana finish in their incest act. Thus, we believe that the incest is the exponent of the incompatibility of the characters André and Ana with external world, also being the trigger element of the tragedy in the book. Contributing with the critical fortune of Raduan Nassar and expanding the debates about the character of the novel are justifiable interests in this present work. We seek to trace an analysis of the protagonist trajectory André to his sister Ana, observing how them can be considered problematic heroes inside the novel configurations.

Keywords: *Lavoura Arcaica*. Problematic characters. *Novel's Theory*.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

A Deus, aos meus pais, a toda a minha família e aos queridos amigos;

A Arturo Gouveia, pelos ensinamentos, apoio e confiança;

Aos companheiros de orientação: Felipe D'Castro, Siméia D'Castro, Laura Regina e Emérson Cardoso, por compartilharem comigo dessa jornada difícil e prazerosa;

A todos os meus mestres, que me possibilitaram chegar até aqui;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo investimento financeiro na presente pesquisa;

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, fizeram parte da minha formação;

Aos professores Expedito Ferraz Jr. e Helber Tavares, por terem aceitado participar da banca de defesa deste trabalho.

“O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo, nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo, entretanto, prover a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo (...) o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; (...) Porque só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas” (Raduan Nassar, Lavoura Arcaica, 1975).

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – <i>LAVOURA ARCAICA</i> : ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	13
1.1. Uma contextualização.....	13
1.2 O autor e a obra	20
1.2.1 Raduan Nassar: a chegada e a partida	20
1.2.2 O romance	22
1.2.3 A fortuna crítica.....	24
1.2 A ANÁLISE	27
1.3.1 O jovem Lukács e sua <i>Teoria do Romance</i>	28
1.3.1 Os personagens	30
CAPÍTULO II – GEORG LUKÁCS, <i>A TEORIA DO ROMANCE</i>	31
2.1. Considerações sobre a obra	31
2. 2. O herói da epopéia: os tempos afortunados	36
2.3. O herói da tragédia: um subsolo problemático	40
2.3. O herói do romance: o desabrigo transcendental.....	45
2.5. A noção de <i>ironia estrutural</i>	49
2.6. A tipologia lukacsiana do herói romanesco.....	52
2.6.1. O idealismo abstrato	53
2.6.2. O romantismo da desilusão.....	55
2.6.2. O romance da maturidade viril	57
2.7. Ponderações sobre os conceitos lukacsianos	60
CAPÍTULO III – FRUTOS AMBÍGUOS DO AFETO	63
3.1. Análise dos personagens.....	63
3.2. O personagem André	68
3.2.1. André e o conflito entre a primeira e a segunda natureza	68
3.1.2. A intensificação da problematidade.....	74
3.1.3. André e o romantismo da desilusão.....	79
3.2. A personagem Ana	84
3.2.1. A imparcialidade de visão	84
3.2.2. Ana como <i>alterego</i> problemático: identificação e problematidade.....	96
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	101
REFERÊNCIAS	103

APRESENTAÇÃO

O nosso trabalho tem por finalidade tecer uma análise crítica do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Deter-nos-emos na observação do personagem, atentando para as mudanças que a modernidade ocasionou nessa categoria. A relação problemática que o herói romanesco estabelece com o mundo é estudada por Georg Lukács, em sua *Teoria do Romance*. Nesta obra o teórico parte do parâmetro épico de composição para contrastar com o herói moderno.

Nosso foco será, especificamente, o protagonista André e a personagem Ana. Será observada a formação dos seus perfis problemáticos, bem como, quais as causas que agravam incompatibilidade deles com o meio externo.

O trabalho estrutura-se em três capítulos: o primeiro capítulo fará uma contextualização panorâmica. Em princípio, comentaremos acerca da materialidade histórica em que nasce o romance de Raduan Nassar: o período de ditadura militar. A partir disso, observamos a singularidade da obra, tendo em vista a dificuldade enfrentada pela crítica em situar o romance dentro da historiografia literária brasileira. Em seguida, serão apontadas algumas considerações acerca do autor e da obra. Ainda discutiremos sobre a fortuna crítica de *Lavoura Arcaica*. É válido ressaltar que, embora a obra estudada não tenha alcançado o grande público, ela tem sido constantemente aclamada na academia, sendo tema de inúmeros debates e pesquisas. Tendo em vista essa vastidão crítica, destacaremos aqui apenas alguns dos trabalhos, sendo feita uma opção por aqueles que mais se aproximam da categoria de análise escolhida. Por fim, encerraremos a primeira parte abordando detalhadamente nossa proposta de análise.

No segundo capítulo será feito as ponderações teóricas. Abordaremos *A Teoria do Romance*, apresentando também alguns conceitos fundamentais para a compreensão da obra. Far-se-á um percurso histórico remontando ao tempo da epopéia grega, tomando-a como parâmetro de comparação para caracterizar o herói do romance. Depois de mostrar esse contraponto, será apresentada a noção lukacsiana de *ironia estrutural*, um aspecto ontológico do romance. Por fim, o capítulo se encerra com a tipologia do herói romanesco, conceituando o idealismo abstrato, o romantismo da desilusão e o romance de formação ou da maturidade viril.

É válido ressaltar que a tipologia criada por Lukács é baseada em um ciclo de obras que vai da Renascença tardia (século XVII) até os russos do século XIX. O aspecto temporal já garante a essa tipologia certa limitação: findado este ciclo estudado pelo teórico, outro estava surgindo, com romances que romperam com a tradição de variadas maneiras. Mas, ainda assim, não há nenhuma impossibilidade de realizar um aproveitamento crítico dos perfis de heróis problemáticos estudados por Lukács, visto que todos os aspectos pontuados por ele em relação ao herói da modernidade ainda permanecem nas obras contemporâneas. A grande diferença é que hoje podemos expandir alguns de seus conceitos, no sentido de que a fragmentação e a problematicidade inerentes ao herói do romance também podem ser encontradas na própria estrutura da obra, como no narrador, na linguagem, na forma etc.

O terceiro capítulo, por fim, irá focar na análise da obra de Raduan Nassar. Primeiramente, partiremos do conceito da *mimese* aristotélica para pontuar como configura-se a relação incestuosa em *Lavoura Arcaica*. Em seguida, discutiremos em análise o protagonista André. Para tanto, buscaremos relacionar o caráter do herói ao conceito de ironia estrutural, demonstrando, através de capítulos e símbolos da narrativa, como ocorre o conflito entre *primeira* e *segunda natureza*. Também serão discutidas as possíveis causas da paixão de André e o que isso acarreta para o seu caráter problemático. Logo depois, iremos observar como ocorre a intensificação da problematicidade do personagem. E ainda, iremos associar o protagonista de *Lavoura Arcaica* ao segundo tipo de herói lukacsiano. Acerca de Ana, será discutida, antes de tudo, a imparcialidade de visão que o leitor do romance tem sobre essa personagem. Em seguida, faremos um mapeamento de suas aparições dentro do enredo, pondo em relevo os aspectos problemáticos de seu caráter. Por fim, evidenciaremos a aproximação e algumas diferenças cruciais entre a psicologia dos dois irmãos.

CAPÍTULO I – LAVOURA ARCAICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

1.1. Uma contextualização

O historiador marxista Eric Hobsbawm (1995) denominou o ‘breve’ século vinte como a era dos extremos. Se, por um lado, esse período provocou transformações e níveis de bem-estar jamais vivenciados, por outro, muito mais sombrio, nunca houve tanta catástrofe na história da humanidade. O caráter dos conflitos ocorridos nesse século promoveu a mortandade em escala industrial. Um aparente avanço civilizatório, caracterizado pelo desenvolvimento tecnológico e científico, é contrastado pelo cenário de guerras, seguido da chamada ‘Guerra Fria’. Nesta, a disputa pela hegemonia política, econômica e militar entre superpotências dividiu o mundo e influenciou diretamente a trajetória de inúmeros países.

É também nessa era ‘extremada’ que o Brasil vivencia um dos momentos mais conturbados de sua história: a ditadura militar. O golpe, deflagrado em 1964, se estenderia até 1985. O contexto de repressão e a censura se intensificaram com a promulgação do Ato Institucional nº 5, decretado durante o governo de Costa e Silva, quatro anos após o início do regime. Ações arbitrárias e brutais contra a sociedade civil, e a perseguição a qualquer indivíduo que de algum modo representasse ‘ameaça’ ao sistema, foram duramente postas em prática. Desaparecimentos, mortes e torturas tornaram-se comuns. A militarização do aparelho administrativo também restringiu eminentemente a liberdade de imprensa e centenas de filmes, músicas, peças e obras literárias sofreram veto, sendo consideradas subversivas, de forma parcial e injustificada.

Acerca da produção cultural do Brasil na época da ditadura, muitas pesquisas têm sido realizadas a fim de precisar o impacto dessa medida despótica sobre o fazer artístico do período. Tânia Pellegrini (2001), em *Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura?*, afirma que:

De modo geral, a visão mais linear sobre a produção cultural dos anos 70 – justamente aqueles em que a censura atuou com maior peso – tende a encará-la como reflexo puro e simples dos efeitos dessa censura instituída, que efetivamente impôs seus ‘padrões de criação’, cortando, apagando, proibindo ou engavetando incontáveis peças, filmes,

canções, novelas de TV, artigos de jornal, romances e contos. Por esse foco, toda a produção que conseguiu vir à luz já conteria, inscrita em sua forma, elementos que visavam burlar a percepção do censor, tais como alusões, elipses, signos e alegorias, numa espécie de código cifrado que só aos iniciados seria dado deslindar (PELLEGRINI, 2001, p.1).

Por outro lado, Pellegrini também observa que as relações entre cultura e ditadura foram muito mais complexas. Não é viável apontar apenas a institucionalização da censura como influência única sobre a produção artística da época. Basta lembrar que esse mesmo período foi marcado pela consolidação da indústria cultural brasileira. Processo este que teve início nos anos 60 e se acentuou no chamado milagre econômico, beneficiando-se da elevação do padrão de vida das camadas médias que, aos poucos, foram se tornando um público novo (PELLEGRINI, 200, p. 3). Dessa maneira, um tipo de produção foi impulsionado, enquanto outro – aquele cujo conteúdo fosse considerado subversivo – foi ‘engavetado’. Servindo, assim, aos interesses de um Estado ‘mecenas’, o aparelho repressivo da censura cumpriu bem a sua função. De acordo com a autora, “o produto cultural foi acentuando cada vez mais seu caráter de mercadoria, a ponto de se tornar lugar-comum dizer que o Estado tornou-se, então, o grande mecenas da cultura, aquele que paga, mas exige fidelidade em troca” (PELLEGRINI, 2001, p. 4).

Esse novo contexto, em que entram em cena o primado da mídia e a lógica da mercadoria, redirecionou toda a produção cultural produzida. A literatura brasileira sofre o impacto do *boom* editorial de 1975 e recebe influência direta dos novos veículos de comunicação, bem como da urbanização desenfreada e crescente. Acerca dessa última particularidade, Schollhammer (2011), em *Ficção Brasileira Contemporânea*, afirma que:

Em cinquenta anos, o Brasil deixou de ser um país rural para se tornar um país que, apesar de sua extensão, concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades. Vista assim, a década de 1960 marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades (...) (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 22).

Surge, a partir daí, uma vertente literária que se centra, sobretudo, na referencialidade, chamada por alguns críticos de neonaturalismo¹, ou apenas realismo nas

¹ Termo utilizado por Davi Arrigucci Jr. em *Achados e Perdidos* e por Flora Sussekind. Segundo esta última, na obra *Tal Brasil, qual romance?*: “(...) o novo naturalismo dá mais ênfase à informação do que à narração. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de romance reportagem. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal. Até os assuntos escolhidos, do caso Aracelli à morte de Ângela Diniz, são retirados das páginas

suas diferentes formas: jornalística, fantástica, alegórica etc. A ‘cobrança’ por uma estética que possuísse fortes vínculos com a realidade opressiva do regime fez proliferar os romances-reportagem e uma literatura objetivamente engajada que se centrava em relatos violentos e em denúncias. Como indica Schollhammer, “a prosa pós-golpe das décadas de 1960 e 1970 será marcada pela vocação política” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 24).

Lado a essa tendência realista, identifica-se uma vertente autobiográfica e memorialista. Esta se configura “na procura por modos de existência numa democracia globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus graves problemas sociais.” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 25) Entre esses autores, destacam-se os trabalhos de Fernando Gabeira, Renato Tapajós, Luiz Fernando Emediato, Antonio Callado, Ivan Ângelo e Nélide Piñon.

Não obstante, a grande inovação estética surgida no período foi atribuída à prosa que Alfredo Bosi (1975) denominou *brutalista*. Uma ficção que, revelando ‘cruza’ e objetividade na linguagem, descrevia, de forma minuciosa, quadros de violência e degradação humana, principalmente no contexto urbano:

O brutalismo caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinqüente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 27).

O maior expoente dessa vertente é o escritor mineiro Rubem Fonseca, que tem sua estreia na literatura em 1963, com a publicação da antologia de contos *Os prisioneiros*.

Entretanto, apesar do predomínio da literatura realista, que expressava uma tentativa de mimese direta, buscando uma ‘desficcionalização’ do texto literário, isso não significa que outras respostas estéticas não tenham surgido durante esse período. De acordo com Pellegrini, ao lado da tendência geral, surge uma literatura com “nuances menos explícitas na sua resistência e mais preocupadas com soluções estéticas e experimentais.” (PELLEGRINI, 2001, p. 7). Entre os autores elencados, ela situa Carlos Sussekind, em *Armadilha para Lamartine*, Renato Pompeu, em *Quatro Olhos*, Ignácio de Loyola Brandão, em *Zero*, e Raduan Nassar, em *Um copo de cólera*.

Acerca deste último, destacamos o seu único romance *Lavoura Arcaica*, publicado em 1975, inserido, então, no contexto histórico-literário apresentado acima. A obra ocupa

policiais do jornal. E recebem tratamento semelhante quando convertidos em matéria romanesca” (SUSSEKIND, 1984, p. 175).

um lugar complexo quando se pensa em situá-la na produção literária dos anos setenta. Um fato curioso que convém destacar é que, no mesmo ano em que é lançada *Lavoura Arcaica*, Rubem Fonseca publica seu livro de contos *Feliz Ano Novo*, que, após a venda de trinta mil exemplares, tem sua circulação proibida sob a alegação arbitrária de atentar contra a moral e os bons costumes. A censura que atinge os contos do escritor mineiro não alcança o romance de Nassar. Para *Lavoura Arcaica* não houve nenhuma vaga menção ao veto. Talvez porque, como iremos discutir, o romance não estabeleça um intercâmbio direto com a sociedade do período, sendo considerada uma obra *sui generis* à sua época. Comentaremos a seguir alguns aspectos que demonstram sua singularidade.

O romance, cujo espaço diegético está localizado numa atmosfera rural, não possui uma cronotopia definida, visto que não há indícios que permitam precisar sua temporalidade histórica e, ainda, o espaço não é passível de uma demarcação objetiva. Dessa maneira, não há como esboçar uma associação direta entre o contexto social e a obra. *Lavoura Arcaica* traz um misto de prosa e poesia em sua linguagem, denotando um labor vocabular pouco comum. O enredo se centra no microcosmo de uma família, cuja perspectiva é narrada a partir de André – o *filho tresmalhado* – que, contestando a estrutura patriarcal em que cresce, parte de casa, causando rupturas irreversíveis em seu destino e de seus familiares. O tema do incesto, trabalhado de modo lírico, é signo de transgressão e confere à narrativa um tom trágico. O resgate do intimismo, presente na obra, confronta certas tendências de realismo predominantes no período, que buscavam, acima de tudo, denunciar a brutalidade e as injustiças tão comuns à vida pública daquele tempo.

A dificuldade de estabelecer uma relação do romance de Nassar com a produção literária da época é posta em questão no estudo feito por Sedlmayer (1997), *O lado esquerdo do pai*. A autora afirma que existe uma impossibilidade de situar com precisão o romance dentro da historiografia literária brasileira, visto que a obra percorre um trajeto tão singular no contexto em que aparece, que não permite apontar-lhe uma ‘filiação segura’ (1997, p. 21). Destaca ainda o caráter ‘solitário’ da obra, comparando a situação do romance a um *icerebeg* devido ao seu tamanho grau de alteridade. A ruptura apontada com a produção literária dos anos setenta parte também do próprio espaço da obra, pois, enquanto destacavam-se as narrativas que tratavam diretamente de temáticas urbanas, *Lavoura Arcaica*, a partir do próprio título, foca as vivências de uma família de imigrantes que convive em um contexto totalmente rural. Segundo Sedlmayer:

(...) Distinto das narrativas citadinas, no que se convencionou chamar de literatura pós-moderna, o romance de Raduan Nassar afasta-se daquele

cenário urbano, saturado por imagens tecnológicas e produtos da mídia, sempre com linguagens fragmentadas, como aquilo que frequentemente se desenha, por exemplo, nos textos de João Gilberto Noll e Sérgio Sant'Anna, e se agrupa a uma outra cena da literatura brasileira. Com uma linguagem em que se ouvem ecos barrocos, *Lavoura Arcaica* demanda um tratamento diferenciado (...) (SEDLMAYER, 1997, p. 22).

Distanciando-se, assim, das tendências e rompendo com as representações urbanas tão em voga na época, *Lavoura Arcaica* é um romance complexo, denso, com um enredo não linear e, por vezes, lacônico, numa linguagem que combina o lírico e o prosaico de forma magistral. Sobre sua experiência de leitura da obra, o escritor Milton Hatoum coloca, em depoimento concedido ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997):

Li *Lavoura Arcaica* em 1976, numa época em que muitos livros de ficção pretendiam denunciar a brutalidade da vida política brasileira. Para a nossa literatura, os anos 70 não foram uma década perdida; basta lembrar que, nessa época, Osman Lins e Clarice Lispector publicaram obras-primas como *Avalovara* e *A hora da estrela*. Mas o toque militar de recolher parecia impor um tema a alguns escritores que queriam escrever sobre o tempo presente, esse tempo que, para a literatura, parece ser um contratempo. *Lavoura Arcaica* fogia do factual, do circunstancial e aderiu a algo que penso ser importante numa obra literária: a linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa (HATOUM, 1997, p. 19).

Podemos afirmar categoricamente que *Lavoura Arcaica* não se rendeu ao circunstancial. Entretanto, essa dimensão humana, profunda e complexa apontada por Hatoum não isenta a obra de um comprometimento com as questões de seu tempo. Desse modo, é possível problematizar o mapeamento feito por Schollhammer (2011), no momento em que o estudioso classifica Raduan Nassar dentro de um “projeto solitário de alta sofisticação”, que visava apenas esboçar um trabalho experimental com a linguagem. Visto nestes termos, a poética de Nassar estaria isenta de uma aproximação com a realidade do período, passando ao largo de qualquer teor político.

Em detrimento a essa visão redutora, uma parte da crítica irrompe na tentativa de recuperar o *status* de engajamento indireto ou uma crítica social implícita em *Lavoura Arcaica*. Conforme afirma Perrone-Moisés no ensaio *Da cólera ao silêncio*:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação aos outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.69).

Do mesmo modo, Markus Lasck (2012), no segundo volume de *Escritas da Violência*, aponta que o silenciamento, o recorte de *Lavoura Arcaica* em relação ao contexto histórico é sintomático e serve de indício. O “vácuo” gerado tanto sugere uma desvinculação

espaço-temporal, uma possível universalização, como também aponta para a possibilidade de que o cenário interno do romance pode ser situado em qualquer tempo e lugar. Funcionando, assim, como um dêitico, “o mesmo vácuo reivindica seu preenchimento (...) que aponta para o contexto histórico-social específico que foi recortado” (LASCK, 2012, p. 101), que seria o de extremo autoritarismo e violência estatal.

Em *Palestra sobre lírica e sociedade*, Theodor Adorno afirma que há uma marca histórica que, embora abstraída e subjetivamente representada, é possível ser apreendida em cada texto lírico. Dessa maneira, até mesmo o ‘eu’ da lírica implica uma referência social. Assim sendo, ao nos voltarmos para *Lavoura Arcaica*, notamos que, apesar de sua linguagem ser essencialmente permeada por lirismo, é totalmente possível, ou mesmo inevitável, um diálogo da obra com o contexto despótico em que surge. Como observa Adorno:

Nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela (ADORNO, 2003, p. 68).

Dentre outros trabalhos que visam uma ampliação da análise do romance, destacamos *Do arcaico ao moderno: tradição e (des)continuidade em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar* (2001), de Rosicley Coimbra. Nele, o autor resgata marcas de um “trabalho estético que pretendem agir na esfera ética de maneira menos incisiva”, atribuindo ao romance uma dupla função crítica: tanto sobre o *status quo* político quanto sobre a própria literatura da época. Coimbra parte do princípio de que toda obra artística opera como espelhamento de uma realidade social, entretanto, isso também pode se dar através de uma descontinuidade, de uma negação. O rompimento com a ideologia dominante está configurado esteticamente no interior do romance de Nassar através da fragmentação da narrativa e da problematidade do narrador-personagem. Segundo o autor:

[...] podemos visualizar no romance de Raduan Nassar traços que indicariam a desagregação do mundo familiar, dando provas de que sua organicidade não mais se sustentaria diante dos influxos da modernidade e dos acontecimentos políticos (COIMBRA, 2001, p. 13).

O diálogo da obra em questão com a realidade de sua circunstância histórica é também discutida por Leonardo de Menezes (2009) em *Exegese dos contrários: uma releitura de Lavoura Arcaica de Raduan Nassar*. O autor afirma que “o romance consegue suscitar, em seu aparente alheamento para com as correntes determinantes da década, uma atitude crítica do contexto social de exceção por que passava o país” (MENEZES, 2009, p.21).

Enquanto parte dos críticos trabalham com a ideia de descontinuidade na historiografia literária, tomando *Lavoura Arcaica* como um romance de ruptura, Menezes (2009) propõe uma visão mais dialética, negando tal rompimento do romance com a tradição. O autor aproxima a obra do que ele coloca como ‘segunda via’ da literatura brasileira, que é uma vertente intimista. Para Menezes, a crítica que classifica a obra de Nassar pelo prisma da exceção é redutora. Ele parte das proposições teóricas de Antonio Candido, a fim de compreender a literatura enquanto sistema:

Diferente do conceito estrito da tradição, a visão sistêmica entende a literatura como processo dinâmico, em que a aceitação ou negação dos valores da própria tradição passa nas partes desse sistema, a saber, o público leitor, as obras e os próprios escritores. O sistema é justamente o mecanismo que busca perceber como se forma a tradição, por via da dialética local/universal, tensão característica das culturas formadas pela colonização européia, principalmente na América Latina (MENEZES, 2009, p. 21).

Nessa abordagem dialética, Menezes critica o estudo feito por Flora Sussekind em *Tal Brasil, Qual Romance?* Isto porque nessa obra a autora busca ‘homogeneizar’ o sistema neonaturalista, de modo que toda obra que diverge do mesmo é excluída, tida como ruptura. Mas, obras que problematizem a tradição não seriam movimentos possíveis e previsíveis dentro da literatura? E como não julgar comum ao sistema literário o diálogo com obras e modelos anteriores a sua tradição? Menezes incorpora essas questões, fazendo alusão ao conceito de *causalidade interna* de Antonio Candido. Desse modo, ele nega a estética do corte, tão genérica ao estudo de *Lavoura Arcaica*, e vincula o romance de Nassar ao sistema.

Por fim, tencionamos ressaltar, nessa breve contextualização de *Lavoura Arcaica*, a nossa posição crítica quanto ao romance, que corrobora com os últimos trabalhos referidos. Escolhemos, na presente pesquisa, partir também de uma concepção dialética entre texto e contexto, pois sabemos que não há obra artística que não esteja situada em determinada realidade histórica, daí vê-se a necessidade de resgatá-la para uma análise mais abrangente. Entretanto, não se trata de sobrepor, de inserir mecanicamente um conteúdo social ao objeto estético em questão. Bem como Antonio Candido (2000) postula em *Crítica e Sociologia*, o estudioso do texto literário precisa ser capaz de fazer as devidas associações entre o *interno* (texto) e o *externo* (social), observando em que medida esse último se configura na obra, tornando-se elemento estrutural e constitutivo da mesma.

A associação proposta se faz ainda mais pertinente por o nosso *corpus* de análise ser um romance. O gênero romanescos, por ser uma forma permanentemente em causa, por

possuir uma “organicidade constantemente revogada” como postula Georg Lukács na *Teoria do Romance* (2009, p. 85), está ainda mais suscetível a assumir vínculos com sua realidade histórica – estando ambos em constante transformação. Partilhamos, assim, da concepção de Adorno de que “o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente” (ADORNO, 2003, p. 67), até porque aquilo que há de, aparentemente, mais lírico e subjetivo não deixa de ser perpassado pelo conteúdo histórico e material da sociedade em que surge.

1.2 O autor e a obra

1.2.1 Raduan Nassar: a chegada e a partida

Sétimo filho do casal de imigrantes libaneses, Raduan Nassar nasce em 1935 na cidade de Pindorama, interior paulista. Na juventude, ele se muda com os pais para São Paulo, onde inicia o curso superior na Faculdade de Direito, no Largo do São Francisco. Matricula-se também em Letras Clássicas, na Universidade de São Paulo (USP). Logo depois, abandona o curso de Letras e começa a estudar Filosofia e Estética. Em 1967, ele funda, juntamente com os irmãos, *O Jornal do Bairro*. Tem a sua estreia na literatura em 1975 com o romance *Lavoura Arcaica*.

Raduan Nassar possui uma produção literária breve, porém densa e significativa. Seu romance de estreia, *Lavoura Arcaica*, recebe inúmeros elogios da crítica especializada, seguido de premiações. Três anos depois, ele publica a novela *Um copo de cólera*, em 1978, que no mesmo ano recebeu o Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA). Alguns anos mais tarde, em 1994, sai *Menina a caminho*, uma coletânea de contos que já haviam sido escritos e publicados entre os anos 60 e 70, e só vêm reunidos numa edição comemorativa da Companhia das Letras em 1997. A brevidade da produção de Nassar não impediu que o seu nome fosse consagrado no cenário literário nacional. Conforme lemos na segunda edição do *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Lavoura Arcaica e *Um copo de cólera* foram mais do que suficientes para situar Raduan entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros monumentos de epifania da literatura brasileira (CADERNOS, 1996, p. 5).

Entretanto, apesar da recepção positiva, Raduan Nassar, logo após a publicação dessas obras, anuncia seu abandono à literatura, dedicando-se a partir de então ao trabalho rural na Fazenda Lagoa do Sino, no Estado de São Paulo. Com declarações polêmicas como: “não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas”, o escritor – confessadamente desinteressado pelo ‘burburinho’ literário em volta da figura do autor – julga obsceno todo tipo de mitificação ocorrida nesse meio. O autor de *Lavoura Arcaica* escolheu o silêncio em detrimento da permanência nessa ‘zona mítica da Literatura’. Como coloca Souza (2012) em *Discurso e subjetividade em Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar:

Não se deixou arregimentar pela teorização estética e trilhou seu próprio caminho. Sempre radical em suas declarações, demonstra não só aversão, mas também desinteresse em relação às teorias literárias. Censura a mitificação de autores, a exposição à mídia, o assédio da imprensa, bem como o narcisismo do próprio artista. Considera a literatura uma atividade como qualquer outra que não ocupa um lugar maior, nem menor, mas um lugar comum (SOUZA, 2012, p. 18).

Esse abandono deliberado e repentino do mundo do fazer literário, feito num momento de aclamação e destaque, gerou espanto nos leitores e críticos de Raduan Nassar. Quando questionado em entrevista sobre a causa de ter dedicado um período de sua vida a escrever e, logo em seguida, ter posto um termo, renunciando a essa atividade, sem nenhuma razão aparente, o autor deu a seguinte resposta: “Foi a paixão pela literatura, que certamente tem a ver com uma história pessoal. Como começa essa paixão e por que acaba, não sei” (CADERNOS, 1976, p. 24).

Milton Hatoum conta que, certa vez, numa conversa informal, o próprio Raduan perguntou: “Por que você acha que alguns escritores param de escrever?” A resposta de Hatoum se deu nesses termos:

Eu lhe disse que esse espaço preciso (o da literatura) torna-se, às vezes, uma impossibilidade, um vazio. E que nem sempre um escritor está disposto ou inclinado a redizer com outras palavras o que já foi escrito. Reativar, reavivar a experiência da escrita pressupõe superar a dificuldade de escrever, de pensar a complexidade da realidade por meio das palavras. Para Flaubert, cada frase ou parágrafo vinha carregado de esforço, de sofrimento. Não se trata de uma inspiração romântica ou da visita providencial de uma musa. Trata-se, simplesmente (mas isso é decisivo) da dificuldade de escrever ou da recusa de repetir o que já foi pensando e escrito (CADERNOS, 1996, p. 21).

Seja qual for o motivo que tenha levado Raduan Nassar a abandonar a escrita, tal um filho pródigo que deixa o lar – só que, dessa vez, sem regresso –, sabemos que essa é uma questão de mínima relevância. O mais importante é o que permanece na concretude de seus textos, já que sua produção literária tem um valor estético inestimável. Como afirma o

personagem Iohána em *Lavoura Arcaica*, “toda palavra, sim, é uma semente” (1989, p. 162). Antes de escolher voltar à vida no campo, e manter uma proposital distância do mundo do fazer artístico, Raduan Nassar arrou a terra e semeou palavras perenes em nossa literatura.

1.2.2 O romance

Lavoura Arcaica é publicado em 1975, há pouco mais de quarenta anos, pela editora José Olympio. Narrado em primeira pessoa, conhecido como a ‘parábola do filho pródigo às avessas’, devido ao seu caráter paródico e intertextual com a narrativa bíblica, o romance aborda o conflito de gerações e as tensões geradas entre o discurso da ordem patriarcal e o discurso da revolta, da transgressão. O personagem André, proveniente de tradicional família de imigrantes libaneses, radicada no Brasil, narra, num jorro lírico, a sua trajetória de herói problemático. Na fazenda onde mora, a tradição, a religiosidade e o trabalho são leis. O protagonista decide partir de casa por duas razões interligadas: primeiro por não suportar mais as duras imposições morais presentes nos preceitos familiares, e, depois, pela paixão incestuosa que ele nutre e consoma com a sua irmã mais nova, Ana.

A obra está dividida em duas partes: ‘A partida’ e ‘O retorno’. A primeira parte é composta por vinte e um capítulos, e inicia-se com o personagem já longe de casa, recebendo a visita do irmão mais velho que o vai resgatar. O tempo da narrativa não é linear. A partir do encontro na pensão interiorana em que ocorrem os diálogos entre os irmãos, são intercalados capítulos em que estão inseridos *flash-backs* e analepses de André. Entre outras coisas, ele rememora a infância na fazenda, as festas familiares, os sermões do pai, os cuidados da mãe e a relação incestuosa que ele alimenta pela irmã. A segunda parte inicia com o regresso do personagem. Formada por nove capítulos, narra a volta de André à fazenda, a alegria que sua presença causa aos integrantes da família, o diálogo do filho com o pai, o encontro de André com o irmão mais novo e, por fim, a festa de comemoração por sua chegada, em que acontece o desfecho trágico.

De acordo com Hatoum, “Nassar pertence a essa linhagem cada vez mais rara de narradores-poetas” (HATOUM, 1996, p. 18), o que de fato se comprova na leitura de seu romance. A linguagem convulsionada, delirante e predominantemente lírica, utilizada pelo narrador, é um dos pontos de maior relevo no romance. A pontuação e a disposição dos parágrafos também se dão de modo peculiar, principalmente na primeira parte da obra, em

que todos os capítulos são escritos num parágrafo único ² e o ponto final só aparece no final do capítulo, acentuando, assim, os fluxos de consciência do narrador-personagem, que são recorrentes na obra e sobressaem pela rebuscada escolha vocabular e pelo uso constante de metáforas.

Mas não se pode reduzir a obra-prima nassariana ao seu esmero com a linguagem. *Lavoura Arcaica* é um romance singular na literatura brasileira pelas mais diversas razões. Existe, nessa obra, uma fusão de diferentes culturas, mitos e arquétipos: a tradição mediterrânea está intimamente relacionada com a religiosidade cristã, que, por sua vez, traz também uma forte herança da cultura clássica grega, principalmente em relação aos seus elementos trágicos (no sentido aristotélico) e a força implacável do Destino – o *maktub* do avô. Outro aspecto peculiar é o enredo. Nenhum outro romance de nossa literatura trata o tema do incesto de forma tão particular. Partindo de um microcosmo familiar e rural, *Lavoura Arcaica* abrange uma gama de temas e questões universais da psique humana. A densidade narrativa alude a conflitos dialéticos do ser – como o *id* e o *superego*, o arcaico e o moderno, a natureza e a cultura, o autoritarismo e a revolta. Envolto nessa tensão está o narrador e protagonista André, considerado aqui um herói solitário e problemático em um mundo em que, como coloca Lukács, o sentido da vida não é mais dado de forma imanente.

A dimensão singular e visceral da obra está de todo modo arraigada a uma poética do próprio Nassar que, não se prendendo a pressupostos da teorização estética, prezava, sobretudo, pela literatura que possuía vínculos fortes com a vida, como ele mesmo colocou: “um texto vale quando sinto nele a vibração da vida, quando tem circulação sanguínea, um texto com o qual eu possa estabelecer um mínimo de interlocução.” (*Folha de S. Paulo*, 10 set. 1996)

Quanto à recepção, podemos dizer que a obra obteve aceitação e prestígio rapidamente, tendo Raduan Nassar recebido, no mesmo ano de publicação, o segundo lugar no prêmio *Walmap*, e um ano depois, em 1976, *Lavoura Arcaica* ganha o prêmio Coelho Neto para romance, da Academia Brasileira de Letras. Nassar recebe ainda o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Revelação de Autor e uma Menção Honrosa da

² Exceto pelo capítulo 13 em que se dá a narração da parábola do faminto. Ao invés de um, são dois parágrafos que o compõem, sendo esta exceção justificada pelo caráter metaficcional do trecho citado dentro da diegese. O próprio André é quem fala que a parábola do faminto era a história que o pai mais contava na mesa dos sermões. Desse modo, esse capítulo demonstra estruturalmente uma pausa na voz do narrador protagonista para dar lugar àquele que lê a história: “(...) e aproximando-se depois o bico de luz que deitava um lastro de cobre mais intenso que sua testa, e abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade: ‘Era uma vez um faminto’.” (NASSAR, 1989: p. 63).

Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. O romance também ganha notoriedade internacional, sendo publicado na França, Espanha, Itália e Alemanha.³

1.2.3 A fortuna crítica

Segundo Sabrina Sedlmayer (1997), *Lavoura Arcaica* pode ser comparado a um palimpsesto, por se encontrarem, no romance, rastros de palavras sobre palavras. Além das diversas alusões a textos antigos, sobretudo à Bíblia e ao Corão, a narrativa é permeada de referências: há trechos inteiros de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Novalis, entre outros. A obra é capaz de despertar, a cada nova leitura, inúmeras questões que, por vezes, passam despercebidas em um primeiro momento. Isso se deve também à carga poética da linguagem, que comumente tem por proposta obscurecer a forma, através de recursos estilísticos e metafóricos.

A ampla quantidade de trabalhos que compõem a fortuna crítica de *Lavoura Arcaica* justifica-se pela densidade existente no plano da narrativa e pela referida lapidação verbal que acaba por propiciar os mais variados ‘mergulhos’ no texto nassariano. Além disso, apesar da economia quanto aos personagens, ao espaço diegético, e ao próprio texto, que estruturalmente não se alonga, a temática levantada consegue ser vasta, alcançando valores ancestrais e míticos, instâncias psicológicas, e dialogando com uma gama de arquétipos, mas não deixando de estar situada numa realidade local. Bem como afirma Abati (1999, p. 10), “eclética quanto aos conteúdos, a narrativa permite enfoques diversos, como o psicológico, o sociológico, o literário, o intertextual, variando conforme o ponto de vista e interesse do leitor.”

A partir de então buscaremos destacar algumas dessas pesquisas, sendo feita uma opção por aquelas que mais se aproximam da categoria de análise escolhida e com as quais buscaremos dialogar e incorporar no decorrer da dissertação, especialmente na análise realizada no terceiro capítulo. É válido ressaltar que há trabalhos notáveis acerca de *Lavoura*

³³ Ressaltamos ainda que a receptividade do romance também lhe rendeu uma adaptação fílmica. Em 2001 é feita a adaptação de *Lavoura Arcaica* para o cinema. O filme homônimo é dirigido por Luiz Fernando Carvalho, com a fotografia de Walter Carvalho e, entre o elenco, tem a participação dos atores Raul Cortez, Selton Mello e Simone Spoladore. Um aspecto interessante é que o filme foi realizado sem um roteiro prévio, sendo utilizada a obra de Nassar como fonte primária de todas as falas. Outro detalhe que merece ênfase se deve à forma como o diretor conseguiu transpor, para o contexto audiovisual, a poeticidade e o lirismo presentes em *Lavoura Arcaica*.

Arcaica que buscam ampliar a dimensão social alcançada pela obra; mas, já tendo sido estes citados em nossa contextualização, não serão retomados aqui.

Em 1996, Leyla Perrone-Moisés escreve o ensaio ‘Da cólera ao silêncio’, publicado na segunda edição da revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles. Esta também trazia um rico material acerca da vida e obra do autor, bem como uma entrevista concedida por ele, e ainda uma biografia detalhada, alguns depoimentos de amigos e um conto inédito de Raduan Nassar – ‘Hoje de Madrugada’.

O ensaio de Perrone-Moisés analisa tanto o romance *Lavoura Arcaica* quanto a novela *Um copo de cólera*. Sobre a produção romanesca, as considerações da autora são bastante pertinentes e abrangem diversos aspectos do livro. Ela estabelece um contraponto entre o discurso do pai e o discurso do filho a partir de uma temática comum para ambos - o tempo: “Aos ‘pesados sermões do pai’, onde predominam as formas negativas (*não, nunca*), André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede, que não suportam a espera.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 63) Além disso, há uma abordagem da paródia como recurso subversivo por excelência, fortemente vinculado à diegese do romance. A autora destaca ainda o lirismo da linguagem e faz aproximações da obra com a tragédia grega, principalmente pelo “tema funesto e pelo tom elevado”. Desse modo, *Lavoura Arcaica* é considerada por ela uma tragédia brasileira. Acerca do incesto, Perrone-Moisés coloca que esta ação “contraria os preceitos sagrados em que se apoia a lei paterna, ao mesmo tempo em que realiza as ambiguidades inconscientes da relação com a mãe.” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62).

Outro trabalho que é digno de destaque é o estudo realizado por Hugo Marcelo Fuzeti Abati, intitulado *Da Lavoura Arcaica: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar*, de 1999. Resultado de uma pesquisa de dissertação de mestrado, o trabalho reúne, de forma abrangente, grande parte da fortuna crítica de Raduan Nassar, publicada até então, e aborda questões filosóficas, discursivas, psicológicas e religiosas, além de fazer uma análise dos aspectos poéticos e literários, na segunda parte. A grandeza do trabalho de Abati se dá, sobretudo, por fornecer um vasto conhecimento da produção crítica sobre *Lavoura Arcaica*, principalmente porque há menções não só ao que foi produzido no Brasil, mas são abordadas questões relativas à recepção e crítica internacional da obra.

No ensaio “Silêncio e voz em *Lavoura Arcaica*”, Stefania Chiarelli (1999) tece interessantes considerações sobre os personagens do romance de Nassar. A autora analisa os papéis desempenhados pelo masculino e o feminino dentro do enredo, mostrando como se dá a manifestação dos desejos de cada um: de um lado, André tem a palavra a seu favor e a

todo tempo possui um discurso transgressor marcado; em contrapartida, Ana é uma personagem completamente silenciada dentro da trama, dela não há, direta ou indiretamente, uma fala sequer em todo o romance. Apesar da brevidade, o ensaio de Chiarelli se faz relevante pela forma como é abordada a personagem feminina. De início, a autora estabelece uma comparação entre *Lavoura Arcaica* e *Um copo de cólera*, criando um paralelismo entre as ações das personagens femininas em cada obra. Segundo a autora, na novela:

Nassar também apresenta um discurso caracterizado por dicção irada, entretanto nele é incluída uma personagem feminina que se equipara à masculina no embate entre duas visões. Esta constrói o seu discurso à medida em que revela sua percepção do mundo e da personagem masculina, com quem dialoga (CHIARELLI, 1999, p. 11).

Notamos, assim, que a personagem de *Um copo de cólera* é contrastante com a condição de Ana em *Lavoura Arcaica*. Nas ações de Ana vemos que não existe qualquer equiparação à figura masculina, o que há é passividade e completo silenciamento que chega a ultrapassar o nível da linguagem. Para a autora, esse fato confere uma forte carga dramática à narrativa e opera como alegoria máxima da opressão a que estão submetidos os filhos. Apesar de julgarmos muito profícua a crítica feita por Chiarelli, a proposta e a própria extensão do seu trabalho, que como já foi dito, é breve, não lhe permite desenvolver melhor algumas colocações interessantes, como a comparação que ela faz entre Ana e a personagem Cassandra, da *Oréstia*, de Ésquilo e a aproximação entre a mesma personagem de Nassar e Capitu, de Machado de Assis. Pretendemos retomar essas aproximações posteriormente no capítulo terceiro, na análise de Ana, de modo a desenvolvê-las.

Destacamos ainda o estudo de Maria Salete Daros de Souza (2005), intitulado *Desamores: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea*. Trata-se de uma pesquisa no âmbito da literatura comparada. Nesse livro, a autora observa a problemática das relações familiares, buscando delinear suas contradições e desafetos a partir de um estudo comparativo entre dois romances: *O Esplendor de Portugal*, de Antonio Lobo Antunes, e *Lavoura Arcaica*. A análise é direcionada através das categorias antagônicas ancestralidade e transgressão: “A ancestralidade é o referencial que organiza e tenta manter as famílias em ambas as narrativas, e a transgressão é a força desviante que as impulsiona em movimento oposto.” (2005, p. 163) É através dessa circulação de contrários que os personagens dessas obras expressam suas insatisfações com a realidade circundante. De acordo com Souza, a trajetória cíclica desses personagens denota uma exteriorização de um aspecto interior de seus contextos problemáticos: “Não por acaso, as personagens transitam

de casa para o exílio e do exílio para o regresso; um regresso que não as coloca em lugar algum porque já não existem as casas, e a família já tem outra configuração.” (2005, p. 163)

Em 2006, outro livro de crítica é lançado sobre o romance de Raduan Nassar. *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*, de André Luis Rodrigues, analisa de forma contundente o citado romance. Sua obra está dividida em duas partes: “União e Cisão” e “Reunião. O autor elabora um estudo detalhado de diversos aspectos da narrativa, lançando mão de conceitos da sociologia, psicanálise e filosofia, todos esses, porém, implicados na configuração da obra. Entre outras questões, este trabalho nos interessou, sobretudo, pelas análises referentes aos personagens, visto que o autor parte da base do patriarcado, discorrendo sobre o pai e o avô, demonstrando as dissimulações ideológicas presentes no discurso da ordem. Por outro lado, também ressaltamos as colocações feitas acerca do ‘filho pródigo’ André:

André é um personagem cindido em busca da unidade perdida. Em todas as relações que ele busca empreender, o que o move é o desejo de integração, de fusão, de reunião com o/no outro, para que a alteridade se desfaça e a unidade retorne, plena. Os seus esforços, porém, resultarão malogrados (ou pelo menos ele perceberá a fugacidade dessa conquista) e ainda redundarão na derrocada da família (RODRIGUES, 2011, p. 59).

Essa colocação remete diretamente aos estudos de Georg Lukács, que, de fato, fez parte da bibliografia da pesquisa em questão, no entanto, o foco de análise de Rodrigues é heterogêneo e amplo. Nosso intuito é aproveitar algumas de suas discussões a fim de aproximar afirmações como esta acima com a tipologia lukacsiana do herói do romance.

1.2 A ANÁLISE

Nosso foco de análise aponta para o estudo da personagem no romance. Buscando delinear a constituição de sua natureza problemática, utilizamos conceitos presente na *Teoria do Romance*, de Georg Lukács, bem como *herói problemático*, *ironia estrutural* e *demonismo*. Há também uma associação entre o *corpus* escolhido e a tipologia lukacsiana do herói romanescos.

Visando a contribuição com a pesquisa dos romances brasileiros do século XX, bem como ampliação das discussões sobre o herói da modernidade, analisaremos os personagens

André e Ana, observando em que medida o ato incestuoso intensifica a problematidade deles. Pretendemos, assim, fazer um aproveitamento crítico da teoria do jovem Lukács e colaborar com a fortuna crítica da obra de Raduan Nassar, que como vimos no tópico anterior, apesar de diversificada, vasta e contundente, não abrange a análise e a associação teórica proposta aqui.

1.3.1 O jovem Lukács e sua *Teoria do Romance*

A relação problemática que o herói romanesco estabelece com o mundo é estudada por Georg Lukács em sua *Teoria do Romance*. Nela, o filósofo húngaro parte do parâmetro épico de composição para contrastar com o herói da modernidade. O jovem Lukács considera o caráter problemático do indivíduo do romance como consequência da perda do sentido e da consciência da cisão entre mundo subjetivo e mundo empírico, visto que a realidade vivenciada não é mais harmônica como na era da epopeia, é antes, porém, degradada e carente de essência e organicidade.

No que concerne à estrutura, a obra de Lukács é dividida em duas partes. Em um primeiro momento, composto por cinco ensaios, o filósofo discorre sobre as formas literárias que originaram o romance. Em seguida, o autor propõe uma tipologia das formas romanescas.

Em síntese, Lukács conceitua três tipos de heróis caracterizados com base em romances dos séculos XVII, XVIII e XIX. De acordo com a configuração de cada personagem, entendemos que o herói do idealismo abstrato não tem consciência da existência do conflito entre interior e mundo, e age sem conseguir harmonizar sua *primeira natureza* à hostilidade do meio. No romantismo da desilusão, pelo contrário, há uma exagerada atividade reflexiva e o personagem tem consciência de sua cisão com a realidade, porém, não é capaz de agir e buscar meios de adaptar-se. O herói da maturidade também conhece seu conflito, e é o único que sabe aliar reflexão e ação, sempre buscando maneiras de superar sua incompatibilidade com o mundo. No segundo capítulo do presente trabalho, veremos essa tipologia de forma mais detalhada e crítica.

A fim de justificar a escolha dessa obra, é válido ressaltar que *A Teoria do Romance* é considerada um marco nos estudos do gênero romanesco. Lukács trouxe, através desse estudo, importantes reflexões acerca da forma estética do romance, remetendo sempre ao período arcaico grego como parâmetro de comparação. Ele opõe a forma fragmentária e

plástica do romance à totalidade e organicidade da epopeia, mostrando como estas formas artísticas estão estritamente vinculadas à sociedade que as gerou.

O jovem Lukács parte do princípio de que a forma artística revela o período histórico em que nasce. Assim sendo, convém ressaltar que o romance moderno a que se refere o teórico surge num contexto de transição para o capitalismo, heterogêneo, fragmentário, numa “sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 2003, p. 58), em que a objetividade material minimiza o indivíduo. Desse modo, o parâmetro heroico da epopeia clássica não cabia mais, já que a totalidade estava dissolvida, que o mundo havia sido abandonado pelos deuses. O herói problemático do romance configura-se na tentativa constante de restaurar a imanência à vida, de integrar-se a uma totalidade que não mais existe.⁴

É nesse sentido que a busca constitui uma característica determinante do herói moderno. Como lemos: “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (LUKÁCS, 2009, p. 60). Toda a trajetória do herói será perpassada por essa procura de reconciliação com o mundo externo, pela busca de integração. Entretanto, nem sempre essa busca é, necessariamente, convertida em ação, pois no romance “a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra”. (LUKÁCS, 2009, p. 67)

Em oposição ao herói épico, o herói do romance não está vinculado a uma comunidade, mas é, antes, uma “personalidade solitária e errante”, em constante busca e em conflito com a realidade. Esse conflito é intensamente perceptível na trajetória dos personagens, em *Lavoura Arcaica*.

Quanto ao pensamento filosófico que norteia a teoria, Lukács, embora seja declaradamente influenciado pelas ideias de Kant e de Hegel, quando se refere ao presente, ele não o faz em termos hegelianos, mas de forma pessimista, “segundo a fórmula de Fichte, como a ‘era da pecaminosidade’” (LUKÁCS, 2009, p. 15), visto que a realidade atual é sempre decadente e inferior quando comparada ao passado mítico e harmonioso da epopeia.

Certamente, é preciso relativizar, em determinados momentos, a tipologia do herói romanesco feita por Lukács, visto que seu *corpus* de análise vem de um ciclo de obras que vai do século XVII ao século XIX. Esse recorte demonstra a limitação desta tipologia: ao

⁴ Convém lembrar que Lukács estuda um ciclo de romances que vai da Renascença ao século XIX. Desse modo, é possível que haja relativização desse conceito em romances do século XX, onde, a problematidade e a fragmentação continuam presentes, por vezes, de forma mais intensa, mas o herói não necessariamente irá aspirar à totalidade.

fim do ciclo estudado, surgiram novas obras que rompiam não apenas com relação ao caráter do personagem ou ao enredo, mas tratava-se de rupturas na própria estrutura do romance.

A Teoria do Romance, evidentemente, não dá conta de estudar certos aspectos que sucederam a sua criação. Entretanto, o estudo feito por Lukács de maneira nenhuma se tornou inviável e obsoleto. É possível realizar um aproveitamento crítico de seus conceitos, bem como da tipologia dos personagens romanescos, e aplicá-los às mais variadas obras modernas e contemporâneas. Obviamente, nossa pretensão aqui é tomar a teoria como ponto de partida a fim de estudar a obra em sua imanência, jamais visando “forçar” um embasamento teórico à estrutura narrativa.

Acreditamos que não há como desenvolver um estudo que se queira relevante sobre teoria da narrativa moderna sem passar pela herança deixada por Lukács. Mesmo que seja para contrapor ou apontar limitações, não é possível ignorar as ideias presentes nessa obra.

1.3.1 Os personagens

Em nossa proposta, escolhemos partir dos dois personagens centrais: André e Ana. São eles os primeiros membros da família a rebelar-se contra a tradição e, em consequência, os responsáveis pela ruína familiar. Ou seriam apenas vítimas de um sistema patriarcal fadado ao fracasso? Esse questionamento aponta para a tragicidade presente na obra. Embora André exponha sua revolta desde as primeiras linhas da narrativa, não é possível condená-lo por suas perversões e descomedimentos. Ele, embora agindo contra a opressão da lei familiar, não tem a dimensão do que seus atos vão ocasionar. O tempo – tema central dos sermões paternos – provocará mudanças irreparáveis no destino da família.

A escolha do estudo do personagem André se justifica não apenas por ser ele o protagonista e narrador do romance, mas porque a complexidade e densidade de seus dilemas, obtidos, sobretudo, através de fluxos da consciência e dos diálogos que ele trava com o irmão Pedro na pensão, nos permitem observar nitidamente seu caráter conflituoso e problemático. Dessa maneira, ele atua como um expoente do que seria a fragmentação e a problematicidade inerentes ao herói do gênero romanesco. Assim sendo, torna-se possível fazer uma associação com conceitos postulados por Lukács em *A Teoria do Romance*. Além disso, é válido ressaltar que um estudo sobre o personagem de qualquer obra ficcional dificilmente analisa essa categoria de maneira isolada. É preciso estabelecer relações de um

personagem com outros. Não há como excluir André do estudo de *Lavoura Arcaica*. Mesmo que nosso foco analítico se centrasse na figura do pai, da mãe, ou em qualquer um dos irmãos, seria necessário remeter a ele, ainda que para fins contrastivos.

Quanto a Ana, podemos afirmar que é preciso um maior cuidado analítico na hora de desenvolver um estudo de sua psicologia. Isto porque não existe na narrativa nenhuma ação dela que não seja mediada pelo narrador-protagonista. Mais do que isso, não existe sequer uma passagem que remeta a uma fala indireta de Ana, há um total silenciamento dessa personagem. Tudo o que de Ana depreendemos parte da narração de André. Dessa maneira, há uma parcialidade de visão que será posteriormente discutida. Ainda assim, buscamos fazer um resgate do caráter dessa personagem, mesmo que toda a sua trajetória nos seja revelada através das impressões do seu irmão, estabelecendo, ainda, uma relação entre natureza problemática de Ana com a tipologia lukacsiana do herói.

Quanto a este último tópico, é importante enfatizar que não existe qualquer impossibilidade em aplicar os conceitos da teoria do jovem Lukács na análise de Ana, embora seja ela uma personagem feminina. Isso porque, apesar de constituírem-se gêneros diferentes e de Lukács tratar do herói, não existe qualquer distinção ontológica entre um personagem masculino ou feminino dentro da diegese narrativa, sendo os dois passíveis da fragmentação do mundo apontada por Lukács e sujeitos a agirem em demasia, refletirem em excesso, ou mesmo conciliar as duas coisas sem anular o conflito, como a tipologia criada por Lukács aponta.

CAPÍTULO II – GEORG LUKÁCS, A TEORIA DO ROMANCE

2.1. Considerações sobre a obra

Obra da juventude lukacsiana, *A Teoria do Romance* foi escrita em um período de guerra, “sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação atual” (LUKÁCS, 2009, p. 8). Essa circunstância fez com que o projeto inicial de Georg Lukács, que era o de realizar uma análise da obra de Dostoiévski, fosse abandonado.

Estruturada em duas partes, a teoria lukacsiana aborda a continuidade genérica entre épica e romance, partindo da célebre tese de Hegel de que o romance é a epopeia prosaica

do mundo burguês⁵. A primeira parte, intitulada “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura”, é composta por cinco ensaios em que ocorre a discussão da evolução das formas artísticas que deram origem ao romance. Na segunda, denominada “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”, Lukács analisa, caracteriza e classifica perfis de heróis de romances da tradição ocidental, com base na categoria da ação.

Redigida entre 1914 (eclosão da Primeira Guerra Mundial) e 1915, e publicada em parte em 1916 pela *Revista de estética e de história geral da arte*, de Max Dessoir, a obra só veio em forma de livro em 1920, pela editora P. Cassirer (Berlim). Nesse estudo Lukács expõe, ainda que indiretamente, o seu ‘repúdio à guerra’ e à ‘sociedade burguesa’ que a desencadeou. Cinquenta anos mais tarde, o filósofo, ao fazer uma autocrítica de seu livro, afirma ter sido essa uma postura utópica: “nem sequer no plano da inteligência mais abstrata havia na época algo que mediasse minha postura subjetiva com a realidade objetiva” (LUKÁCS, 2009, p. 9).

Quanto às influências metodológicas adotadas na obra, destacamos o forte cunho idealista do jovem Lukács, que nesse período vivencia o processo de transição da filosofia kantiana para a hegeliana. Como o próprio autor confessa, há uma grande contribuição das ciências do espírito, sobretudo dos trabalhos de Dilthey, Simmel e Max Weber.

Acerca deste último, com quem o filósofo húngaro mantinha um estreito vínculo de amizade, pode-se dizer que Lukács dialoga e ratifica a ideia de *desencantamento do mundo* em sua teoria do gênero romanesco. No ensaio “A ciência como vocação”, originário de uma conferência ministrada aos estudantes de Munique, Max Weber afirma que perdeu-se o encantamento produzido pelas religiões e isso se deve à racionalização e à intelectualização da sociedade moderna. Essa racionalização humana ocidental tem sua gênese com os gregos clássicos, que, ao criarem o conceito, impulsionam o abandono da explicação mítica da realidade. Em seguida, o homem supera sua necessidade de recorrer a meios mágicos com a experiência racional engendrada pela ideias renascentistas. Esse processo de desencantamento chega até os dias atuais, em que todo o sentido do sagrado é perdido e o

⁵ Julgamos importante ressaltar um comentário do tradutor da *Teoria do Romance* João Marcos Mariani de Macedo, posto em nota de rodapé na página 55, em que ele afirma que essa assertiva não é propriamente uma criação hegeliana: “Embora célebre, a frase em que Hegel concebe o romance como epopeia burguesa [...] tem seus antecedentes. Pelo menos desde Blankenburg, o romance é tomado como herdeiro da antiga epopeia: ‘Considero o romance, o bom romance, como aquilo que, nos tempos helênicos, a epopeia era para os gregos.’ F. Blankenburg, *Versuch uber den Roman* [Ensaio sobre o romance], Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, Stuttgart, J. B. Metzler, 19965, p. XII. (N. do T.)”.

aprimoramento da técnica e da ciência é supervalorizado, não restando mais espaço para uma visão mágica e mística do mundo. Na palestra, Weber afirma:

O destino da nossa época, com a sua racionalização, intelectualização e, sobretudo, desencantamento do mundo, consiste justamente em que os valores últimos e mais sublimes desapareceram da vida pública e imergiram ou no reino trasmundano da vida mística, ou na fraternidade das relações imediatas dos indivíduos entre si. Não é um acaso que a nossa arte mais elevada seja, hoje, uma arte íntima e não monumental, ou que só no seio dos mais restritos círculos comunitários, de homem a homem, no pianíssimo, pulse algo que corresponde ao que, noutro tempo, irrompia como pneuma profético, em fogo tempestuoso, no meio de grandes comunidades, fundindo-as (WEBER, 2008, p. 32).

Existe certamente um diálogo entre essa noção desencantada da realidade e o pensamento lukcsiano adotado na *Teoria do Romance*. Para Lukács, o romance figura como epopeia de um mundo deteriorado, desencantado, abandonado por deus, em que a totalidade está irreversivelmente rompida. Surgido numa era de esfacelamento e insuficiência de sentido, o mundo do gênero romanesco entra em contraste com o círculo fechado em que estava situada a epopeia grega, perfeitamente acabado, harmônico e com um sentido imanente.

Sendo assim, há de se notar o forte tom romântico com que Lukács compõe a sua análise, visto que não existe a superação da nostalgia da epopeia. Antes, porém, o filósofo insiste em referir-se ao passado como um refúgio idílico, em detrimento do presente calamitoso e esvaído de sentido. De acordo com Araújo (2008), essa postura do filósofo húngaro é antimoderna, visto que existe todo um pensamento moderno e pós-romântico que se volta à análise do passado de forma mais crítica e imparcial: “o passado é retomado ou para ser analisado com mais precisão, sem preconceitos e estereótipos; ou para ser condenado ideologicamente; ou para ser desconstruído formalmente; ou simplesmente como motivo de paródia ou sátira pelo presente” (ARAÚJO, 2008, p. 106). Entretanto, nenhum destes procedimentos é adotado na análise de Lukács, que, embora nessa fase possua uma inspiração hegeliana inegável, nesse aspecto não incorpora a filosofia de Hegel. Este último afirma que o espírito da história marcha rumo a um horizonte melhor, em que, à proporção que as contradições aumentam, as estruturas e o ser também evoluem, tornando possível a superação daquelas. Lukács de modo algum adere a essa visão em sua análise do romance. Sua idealização é herança do Romantismo alemão, em que impera sempre a melancolia e a nostalgia por um passado inalcançável que é contrastado com a deterioração do presente. Entretanto, há que se levar em conta também o próprio contexto de produção da obra de

Lukács, que, como já fora dito, foi um período de total insegurança e confronto bélico, e, portanto, de descontentamento e desespero com a situação daquele momento histórico.

Em seu estudo, ao expor a evolução das formas genéricas, que vão do mundo arcaico grego ao mundo capitalista e burguês, Lukács parte das “grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo: epopeia, tragédia e filosofia” (LUKÁCS, 2009 p. 31).

A grande épica está inserida em um contexto em que alma e essência são coincidentes, em que o sentido e a totalidade são imanentes à vida. Dessa maneira, a epopeia corresponde a “um sistema homogêneo de equilíbrio adequado” (LUKÁCS, 2009, p. 29) em que não havia nenhuma alteridade para a alma e “a conduta do espírito nessa pátria é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente” (LUKÁCS, 2009, p. 29). Já na tragédia ocorre uma alteração na essência, visto que a substancialidade começa a esvair-se, deixando de ser imanente para ser transcendente. De acordo com Lukács, esse subsolo problemático em que nasce a tragédia só se torna evidente com o advento da filosofia. Ambas as formas demonstram como a marcha do espírito da história caminha, de forma irreversível, para a total perda da imanência da essência.

No entanto, a completa fratura entre alma e mundo e a perda integral da essencialidade só ocorre no substrato histórico em que nasce a forma romanesca. No romance, a carência de um todo orgânico, de uma totalidade espontânea e harmônica fará com que o autor dessa nova forma configure uma totalidade abstrata, construída ficcionalmente. Nesse gênero, o sentido não é mais dado *a priori*. Desse modo, cabe ao herói romanesco, denominado por Lukács como um indivíduo problemático, buscar a realização de seu projeto individual em face a um mundo desencantado e hostil, que, nas palavras de Lukács, figura como “um ossuário de interioridades putrefatas” e que, portanto, “não é mais um lar paterno, mas um cárcere” (LUKÁCS, 2009, p. 64-65).

Lukács, ao dar ênfase à pesquisa estética em sua trajetória intelectual, sempre conferiu destaque ao gênero em questão. É importante ressaltar que a forma romanesca continua sendo estudada pelo filósofo em “O romance como epopeia burguesa”, ensaio de 1935. Nesse texto o filósofo afirma que a função que o romance desempenha na sociedade burguesa foi a mesma desempenhada pela epopeia na sociedade antiga e que “o romance, à semelhança da epopeia, pode dar um quadro completo do mundo circundante, um quadro de sua época” (LUKÁCS, 1999, p. 91). Dessa maneira, se nota uma confluência entre algumas das ideias já apresentadas na *Teoria do Romance*, como a que lemos a seguir:

O romance é o produto da dissolução da forma épica, que, com o fim da sociedade antiga, perdeu a base para o seu florescimento. O romance aspira aos mesmos fins a que aspira a epopeia antiga, mas nunca pode alcançá-los, porque nas condições da sociedade burguesa, que representam a base do desenvolvimento do romance, os modos de realização das finalidades épicas são tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades de criação épica (LUKÁCS, 1999, p. 93).

No entanto, ainda que trate da forma romanesca em sua ligação com a épica, as discussões presentes nesse ensaio demonstram uma mudança metodológica e filosófica que caracteriza a obra da maturidade de Lukács: a transição de Hegel para Marx. Como se nota no seguinte trecho: “uma atitude teoricamente correta com relação à forma do romance pressupõe uma compreensão teoricamente correta das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista” (LUKÁCS, 1999, p. 92). Nesse estudo Lukács já tem convertido a sua cosmovisão idealista em materialista.

Embora ainda não tenha incorporado o pensamento marxista ao escrever *A Teoria do Romance*, Lucien Goldmann⁶ acredita já haver alguns conceitos do jovem Lukács que embrionariamente apresentem uma correlação com a teoria marxista. Goldmann relaciona, apesar de não desenvolver tal comparação, a análise que Lukács faz do aspecto problemático e degradado herói do romance com a análise da mercadoria feita por Marx.

Postas estas considerações, que nos auxiliam a situar filosófica e historicamente a teoria adotada, é válido ressaltar que em nosso estudo nos restringiremos à obra da juventude lukacsiana, não abrindo mão, entretanto, de estabelecer as devidas relativizações, pois é notório que as formas artísticas são dinâmicas e estão sempre a contradizer qualquer pretensão teórica fechada. No mais, convém ressaltar que, para a análise que tencionamos desenvolver de *Lavoura Arcaica*, os conceitos do jovem Lukács, tais como *personagem problemático*, *mundo exterior*, *demonismo*, *ironia estrutural*, bem como a *tipologia do herói romanescos*, são absolutamente contundentes e aplicáveis, não sendo, pois, o nosso foco tratar das limitações da *Teoria do Romance*, limitações estas que o próprio autor já considerou em seu prefácio de 1962.

⁶ Escrito em ‘Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács’. In: LUKÁCS, Georg, *La théorie du Roman*. Traduit de l’allemand par Jean Clairevoye. Paris: Denoel, 1989.

2. 2. O herói da epopéia: os tempos afortunados

“Um longo caminho jaz diante dele, mas dentro dele, nenhum abismo.” (Lukács)

De acordo com o jovem Lukács, toda intenção artística é condicionada de modo histórico-filosófico. Desse modo, há, no universo grego, uma integração entre indivíduo e comunidade⁷ e a forma artística que melhor representa isso é a Épica.

Nas primeiras linhas da *Teoria do Romance* lemos: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (LUKÁCS, 2009, p. 25). Aqui se remete aos tempos da Grécia arcaica, ainda sem *pólis* e filosofia, em que o homem vivia uma totalidade, uma plena integração com o *cosmos*, com a comunidade e com os deuses. Os poemas épicos expressam essa unidade de sentido. Como lemos no primeiro ensaio da parte I:

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (...) mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude (LUKÁCS, 2009, p. 26).

A adequação referida por Lukács diz respeito à identidade entre *eu* e *mundo* vivenciada pelo herói da épica. As aventuras, as ações desse personagem sobre o meio externo se acomodam perfeitamente “às exigências intrínsecas da alma”, isso porque, nestes tempos afortunados, toda problematicidade é nula. Não existe ainda qualquer fissura, qualquer alteridade para a alma desse herói: “O mundo é vasto e, no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas” (LUKÁCS, 2009, p. 25). Dessa maneira, entendemos, não há distinção entre o ser da épica e o *cosmos*: tudo está ontologicamente vinculado. Ainda que transite por caminhos desconhecidos, cada passo do herói épico é guiado por um ser divino e seus atos convergem para um destino predeterminado. Desse modo, constatamos que essa integração cósmica não existiria sem o

⁷ A idealização que Lukács faz desse mundo antigo deve ser observada. Ou será que já não havia uma estratificação na sociedade grega? Entretanto, como já vimos no tópico anterior, essa supervalorização de um passado helênico é fruto da influência do Romantismo alemão.

amparo transcendental, que pode ser representado pela seguinte tríade de interdependência: *Cosmos* – Ser – Divindade, como observamos no trecho a seguir:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do seu filho pequeno, então toda ação é somente um traje bem talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos (LUKÁCS, 2009: p. 26-27).

A totalidade orgânica inerente à epopeia está consolidada nesse *locus transcendental* em que a imanência de sentido deve-se ao vínculo cósmico dos heróis com os deuses. A presença do *daímon* é sempre recorrente nesse período em que, seja por auxílio ou por perseguição, não havia ação que não fosse perpassada por uma divindade. Aquiles, Odisseu, Heitor, e todos os outros heróis homéricos só realizaram grandes feitos porque foram guiados por um deus. De acordo com o filósofo húngaro, “em Homero, porém, o transcendente está indissolivelmente mesclado à existência terrena” (LUKÁCS, 2009, p. 45). Apesar de Lukács não lançar mão de exemplos mais precisos, podemos facilmente fazer as devidas correlações com os poemas épicos. Evocamos aqui, a fim de ilustrar melhor o citado vínculo transcendental, a interferência de Palas Atena na trajetória do herói grego Odisseu. Desde a *Ilíada* já se nota a predileção da deusa pelo herói, que, tal qual a divindade, se destaca, além da função guerreira, pela uso da razão, da astúcia, da sabedoria. A proteção dada por Atena a Odisseu perpassa toda a guerra de Tróia, como vemos no Canto XI da *Ilíada*, em que a deusa preserva a vida do herói quando ele é ferido pelo troiano Soco: “Rasga-lhe as carnes das costelas: Palas/ As vísceras preserva. O golpe Ulisses/ Mortal não o sentiu” (HOMERO, *Ilíada*, p. 229). Porém, esse auxílio da deusa não se restringe apenas ao contexto bélico, mas acompanha todo o longo percurso de regresso a Ítaca feito pelo herói, representado na segunda epopeia homérica, a *Odisseia* (Ὀδύσσεια).

Lukács, ao contrastar esse aspecto com o presente, observa que a aproximação e o amparo divino vão se esvaindo através dos tempos, até chegar à modernidade em que, por meio da forma romanesca, o que se vê é o total abandono das forças transcendentais.

O filósofo húngaro coloca ainda que “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo” (LUKÁCS, 2009, p. 67) Isso significa que as ações do herói épico estão intimamente ligadas à coletividade, não havendo qualquer resquício de consciência individual no sentido de autopromoção. Os grandes feitos desses heróis são eternizados por

se refletirem diretamente no destino de seu povo. Como afirma Lukács: “Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é o destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2009, p. 67) A grandiosidade das ações heroicas deve-se, sobretudo, por estarem condensados num único personagem os valores apreciados por toda a sociedade em que ele está inserido. Essa é a chamada representatividade do personagem da epopeia: o destino do herói é guiado pelos deuses e repercute em sua comunidade, que, nas palavras de Lukács, é “uma totalidade concreta, orgânica – e por isso significativa em si mesma.” (LUKÁCS, 2009, p. 68)

Acerca da representatividade, notamos que há sempre uma causa objetiva para qualquer aparente conflito subjetivo do herói épico. Aparente porque inexistente, porque a totalidade orgânica da epopeia não concebe a noção de individualidade; antes, toda ação redundará no destino de um povo. É o que ocorre no canto XXIV da *Ilíada*, quando o rei de Tróia, Príamo, é impelido pelos deuses a ir sozinho até o acampamento grego para resgatar o corpo de Heitor. Quando o rei troiano beija a mão de Aquiles e implora o corpo do filho, pode-se depreender, numa visão simplista, que Príamo humilha-se em causa própria, a fim de resgatar para si o último resquício de materialidade de seu filho morto; ou mesmo é possível que se atribua um caráter superficial a esta ação, que seria interpretá-la como reflexo de um mero instinto paterno. Mas a busca do corpo do herói tem, neste contexto, um sentido mais complexo. E, como já foi dito, ações que visam fins individuais inexistem na epopeia. Príamo beija a mão do herói que assassinou Heitor no campo de batalha a fim de recuperar o corpo do príncipe troiano, para que, assim, ele pudesse receber os ritos fúnebres, consumando a tão esperada bela morte, que culmina na coroação de seu heroísmo. Sabemos que apenas através da bela morte é que o herói permanece imortal na história de sua nação. Tal gesto também busca conservar a memória de um povo. Ademais, a presença do corpo do herói era significativa e indicava proteção para a cidade, como afirma Brandão: “possuir os restos mortais ou mesmo as estátuas de seus heróis locais é ter uma inexpugnável muralha espiritual; perdê-los é entregar a cidade ao inimigo.” (BRANDÃO, 1989, p. 43). Através desse exemplo, podemos ratificar a representatividade do herói épico como sendo inerente a ele: todo o ser, suas ações, seu destino estão entrelaçados e indissociados da coletividade. Como afirma Lukács, “a série de aventuras na qual o acontecimento é simbolizado adquire seu peso pela importância que possui para a fortuna de um grande complexo vital orgânico, de um povo ou de uma estirpe” (LUKÁCS, 2009, p. 67).

Para a épica, a forma é outro fator de destaque. Trata-se de mais uma maneira de elevação, pois “o verso épico cria distâncias [...] o efeito do verso é o oposto, precisamente por que suas consequências imediatas não são as mesmas: supressão da trivialidade e aproximação à própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 56). A grandeza da épica, sua distância do prosaico, do trivial, reflete-se na própria estrutura. Esta é mais uma forma de demonstrar a objetividade da epopeia em contraposição ao caráter subjetivo e aproximado do cotidiano, encontrado no romance. De acordo com Lukács, “a feliz totalidade existente da vida está subordinada ao verso épico segundo uma harmonia preestabelecida” (2009, p. 56). Entretanto, não se resume a isto. Se no contexto épico a transcendência é imanente, e existe uma feliz totalidade, o poema épico figura apenas como uma mera tentativa de simbolizar essa harmonia preestabelecida. Porém, uma vida harmônica, dotada de sentido, pode prescindir da arte, pois esta nunca lhe fará um retrato suficientemente idêntico. O verso, portanto, atua como uma vaga e breve *mimese* de uma totalidade existente, visto que a “totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas” (LUKÁCS, 2009. P. 31). Como Lukács prossegue no trecho citado anteriormente:

(...) o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial, e nos versos de Homero, os botões dessa primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar. O verso, porém, só pode dar um ligeiro impulso a essa floração [...] (LUKÁCS, 2009, p. 57).

Outro aspecto ontológico da epopeia é a ação. O herói antigo constitui-se enquanto tal porque age, porque aventura-se sob a proteção divina a fim de perpetuar seu nome e, conseqüentemente, o de sua pátria. Existe, assim, uma equivalência entre caráter e ação, pois tudo que é executado pelo herói converge para demonstrar seu perfil grandioso. Como exemplo, podemos citar o Canto XIX da *Ilíada*, em que se dá o retorno de Aquiles à guerra de Tróia. Ora, a aparente escolha do herói ao retirar-se do campo de batalha, devido ao seu desentendimento com o chefe grego Agamêmnon, não passa de permissão dos deuses para que o seu retorno servisse para aumentar a sua glória. Aquiles retorna no período em que os gregos mais precisam de seu auxílio, sendo este seu momento áureo, sua ἀριστεία (aristéia). Não temos necessariamente essa equivalência entre caráter e ação na forma romanesca. Por exemplo, o personagem André em *Lavoura Arcaica* irá renunciar grande parte de seus atos em função de uma atividade reflexiva repetitiva e constante.

2.3. O herói da tragédia: um subsolo problemático

“Ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial.” (Lukács)

O pensamento filosófico brota de uma interioridade que questiona, que problematiza: “Eis por que a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior” (LUKÁCS, 2009, p. 28). Em um período anterior ao advento da filosofia, o homem grego tinha na epopeia todas as respostas, visto que havia uma conformidade entre vida e essência que não gerava a necessidade de lançar questões. Nos tempos afortunados da épica, “o grego conta com as respostas antes de formular as perguntas” (LUKÁCS, 2009, p. 28). Nesse contexto não havia uma demanda de reflexividade, justamente pela adequação existente entre *eu* e *mundo*. Com a filosofia, vemos uma gênese da incongruência entre alma e ação. Lukács, citando Novalis, afirma: “Filosofia é na verdade nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte” (LUKÁCS, 2009, p. 25). Isso se comprova no fato de que o pensamento sistemático cria uma fissura entre conceito e realidade, denotando a perda da imanência, pois tudo que para a épica não passava de uma “obviedade natural”, será agora reconfigurado, restando apenas o sentimento nostálgico de uma unidade perdida. Em outras palavras, a reflexão dissipa a substancialidade, rompendo com o círculo fechado e homogêneo em que transitava o herói épico. A forma artística que nasce nesse novo contexto grego é a tragédia. De acordo com o teórico, a forma dramática é concebida em um subsolo problemático que só se torna evidente com a filosofia:

O homem da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-lo com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta. Mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego (LUKÁCS, 2009, p. 33).

Nessa forma que sucede a epopeia é que Lukács situa a gênese da problematidade do herói. O conflito é pressuposto da existência do herói trágico, visto que com a tragédia “o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial” (LUKÁCS, 2009, p. 41).

Lukács desenvolve sua análise fazendo uma distinção entre as formas literárias do Ocidente a partir da relação que elas estabelecem entre essência e vida: “a grande épica dá

forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade” (LUKÁCS, 2009, p. 44). Para a tragédia, a grande questão é como a essência se torna existência, já a épica busca responder como a existência se torna essência.

Dessa forma, tendo o herói do drama uma essência sedimentada, definida, ele a expressa nas ações trágicas de maneira intensa, cumprindo um destino catastrófico. Essa essência, por ser substancialmente falha, irá conduzir esse herói ao erro trágico, a *harmatia*, já preestabelecida pelos deuses. Sendo assim, a tragédia, tal como a definiu Aristóteles em sua *Poética* é “a imitação de uma ação” e, de acordo com Lukács, essa ação denota a maneira como a essência do personagem se transforma em existência.

Em contrapartida, na épica não existe um determinismo com relação à essência. Esta só se torna evidente através da existência que se apresenta numa ininterrupta série de aventuras, todas estas devidamente adequadas “às exigências intrínsecas da alma” (LUKÁCS, 2009, p. 26).

Apesar de configurar-se a partir da perda da pura imanência da essência, “o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo” (LUKÁCS, 2009, p. 44). Isso indica que ainda não há uma ruptura absoluta com o mundo integrado da epopeia: ambas as formas partilham de um *locus transcendental*, no sentido de que a atmosfera mítica presente nas narrativas épicas prossegue de algum modo, na tragédia. Por outro lado, há uma nova configuração para a tragédia no que concerne à relação entre divindade e indivíduo. Como bem coloca Jean-Pierre Vernant, existe uma ambiguidade vivenciada pelo herói trágico, que se deve a uma existência dividida entre a influência dos deuses e o novo mundo configurado pela *pólis*, pela filosofia.

Dividido entre a piedade e a cidadania, o herói da tragédia busca driblar a inexorabilidade do destino, equilibrando-se entre a potência divina (*daímon*) e o seu próprio caráter (*éthos*). Sendo assim, surge um embrião de subjetividade, outrora inexistente, que parte de um conflito interior. Vernant nomeia essa particularidade como ‘esboço de vontade’. Antes, porém, de buscar evidenciar esse conceito, é válido colocar o que o autor francês afirma sobre a categoria da vontade. Segundo ele, para a civilização helênica, essa categoria é totalmente distinta da forma como a modernidade a concebe. Para Vernant, a vontade é uma construção social complexa e não pode ser entendida como um dado da natureza humana. Dessa forma, convém não projetar nossos atuais sistemas de organização dos comportamentos voluntários sobre o homem grego antigo.

O esboço de vontade do herói da tragédia provém do fato de ele, diferente do personagem da epopeia, ser vítima de um conflito interior que aparentemente se manifesta em ações autônomas. Muita embora isso já denote um distanciamento, esse distanciamento nunca será de tal proporção que indique uma ruptura com o transcendente. De maneira alguma, pois tudo aquilo que muitas vezes o herói do drama acredita desejar, já foi imposto em seu íntimo pela ação de uma divindade, não passando, assim, de uma mera sombra de autonomia:

O herói confronta-se como uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige, mas por um movimento próprio de seu caráter, ele se apropria dessa necessidade, torna-a sua a ponto de querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido, é constrangido a fazer (VERNANT, 1977, p. 28).

A fim de melhor ilustrar o exposto, recorreremos à peça *Ájax*, de Sófocles. Seu enredo trata de um acontecimento situado após a morte de Aquiles e a destruição de Tróia. Tendo morrido o maior de todos os gregos, suas armas deveriam ser concedidas àquele que fosse o ‘segundo maior’. *Ájax* era o exemplo máximo de excelência guerreira depois de Aquiles. Ele, portanto, deveria receber as armas deste. Mas Odisseu, valoroso na *polimétis*, convence aos líderes gregos de que ele era merecedor das armas. Esse fato ultraja a honra guerreira de *Ájax* de uma forma tal que o mesmo decide matar o seu *anax* Agamêmnon e os demais chefes gregos. Sua ira destina-se, sobretudo, a Odisseu. É importante ressaltar que as armas do herói refletem a sua individualidade guerreiro-heroica, e que a falta de reconhecimento sofrida por *Ájax*, ao não receber o prêmio que lhe cabia, significava a morte em vida, pois um herói atingido em sua honra não tinha razão de ser. É por esta causa que *Ájax* decide⁸ levantar-se à noite com o plano de chegar às tendas dos chefes gregos e assassiná-los. O que não acontece devido à interferência do *daímon*, que na peça será Palas Atena. A deusa o desvia de seu intento, tendo-o acometido de uma loucura que faz *Ájax* esfolar e matar animais do espólio grego, tomando-os por guerreiros.

É interessante observarmos o contraste existente entre o herói trágico e o herói épico através das ações desse personagem. No canto sétimo da *Ilíada* há a narração do combate singular de Heitor – príncipe troiano – e *Ájax*. A simetria estrutural entre os dois heróis faz

⁸ Jean-Pierre Vernant aponta o quão complexo é identificar qual seria a noção de ação voluntária para o homem grego, entretanto, é certo de que ela é substancialmente distinta da noção moderna. Portanto, quando falamos que *Ájax* ‘decidiu’ assassinar os seus líderes, devemos levar em consideração que “o que engendra a decisão é sempre uma *anáknê* imposta pelas deuses, ‘a necessidade’, que, em um momento do drama, fazendo pressão sobre um lado só, põe fim à situação inicial de equilíbrio, como já antes a fizera nascer. O homem trágico já não tem que ‘escolher’ entre duas possibilidades: ele ‘verifica’ que uma única via se abre diante dele” (VERNANT, 1977, p. 27)

com que nenhum triunfe sobre o outro, pois ambos lutam o dia inteiro e, tendo chegado a noite, os arautos ordenam que eles parem. Aquela hora não era considerada propícia para lutas e, certamente, os deuses não desejaram a morte de nenhum dos dois. Ájax e Heitor aquiescem à ordem, trocam presentes e retornam aos seus respectivos exércitos, exaltados por seus pares. Como coloca Lukács, isso só ocorre porque nesse contexto épico:

[...] todos são aparentados uns dos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma (LUKÁCS, 2009, p. 42).

Dessa maneira, vemos que Ájax, o mesmo herói que na epopeia mostra-se piedoso e reverente aos deuses, é retratado na tragédia de modo conflituoso, como “agente” de ações descomedidas, motivadas pelo que, nas palavras de Vernant, seria um ‘esboço de vontade’. Entretanto, como já expusemos, as ações do *éthos* do herói ainda não são autônomas, visto que não ocorrem de forma dissociada da influência de um *dáimon*. Conforme afirma Vernant:

Na perspectiva trágica, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda (VERNANT, 1999, p. 21).

Os atos deliberativos de Ájax, sua decisão de sair à noite (quando ninguém lutava), sua quebra do juramento feito em Esparta em favor de Menelau, seu descaso e impiedade quanto à ajuda divina (episódio anterior à guerra, citado na peça na fala do mensageiro) e, acima de tudo, a traição contra seus pares, contradizem os valores relacionados ao divino. Mas, como a ação humana na tragédia não tem em si força o suficiente para deixar de lado o poder dos deuses, Ájax sucumbe. Como coloca Vernant : “Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões” (VERNANT, 1999, p. 21).

O caráter embrionariamente problemático do herói trágico pode ser vislumbrado ainda no fim da peça, no momento em que a loucura enviada por Palas Atena desaparece e o herói “volta a si”. Mesmo consciente de suas ações, Ájax persiste no erro: “E se este meu olhar e minha mente, desencaminhados,/ não se tivessem afastado de meu propósito, não mais/ poderiam votar assim a sentença contra um outro homem”. Assim, vemos que os atos descomedidos do herói prosseguem após o que Aristóteles conceitua como *reconhecimento*.

De acordo com Vernant, o erro na tragédia “esconde em si uma força nefasta que vai bem além do agente humano. O próprio indivíduo que o comete (ou, melhor, que é sua vítima) é tomado pela força sinistra que ele desencadeou (ou que se exerce através dele)” (VERNANT, 1999, p. 36).

O *páthos* (sofrimento inerente a qualquer tragédia) está presente desde o início da peça, quando Palas Atena narra a Odisseu a *hybris* de Ajax, bem como a loucura de que foi acometido e a destruição do rebanho. Porém, o efeito trágico aumenta com o fim do herói, que se suicida com a espada recebida de Heitor como presente após o combate singular. Este fato é simbólico, visto que inverte valores. O que na epopeia significava exaltação da glória, na tragédia servirá como instrumento que provoca a morte. Não a *bela morte* almejada pelo herói épico, mas um fim pavoroso que leva ao esquecimento.

O próprio nome do herói é proléptico quanto ao seu fim trágico. Ajax significa ‘aiar, lamentar’. Esses lamentos são recorrentes em toda a peça, não apenas por parte do herói, mas de Tecmessa, sua concubina; Teucro, seu meio-irmão; e o por todo o coro, que é formado pelos marinheiros do navio de Ajax. Nisso ressaltamos que as consequências da ação do herói trágico, assim como na epopeia, não afetam apenas a ele próprio, mas recaem sobre uma coletividade. Apesar disto, nota-se que, em contraste com a epopéia, o herói da tragédia não partilha mais de um caráter paradigmático, que sirva de modelo ao seu povo.

A tensão existente na tragédia deve-se ao contraponto que há entre o *éthos* - esboço de vontade - do herói e a presença marcante da divindade que perpassa toda a obra. Mas esta última triunfa sobre o primeiro.

É imprescindível que se ressalte que, apesar de brotar nesse subsolo problemático, o herói do drama ainda não vivencia o hiato entre a *primeira* e a *segunda natureza*, entre subjetividade e mundo exterior. Segundo Lukács, esse personagem “desconhece toda a interioridade, pois a interioridade nasce da dualidade antagônica entre alma e mundo, da penosa distância entre psique e alma” (LUKÁCS, 2009, p. 90).

Antes, porém, de adentrarmos na forma romanesca, julgamos válido considerar brevemente o que Lukács escreve sobre a narrativa na Idade Média. De acordo com o filósofo, no mundo medieval, a estética volta a ser metafísica e a totalidade pôde, pela última vez, ser vislumbrada:

Assim foi que da Igreja originou-se uma nova *polis*, do vínculo paradoxal entre alma perdida em pecados inexpríveis e a redenção absurda mas certa originou-se a escala das hierarquias terrestre e celestial. E em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São

Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade [...] (LUKÁCS, 2009, p. 35).

No entanto, a totalidade aqui referida difere fundamentalmente da grega, visto que não é imanente, mas consiste em uma totalidade que aponta para a transcendência, só podendo ser plenamente vivenciada na eternidade. Como afirma Lukács, “a imanência do sentido à vida é, para o mundo de Dante, atual e presente, mas no além” (LUKÁCS, 2009, p. 58). Essa totalidade do mundo dantesco corresponde a um “sistema visível de conceitos” que é apreendido ao decorrer da viagem de Dante através do inferno, purgatório e paraíso. Este último, que corresponde à plenitude final, ao último andar do edifício dantesco, remete a um retorno à épica⁹, visto que “cada habitante da pátria do além é dela natural, todos lhe estão vinculados” (LUKÁCS, 2009, p. 59). Nessa instância, o homem deixaria de ser indivíduo para fundir-se a um todo maior e pleno: “O conhecimento de Dante transforma o individual em parte integrante do todo [...] Mas é apenas no além que o sentido desse mundo tornou-se imediatamente visível” (LUKÁCS, 2009, p. 59).

Todavia, essa unidade tendo sido definitivamente rompida, o “sistema visível de conceitos” deu lugar à totalidade de “sistema de conceitos deduzidos” da configuração romanesca, em que o todo só se sistematiza abstratamente, como melhor veremos no tópico a seguir.

2.3. O herói do romance: o desabrigo transcendental

“(...) a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo.” (Lukács)

De acordo com Lukács, a grande épica tem a sua continuidade no Ocidente com a forma romanesca. A epopeia, por remeter a tempos afortunados - em que a plenitude se manifesta na totalidade extensiva da vida, onde herói, deuses e comunidade convivem harmonicamente, é referida pelo teórico por caracterizar a infância desse homem ocidental. A totalidade do mundo grego rompeu-se definitivamente na modernidade. Para o jovem

⁹ Muito embora Lukács compare esse homem medieval ao herói dos tempos helênicos, não deixa de haver grandes divergências entre o *cosmos* clássico e a filosofia cristã, como o fato de o destino do homem medieval ser consequência de seus atos e escolhas feitas em vida. Enquanto que na epopeia não existe qualquer consciência individual de livre-arbítrio. Todo ser e destino são engendrados pelos deuses.

Lukács toda intenção artística é condicionada de modo histórico-filosófico, e essas condições de totalidade estão completamente rompidas para a épica. Como ele afirma:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado (LUKÁCS, 2009, p. 30).

Lukács desenvolve a tese hegeliana de que o romance se configura como epopeia prosaica do mundo burguês, associando essa continuidade a um período de maturidade viril em contraste com a juventude épica. As drásticas transformações de uma forma para outra não são concernentes à intenção configuradora, mas sim aos dados histórico-filosóficos. Isso implica dizer que um mundo fragmentado não abarcaria mais uma forma artística que contivesse uma totalidade estática. De acordo com Araújo (2008), no mundo moderno:

A totalidade está sempre sendo traída [...] por fatos, experiências e conhecimentos que ampliam a noção de sociedade, de universo, de história e do próprio conceito de ser humano. O conhecimento está em auto-superação constante, assim como o comportamento da sociedade civil, das classes, de novos agentes sociais que surgem a cada dia, tudo como produto e produtor – de alguma forma – das bases materiais da sociedade capitalista (ARAÚJO, 2008, p. 108).

O romance se configura como a epopeia de um mundo em que o sentido ausentou-se por completo e a essência não é mais, de modo algum, homogênea. Para Lukács, o romance é “a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente” (LUKÁCS, 2009, p. 55). O herói romanesco vivencia uma fissura irreversível entre interioridade e mundo e, por esta causa, Lukács denomina esse indivíduo como problemático, visto que é nesses termos de conflito que ele lida com a realidade a sua volta. Esta última que no mundo fechado e perfeito da épica era ampla e, no entanto, familiar como a própria casa, apresenta-se hostil para o herói moderno. No romance, a totalidade sempre será uma abstração e uma aspiração que não podem ser vivenciadas materialmente.

Nesse novo mundo, toda substancialidade dissipou-se em reflexão. Sendo assim, a forma do romance, e o próprio herói romanesco, configuram-se como expressão do desabrigo transcendental. Segundo Lukács, o romance “é a epopéia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2009, p. 89). Esse desamparo enfrentado pelo personagem problemático se reflete diretamente no individualismo moderno. Não há mais uma divindade que guie as ações e trace os destinos. A sociedade não opera mais como uma simbiose com o herói, para a qual todas as aventuras dele convergiam. Pelo contrário,

esse mundo externo nunca mais será considerado um lar, pois se apresenta alheio ao sentido, esmagando todas as aspirações do indivíduo.

Por ser o herói do romance ontologicamente distinto¹⁰ do herói da epopeia, nota-se uma aproximação do primeiro com o aspecto mais trivial da vida. Enquanto o herói épico era completamente inacessível à vida cotidiana, sendo, muitas vezes, um valoroso guerreiro proveniente de linhagem divina, o herói do romance pode facilmente ser reconhecido na rua: esse novo herói em nada se distingue dos seus compatriotas. Soma-se a isto o fato de que com a crise de valores do mundo moderno, a essência no romance torna-se heterogênea, manifestando, assim, potencialmente, uma pluralidade de vozes, metas e aspirações dentro de uma mesma obra. Se não há mais uma grandeza que distinga e eleve o destino do herói entre os demais, e todos possuem essências e projetos existenciais distintos, então, dessa vulgarização, infere-se que qualquer um pode tornar-se um herói e, ao mesmo tempo, que ser herói, nesse contexto, não possui valor autêntico algum. Como afirma Lukács, “os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares” (LUKÁCS, 2009, p. 66). A partir disso, notamos que o protagonista de *Lavoura Arcaica* não possui qualquer distinção, em termos de superioridade ontológica, entre os demais personagens do enredo. Parece haver uma escolha aleatória do romancista: qualquer um poderia ser o herói da trama, como Lula, o filho mais novo, por exemplo, que tal qual o irmão, também demonstra desejos de transgressão. Mas há uma escolha de narrar a trajetória de André, de mostrar a sua cosmovisão diante do seu mundo circundante. Essa escolha não ocorre por possuir ele qualquer atributo especial, como o herói antigo. Não há nada que justifique isso: o herói do gênero romanesco é alguém comum, em nada superior aos seus pares.

No ensaio *Epopeia e Romance*, Lukács esboça uma síntese das condições de surgimento do romance. Elencaremos algumas delas e buscaremos explicá-las a seguir:

¹⁰ Quando falamos dessa distinção ontológica, que se aplica entre o herói antigo em detrimento do herói moderno, fazemos alusão ao Mito das Raças presente em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo. De acordo com o mito, o surgimento das raças aconteceu de forma evolutiva através das cinco idades: a de ouro, seguida da de prata, de bronze, dos heróis e a de ferro. É a partir dessa última que descende toda a humanidade. Desse modo, vemos que há uma superioridade do herói, visto que sua origem provém de um pilar acima da dos seres humanos na hierarquia da criação. Na idade dos heróis, de acordo com a explicação mítica, imperava a justiça, a virtude e a coragem. Sendo assim, o pior dos heróis não será nunca equiparado ao melhor dos humanos. Eles são seres de ontologias diferentes.

- a) *“O herói do romance nasce desse alheamento em face do mundo exterior”*: o mundo contingente representa uma ameaça constante ao indivíduo problemático que nunca encontra fora de si mesmo qualquer incentivo para seus anseios ou mesmo consolo para seus conflitos. Pelo contrário, esse mundo exterior será sempre um cárcere hostil e destrutivo, em que o herói do romance cotidianamente se sentirá inadequado, incompatível.
- b) *“quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível”*: Com a fragmentação do mundo moderno, todo valor presumidamente universal e absoluto tornou-se estilhaçado e relativo. Sendo assim, os homens dessa realidade deteriorada buscam por si próprios os cacos de suas essências problemáticas. Existe uma multiplicidade de ideais e um mundo decadente que busca minar cada esforço para atingi-los. Essas essências heterogêneas não permitem que haja um diálogo; ao invés disso, o romance será o palco da alteridade, da polifonia, de metas distintas e inalcançáveis.
- c) *“quando os deuses se calam”*: O desamparo transcendental obriga o indivíduo romanescos a buscar seus próprios meios de enfrentar a existência. Lançado à sua própria sorte, ele não pode mais contar com qualquer instância superior para superar a relação conflituosa com o mundo e alcançar a sua meta. Não existe mais um destino predeterminado, então cabe ao herói caminhar sozinho nesse “ossuário de interioridades putrefatas”.
- d) *“quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra”*: Enquanto na epopeia a existência se tornava essência à medida que o herói agia, cumprindo missões gloriosas, no romance não há mais qualquer equivalência entre interioridade e ação. Na realidade, a aventura que resta ao herói problemático é a da interioridade em busca de si mesma, como coloca Lukács: “seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 99).

2.5. A noção de *ironia estrutural*

“*Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes.*” (Lukács)

A ironia, no sentido de inversão, sempre esteve inserida nas mais diversas formas artísticas. Entretanto, é somente no romance que ela se atrela à estrutura, tornando-se elemento constitutivo, essencial. Lukács concebe o descompasso entre o interior (*primeira natureza*) e o exterior (*segunda natureza*), enfrentado pelo herói do romance, como irônico. Porém, ele extrapola a noção meramente semântica, sendo, pois, uma modalidade estrutural de ironia. Nas palavras de Araújo (2008), a *ironia estrutural*:

manifesta-se na inadequação entre as aspirações do herói e os resultados de sua ação. Esta concepção de ironia, portanto, não pode ser desvinculada de outras categorias do romance, como o enredo, o herói e a própria ação (ARAÚJO, 2008. p. 105).

Constituindo uma distinção ontológica do romance, a “ironia tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo” (LUKÁCS, 2009, p. 95). Existe a impossibilidade de a alma integrar-se plenamente à realidade externa. Mas, para que o personagem problemático se constitua enquanto tal, deve haver essa busca, ainda que de impossível alcance. É um conflito indispensável, e torna-se irônico à medida que consiste numa tensão fundamental, mas nunca passível de superação: “O alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários” (LUKÁCS, 2009. p. 75).

Para Lukács, o romance possui uma totalidade que só se esquematiza abstratamente, visto que os elementos que o compõem são igualmente abstratos:

Assim, na acepção hegeliana, os elementos do romance são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto a transforma no veículo da composição (LUKÁCS, 2009, p. 70).

O filósofo faz alusão a três elementos da composição romanesca que, juntos, articulam-se, formando uma totalidade abstrata. O primeiro é a ‘aspiração dos homens’ que remete à interioridade do indivíduo problemático, a sua *primeira natureza*. Em seguida, fala-se de “estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe”. Essas

estruturas reportam-se à materialidade do mundo contingente, logo, à *segunda natureza*. Por fim, Lukács elenca uma terceira unidade constitutiva: a intenção configuradora. Esta faz referência ao próprio autor do romance que, articulando as partes, impede a aproximação entre as duas naturezas, instaurando o conflito entre sociedade e herói problemático, criando, assim, uma totalidade, que não deixa de ser abstração.

A fim de melhor compreendermos essa componente do pensamento lukacsiano, recorreremos ao já citado ensaio “A ironia estrutural do romance”, de Araújo (2008), que nos serviu de apoio neste estudo. Nele, o autor elabora um quadro bastante didático e esclarecedor de como a totalidade abstrata se configura no romance, como veremos a seguir:

- “(A) Intenção estruturante = ato de compor o romance mantendo a distância entre os dois grupos abstratos (separados)
- (B) Grupos abstratos:
 - (X) = aspiração tendendo à utopia (o desejo é sua única realidade)
 - (Y) = estruturas sociais desumanas e reacionárias que se mantêm à força
- C) (X) + (Y) = estruturação = totalidade abstrata do romance” (ARAÚJO, 2008, p. 109).

Esse conceito lukacsiano é completamente aplicável ao nosso *corpus* de estudo. No capítulo terceiro aprofundaremos a discussão em análise. Entretanto, julgamos válido demonstrar, a título de ilustração, como a *ironia estrutural* se manifesta no romance de Raduan Nassar. Vejamos como os dois grupos abstratos são articulados na obra.

Em *Lavoura Arcaica*, o protagonista André vivencia de forma intensa a tensão entre as duas naturezas, pois o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados em suas ações.

Primeiramente, observemos como se estrutura o mundo exterior ao personagem. André cresce numa fazenda. Seu convívio social está limitado à família, constituída pelo pai, a mãe, os dois irmãos e as quatro irmãs. Dentro de uma tradição patriarcal, a figura paterna representa toda a moral religiosa e repressiva a que todos os outros membros se submetem. O pai de André, Iohána, profere três vezes ao dia, na mesa das refeições – numa espécie de rito – sermões que aludem à força existente no equilíbrio, na união da família, no trabalho austero e na religião, condenando toda e qualquer forma de egoísmo e de desejo individual. Ele diz que “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas” (NASSAR, 1989, p. 56). Esse é o *cosmos* que rodeia o personagem, a estrutura social em que ele está inserido.

Em contrapartida, notamos que a *primeira natureza* do herói é essencialmente contrária à *segunda*, pois André sente-se sufocado com as imposições da moral religiosa que a família estabelece. Tudo que ele anseia destoa da ‘sabedoria dos sermões do pai’. A virilidade, presente simbolicamente no próprio nome do protagonista (André vem do grego *Andreas* e significa ‘homem’, ‘ másculo’, ‘viril’), perpassa toda trajetória do herói, mostrando que o condenado mundo das paixões será o lugar onde André buscará, com constância, saciar seus desejos. Veremos que o amor incestuoso nutrido por Ana será o maior agravante, constituindo o ápice do conflito vivenciado pelo herói. Fora isso, alguns outros traços darão pistas de que a inadequação do personagem precede o incesto e a sua partida da fazenda.

Desse modo, André é considerado um herói problemático devido à fissura vivenciada entre *primeira* e *segunda natureza*. Para o personagem, o mundo exterior está condensado na família, como buscamos explicitar no quadro abaixo:

<i>Primeira natureza</i>	<i>Segunda natureza</i>
Subjetividade do herói	Mundo exterior
“O mais recôndito da alma” (LUKÁCS, 2009, p. 62)	“Um mundo plenamente regido pela convenção”, “um ossuário de interioridades putrefatas” (LUKÁCS, 2009, p. 64).
André	<div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 10px;">→ Trajeto problemático</div> Família

André, embora faça parte do meio familiar, não compartilha de uma sensação de pertencimento, tanto é que mais de uma vez ele afirma “(...) quero com urgência o meu lugar na mesa da família!” (NASSAR, 1989, p. 133). Esta necessidade não é de modo algum percebida pelo pai – representante principal da *segunda natureza*, por simbolizar o discurso castrador que impõe valores a André e ao demais familiares. A ausência de compreensão desta falta sentida pelo herói, pelo pai, corresponde à hostilidade existente entre interior e realidade, em que seria impossível estabelecer uma comunicação para ambos.

O descompasso entre o eu subjetivo do herói e a objetividade esmagadora do meio é sentido fortemente por André, que em seu discurso se coloca sempre como o ‘escuro por dentro’ (p. 16), o ‘filho torto’ (p. 120), o ‘fruto diferente’ (p. 126), o ‘possuído’ (p. 112), o ‘epilético’ (p. 112), o ‘enfermo’ (p. 20), sempre como aquele que difere dos demais, que foge a um padrão preestabelecido, destoando do lugar onde se encontra, que transgride.

Dessa maneira, entendemos que a distância insuperável entre os dois grupos abstratos – esboçada pela intenção estruturante no gênero romanesco – está no âmago da composição de *Lavoura Arcaica*. O que não é de se estranhar, pois, de acordo com Lukács, esse descompasso funciona como um *a priori* normativo arraigado à estrutura de todo romance bem articulado:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autorreconhecimento (LUKÁCS, 2009, p. 82).

O referido autorreconhecimento corresponde à psicologia demoníaca do herói do romance. Isso significa que ele sente sua inadequação e trava um conflito com a *segunda natureza*, manifestando seus desejos de transgressão. Em contrapartida, todos os intentos desse personagem são suplantados pelo poder opressivo das estruturas sociais, que reduzem suas ilusões e estilhaçam suas metas. Dessa forma, o indivíduo problemático reconhece sua limitação e se abole em sua subjetividade. Essa é a grande ironia do romance para Lukács:

o autorreconhecimento, ou seja, a autossuperação da subjetividade, foi chamada de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo. Como constituinte formal da forma romanesca, significa ela uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheio com os conteúdos de sua aspiração [...] (LUKÁCS, 2009, p. 74).

Assim, a ironia enquanto componente do pensamento lukacsiano, tal qual buscamos expor, é uma distinção ontológica do romance e merece destaque na análise de obras do gênero. Embora seja ela uma constante estrutural, essa noção de ironia aparecerá de formas infinitamente variadas, visto que não há limites para a criatividade artística.

2.6. A tipologia lukacsiana do herói romanesco

O descompasso entre interioridade e mundo continua sendo desenvolvida na parte II de *A teoria do Romance*: “A tipologia da forma romanesca”. Nessa seção, Lukács traça perfis de heróis problemáticos, com base num ciclo de romances que vai da Renascença ao século XIX. O autor categoriza os personagens, tendo como critério o estreitamento ou alargamento da alma em relação à realidade. Para Lukács, a problematidade e a fragmentação do mundo moderno estão relacionadas à falta de imanência à vida, que remete ao abandono do mundo pelas divindades. É importante lembrarmos que o período

em que foi elaborada essa teoria foi de extrema tensão e guerra, numa proporção nunca vista antes na história. Esse fato incide diretamente na postura de Lukács que, ao demonstrar seu repúdio à sociedade burguesa que desencadeou aquela realidade de conflito bélico, opta por contrastar a decadência do presente com os ‘tempos afortunados’ da epopeia grega.

Essa nova era moderna herda o abandono: não há mais qualquer instância superior, transcendental que guie a humanidade. Isso se reflete diretamente na incompatibilidade entre personagem e mundo. Se não há mais a presença divina, existente no tempo na epopeia, se o que existe é uma “ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2009, p. 99), então, resta apenas o terreno, o *demoníaco*. De acordo com Lukács, existem dois tipos de inadequação: “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de suas ações” (LUKÁCS, 2009, p. 99).

Está no cerne do indivíduo problemático a oposição entre alma e ação, entre interioridade e mundo. No entanto, o modo como se configura esse descompasso pode ocorrer de formas variadas. Lukács estrutura e caracteriza três tipos de heróis problemáticos, tomando como modelo as obras: *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Cada um desses romances corresponde um dos heróis da tipologia, sendo eles o idealismo abstrato, o romantismo da desilusão e o da maturidade viril, respectivamente. A seguir, veremos mais detalhadamente os perfis de heróis teorizados por Lukács.

2.6.1. O idealismo abstrato

“Cada um é como Deus o fez e ainda pior muitas vezes.”
(*Dom Quixote*)

O herói do chamado idealismo abstrato caracteriza-se pelo estreitamento da alma em relação à realidade. Falta, a este personagem, qualquer tipo de problemática interna, de autocontemplação. Em contrapartida, “a vida de semelhante homem, portanto, tem que tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio” (LUKÁCS, 2009, p. 102). A reflexividade aqui será inversamente proporcional à ação. Sendo a primeira nula, o herói “tem de ser aventureiro”. Esse ímpeto obsessivo por agir está no centro de sua psicologia: “essa essência só pode exprimir-se no mundo exterior em aventuras inadequadas” (LUKÁCS, 2009, p. 103). Em outras palavras, podemos dizer que o

personagem do idealismo abstrato age sem levar em conta a incoerência de seus atos frente à realidade objetiva, visto que sua ideia fixa o leva a apenas agir, mas nunca voltar-se para dentro a fim de avaliar ou refletir sobre suas vivências. Esta ideia inflexível que beira a utopia não possibilita que o herói esteja a par de seu conflito com o mundo, fazendo com que ele acredite – ilusoriamente – que pode realizar tudo que anseia.

A total falta de problemática interna que determina a estrutura do herói do idealismo abstrato provoca a perda da consciência da distância, a “completa ausência de senso transcendental de espaço” (LUKÁCS, 2009, p. 100). Para compreendermos isto, basta recordar que o herói antigo, por ser guiado pelos deuses, reconhece a sua dependência daquelas entidades para ser capaz de triunfar sobre seus inimigos e atingir seus ideais. Como afirma Lukács, “o herói sente na exata medida a superioridade do mundo exterior com que se defronta; apesar dessa modéstia íntima, ele pode triunfar ao final, pois sua força, em si mais fraca, é conduzida à vitória pelo supremo poder do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 100). Nesse modelo existe uma correlação entre *exterior* e *interior* e isso se comprova nas ações desse herói e na medida precisa de sua consciência da distância. Por outro lado, o indivíduo da narrativa burguesa, o herói problemático do romance, vivencia a perda desse sentido da distância que implica uma relação paradoxal entre mundo subjetivo e objetivo. O estreitamento da alma do herói do idealismo abstrato gera um estreitamento do próprio mundo. Obviamente isso só acontece na visão dogmatizada dele, visto que suas ações nunca penetram o verdadeiro centro do mundo exterior, mas apenas repercutem nesse mundo reformulado por sua mente fantasiosa. Desse modo, “essa atitude é necessariamente subjetiva e mantém intocada a essência do mundo do qual ela oferece apenas uma cópia distorcida, a reação à alma provém de fontes que lhe são totalmente heterogêneas” (LUKÁCS, 2009, p. 101).

O inevitável fracasso do herói do idealismo abstrato é percebido por ele como algo puramente exterior. Em momento algum o personagem dessa configuração dá-se conta de sua limitação ante a hostilidade do mundo. Ele nunca irá questionar-se ou refletir sobre sua incompatibilidade. Sua existência e suas ações estão confinadas à realidade imaginária por ele criada.

Segundo Lukács, vemos a plena objetivação dessa estrutura no romance de Miguel de Cervantes. Para o teórico, “é mais que um acaso histórico que o *Dom Quixote* tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é

mais do que ensaística” (LUKÁCS, 2009, p.103). Não havia mais como manter uma épica (a dos romances de cavalaria) numa realidade hostil e discrepante a esta forma. Desse modo:

Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade (LUKÁCS, 2009, p. 107).

Nessa obra se verifica a interioridade aproblemática do personagem, que se manifesta em ações inadequadas e totalmente sem sentido, fora da realidade imaginada pelo herói, como a clássica batalha de Dom Quixote contra os moinhos de vento, que ele julgava serem gigantes. Por essa razão, “sua relação mútua nunca poderá ser uma verdadeira batalha, mas só um grotesco desencontro recíproco ou um embate igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal-entendidos (LUKÁCS, 2009, p. 101).

O herói do idealismo abstrato não tem consciência de seu conflito com o mundo e, dessa maneira, se julga capaz de realizar todos os seus intentos. Por essa concepção anômala da realidade, ele transforma todo o seu demonismo em ação. Como afirma Lukács:

A concentração aproblemática de sua interioridade, tida por ele como essência mediada e trivial do mundo, obriga-o a convertê-la em ações; quanto a esse aspecto de sua alma, falta-lhe todo tipo de contemplação, todo pendor e toda aptidão para uma atividade voltada para dentro (LUKÁCS, 2009, p. 102).

Em *Lavoura Arcaica*, podemos vislumbrar resquícios desse tipo de herói no personagem Iohána, o patriarca da família, que demonstra possuir, ao menos na maior parte da narrativa, uma mente dogmatizada e um discurso idealista.

2.6.2. O romantismo da desilusão

"O agir, para certos homens, torna-se mais impraticável quanto mais forte é o desejo. A falta de confiança em si embaraça-os, o receio de cair no desagrado apavora-os" (A Educação Sentimental).

O segundo tipo de herói, apresentado por Lukács, é configurado como antítese do idealismo abstrato. Nessa estrutura, a inadequação do personagem “nasce do fato de a

alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2009, p. 117) Denominado romantismo da desilusão, o herói desse tipo de romance será intimista, voltado para sua interioridade, reflexivo, e suas ações serão mínimas. Existe, portanto, “a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto lhe reporta à própria alma” (LUKÁCS, 2009, p. 118). O idealismo abstrato, para poder existir, precisa converter-se em ação e, assim, travar um conflito com o mundo exterior. Já nessa estrutura, há uma autossuficiência da subjetividade. Trata-se não mais de um *a priori* abstrato, porém concreto, e, sendo assim, o descompasso entre interioridade e mundo torna-se mais forte nesse tipo de herói.

O estado de ânimo de tal personagem recai no exagero de pensamento e reflexão que acabam impedindo a concretização de seus desejos. Consciente da realidade esmagadora em que está inserido, o herói torna-se um desiludido, totalmente voltado para sua problemática interna, abstendo-se de qualquer forma de intervenção no mundo. De acordo com Lukács:

Tal problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido. É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma (LUKÁCS, 2009, p. 118).

Sendo, pois, capaz de precisar a sua irrevogável derrota pelo mundo externo, que figura-se como essa síntese de leis alheias ao sentido, o indivíduo desse perfil assume uma postura contemplativa, resignada perante a realidade, julgando inútil qualquer tipo de ação. Como aponta Lukács, “essa autossuficiência da subjetividade é o seu maior desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação” (LUKÁCS, 2009, p. 119). Isso implica dizer que o personagem dessa estrutura possui tão profundamente a consciência da *segunda natureza* que, de forma deliberada, eleva a sua interioridade a um mundo independente. Para Lukács, isso não constitui um mero fato psicológico, mas um juízo de valor. O indivíduo do romantismo da desilusão é tão desesperadamente conhecedor de seu inevitável fracasso perante o mundo externo, que renuncia *a priori* a toda possível luta contra ele. É o que filósofo denomina “predeterminação absoluta do malogro”:

É o estado de ânimo do romantismo da desilusão que porta e alimenta esse lirismo. Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; uma utopia que, desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota. E o decisivo nessa certeza é o seu vínculo indissolúvel com a consciência moral, a evidência de que o fracasso é uma consequência necessária de sua própria estrutura interna, de que ela, em sua melhor essência e em seu valor supremo, está fadada à morte (LUKÁCS, 2009, p. 122).

Entretanto, apesar de o herói buscar renunciar à luta contra a *segunda natureza*, confinando-se em sua interioridade, essa renúncia não pode ocorrer em definitivo, pois a realidade há de obrigar o indivíduo a defrontar-se com ela e por ela ser vencido, por sucessivas vezes. Como assevera Lukács, “mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas, a derrotas inevitáveis, prescritas pelo escritor, presentidas pelo herói” (LUKÁCS, 2009, p. 124). Isso corresponde à ironia estrutural do romance.

Outro aspecto distintivo do romantismo da desilusão é a total perda do simbolismo épico. Se toda aventura aqui é dissipada, o que resta é “a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo” (LUKÁCS, 2009, p. 118). Existe, pois, um predomínio da análise psicológica em detrimento de um enredo articulado em ação.

A obra *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, é a forma exemplar desse tipo de romance. Nela, “não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação” (LUKÁCS, 2009, p. 131). Além do mais, a vida interior de seu personagem central é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante.

Mais adiante, em nossa análise, veremos que esse tipo de herói em muito se assemelha à psicologia conflituosa de André no romance *Lavoura Arcaica*. O desencantamento do mundo e a tendência à passividade teorizadas aqui se relacionam ao caráter do protagonista em que predomina “a tristeza impotente de um mundo em si inessencial” (LUKÁCS, 2009, p. 125).

2.6.2. O romance da maturidade viril

*“E não é de todo indiferente que, por culpa nossa ou por influência superior, pelo acaso, virtude ou vício, sabedoria ou demência, nos precipitemos na ruína?”
(Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister)*

O terceiro tipo de herói conceituado por Lukács constitui uma tentativa de síntese das duas formas anteriores. Aqui tanto a ação quanto a reflexão serão utilizadas pelo personagem a fim de alcançar sua formação (*Bildung*) e atingir a sua maturidade. Nas palavras de Lukács: “seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (LUKÁCS, 2009, p. 138). Isso implica dizer que o equilíbrio do romance de formação (ou maturidade) não consiste na ausência de conflito, pois ainda existe a incompatibilidade entre o eu/subjetivo e o mundo/objetivo. A diferença se dá pelo fato de o personagem, consciente desse conflito, buscar meios de adaptar-se, de adequar sua interioridade à hostilidade do meio em que vive, sem renunciar aos seus princípios.

Este conceito é extraído do estudo da obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Conceituado como *Bildungsroman* (romance de aprendizagem ou formação), o escritor alemão é pioneiro nesse subgênero em que é narrada em minúcias toda a trajetória de um personagem, desde a infância ou juventude até a sua maturidade, abordando como ocorre seu desenvolvimento físico, moral, intelectual, psicológico e político. Nesse romance, o jovem Wilhelm abandona o lar burguês, passa por uma série de peripécias em busca de autoconhecimento, iniciando um processo que redundará em sua maturidade com o passar dos anos. Isso ocorre porque no romance de formação existe:

[...] a necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada. Eis por que a interioridade aqui em apreço situa-se entre os dois tipos antes analisados” (LUKÁCS, 2009, p. 138).

A interioridade do herói da Maturidade situa-se entre o idealismo abstrato e o do romantismo da desilusão, operando como síntese e superação de ambos, como afirma Lukács: “De um lado, portanto, essa interioridade é um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente” (LUKÁCS, 2009, p. 139). Portanto, esse tipo de herói irá intervir com ações concretas na realidade social, visto que “o ideal que vive nesse homem e lhe determina as ações tem como conteúdo

e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma” (LUKÁCS, 2009, p. 139).

No entanto, ao dizermos que existe uma reconciliação do herói da maturidade com as estruturas sociais, é importante enfatizar que de modo nenhum o mundo exterior “cedeu”, deixando de ser uma realidade hostil. Antes, porém, é esse personagem que buscará formas de adaptação, tentando criar condições para uma esperada harmonia, através de uma atividade reflexiva convertida em ações. Bem como coloca Lukács,

A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação (LUKÁCS, 2009, p. 141).

Vê-se também que, na busca pela maturidade, o herói não prescinde da cooperação de sua comunidade. Porém, sabemos que romance é a épica de uma era fragmentada, por isso, há uma total distinção entre a relação personagem/coletividade aqui esboçada para a existente no herói antigo. Como afirma Lukács, “essa comunidade não é nem o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a consequente solidariedade natural do parentesco (como nas antigas epopeias)”, mas será concebida como:

“um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada.” (LUKÁCS, 2009, p. 140)

Significa dizer que o processo educativo do herói pressupõe sua inserção dentro de “uma comunidade íntima e humana, uma compreensão e uma capacidade de cooperação entre os homens no que respeita ao essencial” (LUKÁCS, 2009, p. 139).

Convém ressaltar que, de acordo com Lukács, a sucessão que se dá entre os três heróis conceituados em sua tipologia não ocorre de forma gratuita, apenas como continuidade no tempo e na história. Antes, porém, cada um tornou-se herdeiro conceitual da forma anterior, “o degrau seguinte, em termos histórico-filosóficos” (LUKÁCS, 2009, p. 123). Dessa maneira, há, pois, uma evolução. Primeiramente, o indivíduo do idealismo abstrato aflorou sua subjetividade em forma de heroísmo, e, através de ações inadequadas que jamais atingem o cerne da *segunda natureza*, é por ela esmagado. Em seguida, o herói do romantismo da desilusão já carrega essa derrota pelo mundo externo como um *a priori* subjetivo que o condiciona à introspecção e à passividade. Por fim, o personagem da

maturidade supera essas duas formas, aliando ação e reflexão, buscando alcançar suas metas e adaptar-se à realidade conflituosa em que está inserido.

2.7. Ponderações sobre os conceitos lukacsianos

Com base nas ideias que até então foram apresentadas, podemos esboçar algumas considerações. Primeiramente, acerca da tipologia lukacsiana do herói, é válido ressaltar que o que propomos aqui é uma incorporação dialética, ou seja, um aproveitamento crítico que não dispensa algumas ressalvas. Posto isto, notamos ser totalmente possível associar o demonismo do caráter dos heróis conceituados com as mais variadas obras literárias. A fim de aproximarmos essa categorização da literatura brasileira, é possível identificar, por exemplo, a problematicidade do idealismo Abstrato nos romances *O triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector¹¹, em que os personagens Major Quaresma e Macabéa possuem uma mente dogmatizada e ações idealistas e grotescas. Desse mesmo modo, o romantismo da desilusão pode ser vislumbrado em personagens mais reflexivos, como a mulher denominada G.H. em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e em André de *Lavoura Arcaica*.¹²

Entretanto, quando comparamos obras mais recentes com as estudadas por Lukács, o que se nota é que os romances do século XX se intensificaram em sua fragmentariedade. Dessa maneira, a teoria lukacsiana não pode dar conta de mudanças que a sucedem. Se para Lukács o romance é um gênero essencialmente biográfico que narra a trajetória de um indivíduo problemático em busca de uma totalidade desfeita, mas almejada, Adorno irá afirmar, no ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo*, que os romances do século XX se equiparam a epopeias negativas, visto que: “são testemunhas de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar um mundo pleno de sentido” (ADORNO, 1980, p. 273). Isso porque na narratividade do romance contemporâneo, em que há um contraste ainda mais acentuado com a epopeia, não existe mais o que narrar, ainda que seja imperativa essa necessidade para que o gênero se sustente enquanto tal. O sujeito, imerso em relações cada

¹¹ Certamente, para verificar a consistência de tal afirmação seria preciso analisar crítica e detalhadamente as obras ora citadas. Entretanto, nosso propósito ao expor esses exemplos foi de apenas demonstrar a contundência e a aplicabilidade da tipologia de Lukács em obras que sucedem a sua teorização.

¹² Essa aproximação será desenvolvida em análise no capítulo seguinte.

vez mais reificadas, não é mais capaz de alcançar um sentido, nem de aspirar à totalidade, pois esta já se sustenta de fragmentos. A interioridade desse indivíduo, sua meta existencial, não possuem mais valor autêntico, visto que até mesmo o que há de mais subjetivo não está mais isento da reificação presente no sistema.

Dessa maneira, ao nos centrarmos na análise de romances do século XX, é possível observar que a teoria de Lukács, embora perfeitamente aplicável, deve ser flexibilizada em alguns aspectos. Assim, por exemplo, se nota que um único personagem de uma mesma obra pode desenvolver, em momentos distintos, características de configurações distintas da tipologia lukacsiana, podendo possuir fortes traços que indiquem uma tendência a passividade, e mais a frente converter aquela reflexão em ações práticas. A literatura, bem como toda a arte, felizmente, sempre passa a frente das teorizações.

Feitas estas ponderações, esboçaremos a seguir uma síntese dos principais conceitos de Lukács apresentados neste capítulo e que nos serão úteis para a análise feita no capítulo posterior:

- a) **Herói da epopeia** – Corresponde ao herói inserido na narrativa épica grega, de natureza virtuosa e guerreira, que se destaca em ações grandiosas. Ele conta com o amparo divino, pois vivencia uma imanência da transcendência. A vida desse herói está interligada com a de sua comunidade, que é um todo orgânico e fechado, para a qual todos os atos dele convergem. Dessa maneira, ele nunca será considerado um indivíduo, mas sempre irá operar como representação simbólica da coletividade.
- b) **Herói do romance** – É o indivíduo problemático, essencialmente desamparado, que nasce junto ao mundo burguês. Esse personagem é solitário frente às contradições da realidade. Ele é inquieto, atormentado e vive em constante busca. Isso porque o herói problemático vivencia uma cisão, uma ruptura entre *eu* e *mundo*: “O herói do romance nasce desse alheamento em face do mundo exterior” (LUKÁCS, 2009, p. 66)
- c) **Primeira natureza** – Corresponde à interioridade do herói, ao “mais recôndito da alma”, as suas aspirações. De acordo com Lukács, esse *eu* do herói problemático será sempre confrontado pela realidade.

- d) **Segunda natureza** – Corresponde ao mundo exterior, ao conjunto de leis alheias ao sentido, a realidade hostil que cerca o herói do romance. De acordo com Lukács, “essa natureza [...] é um complexo de sentido petrificado que se tornou estranho” (p. 64) e ainda, “a incapacidade de as idéias penetrarem no seio da realidade faz dessa última um descontínuo heterogêneo” (p. 81).
- e) **Totalidade abstrata** – É a unidade formal arquitetada pela intenção configuradora, (que alude à figura do romancista) na qual o romance está fundamentado. Essa totalidade abstrata corresponde à junção entre os dois grupos alheios e abstratos: a *primeira* e a *segunda natureza*, que formam um *a priori* formal na configuração romanesca. Essas duas instâncias, embora incompatíveis, são necessárias para que essa totalidade abstrata se forme.
- f) **Ironia estrutural** – A ironia que está atrelada à estrutura da forma romanesca faz referência à totalidade abstrata conceituada acima. O que Lukács concebe como irônico refere-se ao autorreconhecimento que o herói do romance vivencia. Em outras palavras, isso indica que ele, apesar de demonstrar desejos de transgressão, é sempre esmagado pelas estruturas sociais da *segunda natureza*. Assim, esse herói reconhece sua limitação e se abole em sua interioridade. A ironia aponta para esse conflito necessário, mas nunca superado, que é considerado um constituinte formal do romance.
- g) **Personagem do idealismo abstrato** – é o personagem que, apesar de problemático, não é consciente de seu conflito com o mundo. Por possuir uma atividade reflexiva nula, ele converte todo seu *demonismo* em ação. No entanto, as aventuras de tal personagem serão sempre inconsistentes e grotescas, nunca sendo capazes de penetrar o centro da *segunda natureza* e nunca permitindo que ele alcance seus ideais.
- h) **Personagem do romantismo da desilusão** – é o personagem que, por possuir de formal tal a sua consciência da cisão entre *eu* e *mundo*, dilatou sua psicologia no

excesso de reflexão, decidindo abandonar qualquer tentativa de ação na realidade exterior. Nessa configuração existe uma predeterminação absoluta do fracasso, que faz com que esse indivíduo julgue inútil a luta por suas metas.

- i) **Personagem da maturidade viril** – Esse tipo de personagem opera como síntese dos dois anteriores, sendo, portanto, o mais equilibrado. Isso indica que aqui haverá uma atividade reflexiva aliada à ação, entretanto, não significa que o conflito foi abolido, mas que a trajetória desse indivíduo lhe mostrará meios de adaptar-se à hostilidade do *mundo externo* e buscar realizar os seus projetos individuais.

CAPÍTULO III – FRUTOS AMBÍGUOS DO AFETO

3.1. Análise dos personagens

A partir de então, iremos associar os conceitos apresentados no capítulo anterior, buscando demonstrar em análise como o ocorre a estruturação da psicologia conflituosa dos personagens de *Lavoura Arcaica*. Tanto Ana quanto André são indivíduos problemáticos, no sentido lukacsiano do termo. Antes, porém, de analisarmos e destacarmos as nuances do caráter e das ações deles, julgamos relevante colocar algumas ponderações sobre o incesto, concebendo-o como o maior agravante ou, mesmo, o principal indício da problematidade dos dois personagens. O ato incestuoso consiste, também, no elemento desencadeador da fatalidade no enredo. Sobre este fato, Perrone-Moisés coloca:

Os direitos do corpo vão explodir no incesto. Por ser tratado de modo metafórico, de grave violência, esse tema chocante aparece na obra como uma necessidade, e provoca um sentimento de ‘terror e piedade’ próximo da catarse aristotélica (1997, p. 64).

No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles apresenta duas causas para a origem da criação artística¹³. A primeira remete ao fato de que imitar é natural ao homem desde a infância e a segunda causa é que aprender consiste numa ação agradável para o ser humano. Como exemplo para a primeira razão apresentada, o filósofo afirma: “das coisas cuja visão é penosa

¹³O termo utilizado é ‘poesia’ (do grego *poiesis*) que equivale a criação. Para o filósofo, toda obra artística é *mimeses*: constitui uma imitação da realidade, porém não no sentido de mera reprodução, mas de criação.

temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (2005, p. 22).

Em outras palavras, podemos observar que algumas coisas que causam repulsa, medo ou qualquer outro sentimento negativo, quando recriadas na arte, podem despertar admiração. É extremamente diferente ver-se frente a um cadáver de fato e observar um quadro que mimetiza uma pessoa morta. Isso acontece porque o fazer artístico, apesar de sempre estar vinculado ao real, cria algo novo, ainda que nos remeta a objetos já conhecidos da realidade. A arte sempre será criação e, quando bem articulada, é capaz de gerar fruição, prazer estético, ainda que esteja baseada em temas ou objetos que, se observados na realidade, causariam depreciação. Como afirma Antonio Candido:

(o) primeiro passo é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese* (CANDIDO, 2000. p. 13).

É possível aplicar este conceito aristotélico ao romance *Lavoura Arcaica*, no que concerne à paixão entre André e a sua irmã Ana. Sabemos que o ato incestuoso sempre foi tabu nas mais variadas culturas. De acordo com Georges Bataille: “se abordamos o incesto, ficamos admirados com o caráter universal da proibição. Sob uma forma qualquer, toda a humanidade a conhece. (...) Tal espécie de parentesco é aqui marcada pelo interdito” (BATAILLE, 1987, p. 129) ¹⁴.

Essa ação, porém, é trabalhada na obra de Raduan Nassar de forma lírica e singular, de modo que, mesmo remetendo a algo que, na realidade, é desprezível e controvertido, por

¹⁴ Fragmento presente na obra *O Erotismo*. Sabe-se também que essa temática sempre despertou interesse de diversos estudiosos das mais variadas áreas. Sigmund Freud, por exemplo, na obra *Totem e tabu* (1993), faz um estudo do incesto, visando associar alguns hábitos primitivos a comportamentos humanos e analisá-los à luz da psicanálise. Como base de comparação, ele se utiliza da observação de aborígenes australianos. Esses povos ainda não viviam sob o jugo de qualquer instituição social, se organizavam em clãs e adotavam o sistema *totêmico*. Mas apesar de não possuírem uma organização mais complexa, nem adotarem uma religião específica, o que Freud percebe é que havia, entre eles, uma verdadeira rejeição ao ato incestuoso, começando por ser absolutamente proibido que pessoas do mesmo *totem* tivessem relações sexuais, não importando se entre elas havia algum laço consanguíneo, esses nativos expressavam um horror excepcionalmente intenso ao incesto. Já no âmbito dos estudos culturais, não podemos deixar de mencionar o estudo de Lévi-Strauss acerca do assunto. Segundo o estruturalismo de Strauss, são as regras que definem onde termina a natureza e onde começa a cultura, de modo que, se conhecermos qual a regra comum a todas as culturas, podemos a partir daí identificar a origem da cultura. Para ele, a proibição do incesto constitui essa regra. Em outras palavras, a proibição do incesto apresenta um caráter contraditório: por um lado é cultural por constituir-se em uma regra, e por outro é natural, por possuir, segundo a visão do antropólogo, universalidade. Portanto, conforme o autor, devemos encarar a proibição do incesto não como um fato cultural, nem como natural, mas sim como uma regra que nos permite pensar nessa distinção.

se tratar de uma interdição social; na ficção, ele pode ser extremamente apreciado enquanto construção artística, pela maneira como se articulam os elementos da narração.

A singularidade da paixão incestuosa de André por Ana se dá pelo fato de que, embora seja possível que, na realidade, um irmão se apaixone sexualmente pela própria irmã, isso, mimetizado em *Lavoura Arcaica*, é (re)criado a partir de uma linguagem poética. Fora da ficção, um ato incestuoso não passa de uma experiência empírica, pragmática. No romance de Nassar, existe um elaborado trabalho com a linguagem, mostrado no uso predominante de expressões líricas. Comprova-se, assim, o que foi exposto anteriormente: toda criação artística, ainda que sempre parta de uma realidade, passa por uma série de mediações.

Lukács coloca, na *Teoria do Romance*, que um aspecto característico do herói romanesco está na busca, ele afirma que a intenção fundamental da forma romanesca advém da psicologia de seus personagens: eles estão sempre em busca de algo. Na obra analisada, vemos que a grande busca de André está atrelada à conquista do amor da irmã. Isso implica num conjunto de rupturas com o seu mundo exterior.

É interessante notar que a singularidade do incesto também está associada ao fato de que podemos constatar, de alguma forma, que as possíveis causas dessa paixão incestuosa estão diluídas na fala do narrador-personagem. Buscaremos expor algumas destas causas a partir de então.

Primeiramente, não podemos ignorar a relação entre André e sua mãe. Desde a infância, o personagem estima os momentos que passa na companhia dela, demonstrando uma proximidade privilegiada da figura materna, em detrimento dos outros irmãos:

eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como *Deus me acordava* às cinco todos os dias pr'eu comungar na primeira missa e em como eu ficava acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas outras camas, eles que dormindo não gozavam da minha bem-aventurança, e me distraíndo na penumbra que brotava da aurora, e redescobrimdo cada lance da claridade do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura, e só esperando que *ela entrasse no quarto* e me dissesse muitas vezes 'acorda, coração' e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio 'não acorda teus irmãos, coração', e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos, e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos (NASSAR, 1989. p. 27. Grifos nossos).

O ato da mãe de acordar André quando criança é supervalorizado nas lembranças do personagem que, na descrição acima, sacraliza o afeto físico demonstrado por ela, chegando a equipará-la à figura divina. Deus é carnalmente concebido, não como um ser, mas uma mulher que o desperta e afaga todas as manhãs. Observa-se também que a relação mãe/filho é erotizada na subjetividade desse personagem. Esse excesso de afeto da mãe é uma antítese da postura paterna, que sempre impõe moderação e equilíbrio. A diferença entre as ações dos pais é nítida para o personagem, que afirma: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 1989, p. 136). Dessa maneira, podemos apontar a relação de André com a mãe como uma das causas geradoras da paixão que ele nutrirá na juventude pela irmã, no sentido de que este ‘transbordamento de afeto’ materno contribui para a formação da sexualidade de André. Para comprovar isso, observemos o trecho do capítulo 20, em que o personagem busca persuadir Ana a continuar na relação amorosa:

entenda, Ana, que a mãe não só gerou filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; 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? (NASSAR, 1989, p. 130).

A falta de comedimento, o excesso, as manifestações desenfreadas de desejos são duramente reprimidos nos ensinamentos do pai. Entretanto, a figura materna assume para André um papel transgressor à medida que age contra esse equilíbrio, despertando no herói um afloramento erótico-afetivo. Como consequência desta causa, observamos que a virilidade do personagem é um traço próprio de seu caráter. André, em seu diálogo com Pedro na pensão, confessa que na adolescência, por muitas vezes, fugia durante a noite da fazenda a fim de visitar prostíbulos: “[...] trocando a cama macia lá de casa por um duro chão de estrada que me levava até a vila, sem receio das crendices noctívagas que povoavam aquele curto trajeto, assustando com meu fogo a cruz calada...” (NASSAR, 1989, p. 70). Esse gesto contraria o ensinamento do pai que dizia: “ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou pó de osso, de um branco frio ou quem sabe sepulcral” (NASSAR, 1989, p. 57).

Outra questão que notamos na paixão de André por Ana é o paradoxo causal que a ela pode ser atribuída. A contradição interna presente no amor do personagem pela irmã reside no fato de que a origem desse sentimento busca uma adequação à lei do pai, agindo

como um cumprimento extremado de suas ordens, e, ao mesmo tempo, possui um caráter transgressor, pois se opõe aos preceitos da tradição familiar.

A priori, a ideia de o amor incestuoso de André ser tomado como obediência aos princípios paternos pode causar estranhamento. Contudo, notamos que este argumento é utilizado mais de uma vez pelo personagem para justificar sua paixão.

A união na família é um tema recorrente nos sermões do pai. É ele quem assevera: “onde estiver um há de estar o irmão também...” (NASSAR, 1989, p. 148). E ainda:

mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado, e a mão benigna de cada um será para este irmão que necessita dela, e o olfato de cada um será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento, e a sua brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados, que o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, *o irmão e a irmã*: na união da família está o acabamento dos nossos princípios (NASSAR, 1989, p. 61).

Vemos que a unidade familiar, apregoada pelo pai, é considerada como principal fundamento de seus princípios. O interesse de André por Ana, que é uma pessoa inserida na ordem familiar, constitui, de fato, uma forma de união. O personagem internaliza o discurso do amor dentro da família a tal ponto de interpretá-lo de modo extremado, apaixonando-se pela própria irmã e justificando esse sentimento com base em sua interpretação tendenciosa da lei paterna:

“foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade (...), foi um milagre, querida irmã, descobriremos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites de nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 1989, p. 120).

A ausência de culpa pelo ato incestuoso pode ser explicada pelo entendimento do protagonista de que sua ação estava vinculada à submissão a uma ordem vigente. Porém, não é tão simples assim. O caráter problemático de André não apresenta qualquer vontade de sujeição aos preceitos estabelecidos pelo mundo externo. Ainda que todas as imposições estejam internalizadas e o personagem demonstre, em certos momentos, o desejo de cumpri-las, André se posiciona, predominantemente, como um transgressor que busca inverter os valores que lhe foram prescritos. E é desse modo que se constitui o paradoxo causal da paixão por Ana.

Ainda que a união dentro da família seja enaltecida, e imposta a todos os integrantes como lei, não há na ordenança desta unidade nenhuma conotação de amor sexual, pois o pai, em seus sermões, condena sempre os ‘maus impulsos’ e as paixões. O personagem não atenta para isto e se vale de sua livre interpretação que relativiza a lei absoluta da família. Ele busca convencer a irmã: “(...) ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho?” (NASSAR, 1989, p. 134). André transgride tais princípios ao buscar ignorar o que está estabelecido e acusar de hipócrita toda instrução presente nos ensinamentos do pai, comparando sua figura à de um fariseu. Noutra passagem, ele fala a Pedro: “eram pesados aqueles sermões da família.” (NASSAR, 1989, p. 43) expressando mais uma vez sua incapacidade de adequação à ordem vigente.

Por fim, as três possíveis causas apresentadas acima, para o surgimento do amor incestuoso de André e Ana, encontram-se diluídas nas falas e lembranças do protagonista, de forma lírica e singular. A seguir, iremos observar as nuances que demonstram a construção do caráter problemático do casal de irmãos. Começemos pelo protagonista.

3.2. O personagem André

3.2.1. André e o conflito entre a primeira e a segunda natureza

Vimos na *Teoria do Romance* que um aspecto imprescindível na composição do gênero romanesco é a ironia estrutural. Esta consiste na dissonância entre a *primeira* e a *segunda natureza*. Já demonstramos como se constitui a mundo exterior ao personagem André, que se distingue essencialmente de seu caráter. Agora, buscaremos comprovar a conscientização que o herói tem de sua incompatibilidade com o meio, entendendo que essa dissonância pode ser plenamente sentida por ele.

Para tanto, observemos o capítulo 1. André não suporta mais a realidade da fazenda e decide partir. Pedro, seu irmão mais velho, é o encarregado de resgatá-lo. Ele chega à pensão interiorana em que o personagem está hospedado a fim de levá-lo de volta para casa. No fragmento que segue, lemos o momento que descreve a chegada de Pedro: “era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o

outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava” (NASSAR, 1989, p. 11).

Através de várias passagens, notamos que a figura de Pedro constitui uma representação da figura paterna para André. “A voz do meu irmão, calma e serena como conzinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai)” (NASSAR, 1989, p. 18). Cabe ao irmão mais velho dar continuidade à linha patriarcal. O nome de Pedro denota a inflexibilidade e a firmeza da tradição — *Pedro* significa pedra, rochedo. Podemos dizer que Pedro, nesta passagem, configura-se como uma metonímia do mundo externo, pois, sendo ele representante do pai e o pai, o símbolo maior da *segunda natureza*, conclui-se, silogisticamente, que André tem plena ciência de sua cisão com o meio. André afirma que entre ele e o irmão havia hiato, “um espaço de terra seca” que os separava.

Pedro se coloca para André da mesma forma que o pai: através de um discurso comedido e ao mesmo tempo controlador e moralista. Como podemos observar nas suas primeiras palavras ditas quando chega à pensão:

“nós te amamos muito, nós te amamos muito” e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; ainda confuso, aturdido, mostrei-lhe a cadeira do canto, mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse “abotoe a camisa, André” (NASSAR, 1989, p. 12).

Na mesma medida que a fala do primogênito vem envolta de afeto, segue-se uma ordem: abotoar a camisa, cobrir o corpo, vestir-se das convenções. É em meio a esse amor dúbio, que se mostra benigno no plano do discurso e castrador em suas ordens e imposições, que André vive.

Segundo Lukács (2009, p. 79), “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes”. Não há como unir estas duas instâncias de modo a superar o conflito, elas devem permanecer em constante estado de tensão para que haja romance. Esta tensão pode ser claramente observada em *Lavoura Arcaica*, através de André e a sua realidade familiar. Certamente, o ápice do conflito vivenciado pelo personagem se dá pela paixão incestuosa que ele nutre por Ana, a sua irmã. Porém, notamos que o sentimento de inadequação perpassa toda a vida do herói.

Em alguns momentos, o personagem chega a afirmar ter uma marca na testa, que, mesmo sendo invisível, pode ser pressentida por todos. “Limpendo para sempre a marca que trago na testa, essa cicatriz sombria que não existe mas que todos pressentem” (NASSAR, 1989, p.127).

Vemos neste trecho uma alusão ao personagem bíblico Caim. Ele é quem, segundo o livro de *Gênesis*, comete o primeiro assassinato sobre a terra. Mata o próprio irmão Abel,

após ter a sua oferta preterida. Como castigo, recebe a maldição de Deus de tornar-se um andarilho, um errante e de nunca mais ver as suas plantações florescerem. A marca em sua testa tem um caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que representa a maldição enviada por Deus, também se estabelece como uma proteção temporal, pois as pessoas que vissem aquele símbolo não o poderiam assassinar, sob o risco de serem sete vezes mais amaldiçoadas. São várias especulações sobre o que seria realmente este sinal. Não existe consenso entre os estudiosos da Bíblia. Muitos alegam que a marca não seria necessariamente um sinal físico, mas algo que simplesmente pudesse ser ‘pressentido’ pelos demais.

A analogia feita com o intertexto bíblico pelo próprio personagem não é gratuita. André sente-se incapaz de cumprir os preceitos expostos nos sermões do pai, e esta incapacidade acentua o seu sentimento de inadequação. A tensão entre sua interioridade e o universo familiar faz de André um transgressor, pois ele é o primeiro integrante a ir de encontro às leis estabelecidas pelo patriarca. A natureza transgressora do herói, que posteriormente será melhor evidenciada, faz com que ele se sinta um amaldiçoado, um diferente, um marcado. Outro aspecto com que se pode fazer relação consiste em recordar que a marca de Caim foi recebida por ele ter cometido um crime parental, um fratricídio. André, de alguma forma, comete um crime contra a ordem da família quando se relaciona sexualmente com Ana. Mesmo que este ato não desperte culpa no personagem, pode ser entendido como criminoso se avaliarmos sob a ótica da moral religiosa.

No capítulo 20, André faz mais uma vez referência ao personagem bíblico, agora de modo mais explícito:

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que *descendem de Caim* (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?) dos que trazem *um sinal na testa*, essa *longínqua cicatriz de cinza dos marcados* pela santa inveja (NASSAR, 1989. p. 139. Grifo nosso).

Entretanto, apesar de alguns traços de semelhança, ressaltemos que existe uma distância ontológica entre Caim e André, pois o primeiro pertence a um período de produção artística em que a imanência de sentido era evidente, e a relação humana com o divino não era problematizada. Desse modo, ainda que André afirme ser um amaldiçoado, não existe em nenhum momento da obra uma menção direta a uma divindade que possa ter lhe enviado tal marca. Trata-se, sobretudo, da relação do herói com seu interior e com o meio externo, e o conflito gerado a partir disso. No romance, se existe algum tipo de aspiração à transcendência, ela é precarizada. André faz diversas menções à figura divina, visto que ele

convive num contexto religioso. Ainda assim, não há nenhuma interação dessa divindade com o meio em que o personagem se encontra, não passando de uma ‘aspiração’ à transcendência. Tanto é que o herói problemático, por vários momentos, demonstra uma natureza transgressora, ao blasfemar contra essa divindade e ao humanizar a figura de Deus, sacralizando desejos carnisais. Isso não acarreta para ele nenhum castigo, não havendo, assim, relação de causa e efeito entre as ações do herói e a vontade divina. Esse tipo de postura seria completamente inviável fora do contexto da modernidade, mas, já que estamos tratando de romance, essas e muitas outras rupturas são possíveis.

Outra relação que podemos fazer com o conflito entre *primeira e segunda natureza* do herói diz respeito à oposição simbólica existente entre os termos ‘luz’ e ‘escuridão’, e a imagem dos ‘olhos’. Tais termos são muito recorrentes do começo ao fim do romance.

No início do capítulo 3, André relembra um fragmento de um sermão paterno:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso (NASSAR, 1989. p.15).

As palavras do pai estão vinculadas ao discurso bíblico, especificamente ao Evangelho de Mateus. Em toda a Bíblia, os símbolos *luz* e *trevas* aparecem por diversas vezes. A luz geralmente corresponde à revelação, ao conhecimento da verdade divina, já que as trevas simbolizam a ignorância, o desconhecimento de Deus, e em consequência, a maldade humana. Esta associação entre os símbolos também é feita de modo semelhante por Platão no livro VII d’*A República* em que lemos ‘A alegoria da caverna’. No texto do filósofo, a luz remete ao conhecimento; e a escuridão, à ignorância. A passagem do desconhecido para o conhecido se dá através da capacidade de observar as sombras refletidas nas paredes e do julgamento disso como única realidade. Apenas a libertação da caverna gera a ampliação da visão que culmina no fim da forma limitada de entendimento, possibilitando a clareza das ideias¹⁵.

Estes símbolos, presentes tanto na tradição cristã quanto na filosofia platônica, expressam uma visão maniqueísta de mundo. Em *Lavoura Arcaica*, eles aparecem com frequência, também associados a esta visão.

No sermão do patriarca entendemos que, através de um esquema comparativo, ele exorta sobre a importância da visão para o conhecimento do corpo. Certamente, isso não

¹⁵ No século XIX, a filosofia vai contestar esse otimismo platônico. No livro *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche confronta a visão dualista de mundo, criticando a metafísica de Platão. Para o filósofo alemão, o mundo sensível, material deveria ser enaltecido em detrimento ao mundo das Ideias.

pode ser entendido no sentido meramente físico, mas de modo metafórico. Os olhos representam o estado do corpo inteiro, eles têm uma função reveladora da situação do sujeito. Se há luz nos olhos, o corpo está iluminado. Esta luz, além do sentido de ‘conhecimento’, é colocada aqui como símbolo de bondade e pureza. Logo, se não existe pureza nos olhos, o corpo também se encontra corrompido e carente de bondade. É imprescindível observarmos como estas imagens são internalizadas por André, que sempre associa a sua interioridade à escuridão e remete constantemente ao estado de seus olhos.

Depois da lembrança do trecho do sermão exposto acima, o personagem afirma: “Sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido” (NASSAR, 1989, p. 15).

É comum que André, ao falar de si, associe seu estado a uma escuridão interior constante: “eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus pensamentos” (NASSAR, 1989, p. 16). Em contrapartida, quando se refere ao irmão Pedro, o personagem fala da luminosidade presente nele: “(...) e meu irmão sorria, os olhos lavados, cheios de luz, e a ternura mais limpa do mundo no seu jeito de me olhar, mas isso não me tocava propriamente” (NASSAR, 1989, p. 38). O fato de a ‘luz’ de Pedro não ‘tocar’ André pode ser associado à insensibilidade e indiferença do personagem, e, até mesmo, à ignorância, à falta de compreensão dele em relação ao estado de pureza do irmão.

Outra vez, André atribui aos próprios olhos uma qualidade negativa e vislumbra luminosidade no olhar do irmão: “(...) os olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado” (NASSAR, 1989, p. 17). Existe, na observação da luz que vem de Pedro e que está ausente em seu interior, um extremo incômodo para André.

No capítulo 5, vemos uma recordação do personagem do tempo de criança. Ele rememora:

[...] era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente (NASSAR, 1989, p. 27).

Fica clara, nesse trecho, a mudança de natureza sofrida por André no transcorrer do tempo. Na infância, existia luz e ela não significava incômodo ou perturbação. Havia, assim, algum tipo de conhecimento e compreensão da vida em família, expressa na aceitação dos ensinamentos paternos. Em contrapartida, na fase adulta, os olhos de André demonstram

quão sombrios são seus pensamentos e como ele se sente inadequado no mesmo ambiente que um dia fora naturalmente iluminado.

Existem diversas outras menções à oposição de símbolos *luz* e *escuridão*. Como no momento em que o personagem retorna à fazenda e é exposto aos cuidados das irmãs: “e cheias de calor e entusiasmo elas me arrancaram ali do quarto me agarrando pelos braços, e eu, todo sombrio, mal escondendo meus olhos repulsivos” (NASSAR, 1989, p. 152), ou em sua singular fala a Ana, em que ele expressa o desejo de pertencimento, quase num tom de exigência:

quero pois o meu pedaço de luz, quero a minha porção deste calor, é tudo que necessito pra te dar no mesmo instante minha alma lúcida, meu corpo luminoso e meus olhos cheios de um brilho novo” (NASSAR, 1989. p. 129).

André encontra-se consciente de sua incompatibilidade com o meio onde vive. Ele sente o corpo mergulhado em trevas e observa com perturbação a luz que emana da tradição familiar. O fragmento acima demonstra o quanto é oscilante a postura do personagem, pois nesse, diferente de outros momentos em que ele se mostra resignado com sua inadequação ou mesmo revoltado pelas imposições do mundo externo, André expõe uma vontade de equiparação, de integração ao meio ou até mesmo de superação da incompatibilidade, demonstrada através do desejo de obter a luz encontrada no exterior.

A partir desta exposição de símbolos, é possível afirmar: a escuridão que o personagem atribui a si pode, simbolicamente, ser expressa toda a subjetividade de suas paixões, desequilíbrio e desejos proibidos. Sendo assim, a luz, da mesma maneira, configura-se como símbolo para o mundo externo, para a *segunda natureza* do romance. Desse modo, vemos como é grande abismo que há entre um e outro, e justifica-se, assim, porque é tão extremo o incômodo que a luminosidade externa causa aos olhos do personagem, pois não pode ser completamente compreendida e aceita pela subjetividade dele, já que ontologicamente equivale a outra instância. Contudo, é válido ressaltar que a existência da luz pressupõe que haja trevas. Para que se torne possível a distinção de ambas é necessário haver uma relação de interdependência. De maneira análoga, a *primeira* e a *segunda natureza*, embora essencialmente discrepantes entre si, devem coexistir no romance em torno de um conflito, a fim de gerar o que Lukács denominou *ironia estrutural*.

3.1.2. A intensificação da problematidade

Segundo Lukács, o herói romanesco lida de modo conflituoso com a realidade que o cerca. A problematidade se deve à ruptura insuperável que existe entre interior e mundo.

Em *Lavoura Arcaica*, André é um herói problemático, pois não é capaz de superar sua incompatibilidade com o meio externo, que é a vida em família. A lei paterna se estabelece como um jugo para o personagem, visto que ela reprime e busca eliminar toda e qualquer postura que diverge do que está imposto. André se opõe a esta ordem por diversas razões. A principal delas é o amor incestuoso que ele nutre e consome com a sua irmã Ana. Observamos que a problematidade do herói é crescente no romance, pois ela se agrava no desenrolar dos capítulos. Nesse momento, buscaremos expor a intensificação dessa problematidade, analisando o caráter do herói em cinco capítulos.

A narrativa é dividida em dois momentos: o primeiro, intitulado ‘A partida’, e o segundo, ‘O retorno’. A primeira cena da obra ocorre na pensão interiorana, que é o lugar para onde André foge quando decide partir da fazenda. O capítulo 1 já nos apresenta o caráter problemático do personagem. Na primeira cena do romance, André está deitado no assoalho do quarto se masturbando quando recebe a visita inesperada de Pedro, o seu irmão mais velho: “(...) quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo” (NASSAR, 1989:9). Vemos que a ação inicial do personagem pode ser considerada proléptica para o conhecimento do caráter de André, que sempre valorizará a sua virilidade e os desejos sexuais, destoando do autodomínio e da pureza enaltecida dos sermões do pai. Lemos no fragmento citado que Pedro chega ao quarto de André com uma missão: levá-lo de volta. Ele representa um apelo ao retorno do irmão que partira de casa, abalando toda a ordem familiar. Porém, o que Pedro ainda ignora são os reais motivos para a fuga de André.

Seguindo na narrativa, vemos que o irmão mais velho, assumindo a postura do patriarca, exorta André sobre a necessidade de retornar para casa, reparando, assim, todo sofrimento causado à família. Mas é no momento em que Pedro fala sobre o estado de Ana que o personagem não consegue dissimular seu sofrimento: “mas ninguém em nossa casa mudou tanto como Ana” (NASSAR, 1989. p. 39). Saber que a irmã amada sofreu uma

alteração no comportamento desde sua partida, desestabiliza André. A notícia recebida é motivo de transtorno para o personagem que, desconcertado, busca acalmar-se tomando mais um copo de vinho. Porém, a reação de Pedro é buscar coibi-lo:

fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa, mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto “eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” (NASSAR, 1989, p. 40).

E é a partir daí que André, pela primeira vez, confronta, de maneira direta, os preceitos da família: “‘não faz mal a gente beber’ eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa” (NASSAR, 1989, p. 41). O personagem expõe sua natureza problemática através de um surto em que se autodeclara um ‘epilético’, um ‘diferente’, um ‘possesso’. E afirma: “‘tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado pela palavra do pai” (NASSAR, 1989, p. 43), mostrando ao irmão a sua revolta contra as duras imposições da lei familiar.

O discurso de André, o seu acesso, a sinceridade dele em apontar razões para seu conflito, surpreendem o irmão mais velho, que recua em sua autoridade:

eu disse aos berros, me agitando, e vendo em meu irmão surpresa, susto, medo e muito branco na sua cara, eu, que podia ainda gritar ‘tape os ouvidos, enfie os dedos no buraco’, eu, que antes, num desarvorado demoníaco, tinha me deslocado de um canto para o outro, eu de repente me pus de joelhos, me sentando sobre os calcanhares, e vendo sua mão trêmula, ele próprio decidindo encher de novo os nossos copos (NASSAR, 1989, p. 47).

O recuo de Pedro, nesse trecho que trata do primeiro momento em que André expõe sua problematidade a um membro da família, é sintomático. Lembramos que Pedro não é qualquer membro. Vimos no primeiro tópico da análise que o irmão mais velho configura-se como metonímia para a *segunda natureza*, para o mundo externo ao personagem, que é a família. A surpresa e o medo de Pedro frente ao surto de André demonstram que, de alguma maneira, a ordem familiar não esperava ser questionada. Isso se comprova no fim do capítulo quando André afirma:

‘Pedro, meu irmão, eram inconsistentes dos sermões do pai’ eu disse de repente com a frivolidade de quem se rebela, sentindo por um instante, ainda que fugaz, sua mão ensaiando com aspereza um gesto de reprimenda, mas logo se retraindo calada e pressurosa, era a mão assustada da família saída da mesa dos sermões (NASSAR, 1989, p.48).

A problematidade já apresentada se intensificará no capítulo 19. Nele, o protagonista confessa a Pedro o real motivo de sua partida: a paixão pela irmã Ana.

‘Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’ explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos’ (NASSAR, 1989. p.109).

Existem diversas razões para uma interdição amorosa: a falta de um interesse recíproco; um compromisso formal com outra pessoa; a distância física, entre muitas outras. Ao observarmos o caso da paixão de André por Ana, notamos que ele não se enquadra em nenhuma das razões citadas. Trata-se de uma relação mais complexa, porque o motivo que a impossibilita é o fato de Ana ser a irmã de André. Sendo assim, esta é uma interdição perpassada por preceitos religiosos e, sobretudo, por uma convenção social. A prática do incesto foi e continua sendo um tabu. Este gesto nunca seria aceito no meio familiar onde André se encontra. Desse modo, não existe solução para o sofrimento do herói: caso Ana não tivesse cedido, o personagem se frustraria pela falta de correspondência de seu sentimento. Mas, mesmo Ana tendo cedido (o que acontece uma única vez na casa velha da fazenda ¹⁶), a permanência nesta relação é totalmente inviável. E isso agrava o sofrimento e o sentimento de inadequação de André, e o impele a partir de casa. A interdição do desejo do herói constitui-se como o principal fator para a intensificação de sua problematidade. A circunstância em que o personagem se encontra é de *aporia*, visto que seu conflito de nenhuma maneira poderia ser solucionado.

Outro momento importante para a compreensão do caráter problemático de André dá-se em seu retorno à fazenda, na segunda parte da obra. Pedro cumpre a sua missão em resgatar o irmão mais novo, levando-o de volta ao seio da família. Existe neste enredo uma explícita intertextualidade com a parábola bíblica do filho pródigo.

Na Bíblia, no capítulo 15 do Evangelho de Lucas, Jesus narra uma parábola em que o filho mais novo de uma família, um dia, chega ao pai e exige a parte que lhe cabe na herança. Tendo conseguido, sai pelo mundo a fim de, libertinamente, aproveitar os prazeres da vida. De acordo Bailey (1995) essa postura demonstra, para aquele contexto, um total desapego e desconsideração pelo pai, pois a ação de requerer a sua parte dos bens simboliza o desejo da morte paterna:

Levinson escreve: ‘Não existe lei ou costume entre os judeus ou árabes que dê ao filho o direito a uma parte da riqueza do pai, enquanto este ainda está vivo.’ Pode isso ser confirmado pela literatura antiga, a saber, que o pedido deste filho é um insulto extraordinário ao pai? (BAILEY, 1995, p. 212).

¹⁶ Este fato é narrado a partir de *flash-backs* do personagem nos capítulos 17 e 18.

Todavia, o pai concede ao filho o que ele pede. Tendo acabado a fortuna e passando por necessidades, o filho esbanjador se arrepende e decide regressar a casa. O pai, diferente do esperado, não rejeita o filho. Pelo contrário, se alegra com a sua volta, lhe concede novas vestimentas, põe um anel em seu dedo e prepara uma festa para comemorar o seu retorno.

Apesar de dialogar com essa parábola, vemos que o enredo de *Lavoura Arcaica* a distorce. André, bem contrário ao filho pródigo bíblico, não sai de casa visando aproveitar a vida, mas, sobretudo, por não suportar permanecer no ambiente que lhe reprime as vontades. Seu retorno também se dá em outros termos, pois não acontece por vontade própria, André é passivo quanto a isso, resignando-se em regressar com o irmão que o vai resgatar. Porém, o mais discrepante entre o caráter do filho pródigo da tradição bíblica e o de André é que este último não apresenta nenhuma contrição ou arrependimento pela fuga e volta para casa sem apresentar qualquer desejo de mudança. Trata-se de um retorno que não abole a sua problematidade. Comprovamos isso no capítulo 25, em que se dá o diálogo entre André e o seu pai, logo após o regresso:

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; esse é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
- A prodigalidade também existia em nossa casa.
- Como, meu filho?
- A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa (NASSAR, 1989. p. 158).

Já no início desse diálogo observamos a discordância de André diante da afirmação do pai. Isso é novo: até então, o personagem nunca tinha se colocado contrário à palavra paterna. Não que ele não houvesse discordado antes. Vimos que, em muitas de suas ações, André transgrediu as leis familiares, e, inclusive, já havia falado contra o discurso do pai a Pedro na pensão. Porém, a diferença é que aqui vemos um confronto direto ao principal representante da *segunda natureza*. O personagem não sente mais a necessidade de dissimular sua revolta, ele parece querer deixar claro que o seu retorno não significa o que todos esperam:

- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz (...). Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros, nem entendo como se vê tanta nobreza no arremedo dos desprovidos (NASSAR, 1989. p.164).

Ainda assim, embora André busque – diretamente – mostrar a sua insatisfação, vemos que, ao menos no início, o seu pai demonstra incompreensão e estranhamento frente

às colocações do filho. Ele afirma: “É muito estranho o que estou ouvindo” (NASSAR, 1989, p. 164), “Que é que você quer dizer com tudo isso?” (NASSAR, 1989, p. 165), “Quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada” (NASSAR, 1989, p. 165).

Podemos, mais uma vez, associar a esta incompreensão o abismo existente entre a subjetividade de André e o mundo exterior, representado pelo pai. Não há como o patriarca assimilar completamente o que o filho coloca, pois existe uma incompatibilidade entre a natureza dos dois.

Observa-se também que, assim como vimos no capítulo 7, a ordem vigente, que é a familiar, não esperava ser contestada. Entretanto, com o pai, isso acontece apenas no começo. Logo a autoridade e a tradição provenientes da figura paterna irão reprimir a rebeldia da fala de André: “Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não bem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir” (NASSAR, 1989, p. 168). E, depois de um caloroso e autoritário sermão do pai, André retrocede e se retrata:

– Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço a minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos da lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr; farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor (NASSAR, 1989, p. 170).

No entanto, o que se percebe é que essa aparente retratação de André não passa de uma grande ironia. O seu pedido de perdão e sua promessa de mudança são hipócritas, já que ao narrar a própria atitude, o herói se refere a ela como um “suposto recuo na discussão com o pai” (NASSAR, 1989, p. 171), não passando de um ato dissimulado.

No capítulo 29, penúltimo do romance, dá-se o desfecho trágico das ações. Uma festa é preparada para André em seu retorno, tal como na parábola. Contudo, demonstrando, mais uma vez, a subversão do intertexto bíblico, é no contexto de comemoração de sua chegada que se dá a catástrofe do enredo. A turbulência que perpassa a vida do herói, em vez de abolida, é intensificada.

A festa é descrita igualmente às outras festas familiares que aconteciam aos domingos no bosque atrás da casa. Existe uma repetição da narração presente no *flash-back* do capítulo 5. Sobre esse trecho da narrativa, Leyla Perrone-Moisés coloca:

Em suas últimas páginas o romance repete, quase que palavra por palavra, uma cena do início: mas o tempo deixou de ser cíclico, tornou-se linear e irre recuperável (...). O trecho inicial trazia dos verbos no imperativo (o iterativo, a repetição, o hábito): ‘era no bosque atrás de casa [...] era então que se recolhia a toalha [...] era então a roda dos homens se formando [...]’ (LA, pp. 28-29). No trecho repetido no final, os mesmos verbos estarão no perfeito da ação acabada, irreversível: ‘e foi no bosque atrás de casa [...] foi então que se recolheu a toalha [...] foi então a roda dos homens se formando [...]’ (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 65).

O tempo irre recuperável do retorno de André atua como paródia, pois subverte a imagem da família. A repetição da narrativa termina num momento específico: quando Ana, subitamente, aparece vestida de maneira inapropriada com os adereços roubados da caixa que o irmão guardava lembranças de prostitutas. Ela, que compartilha da inadequação de André, transgride a lei paterna através de uma dança libertina e profana. Pedro, que já andava taciturno por portar o segredo da relação dos dois, ao ver a cena da dança, vai até o pai e lhe revela tudo sobre o incesto:

e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!) (NASSAR, 1989. p. 191).

É então que o pai de André, Iohána, num ímpeto que invalida toda a sua lei e faz desabar a ordem familiar, assassina a própria filha diante de todos na festa. Seu ato põe em cheque os valores apregoados pela tradição e desconstrói os seus ensinamentos, antes estabelecidos como verdade absoluta. Esse fim trágico, conseqüentemente, acentua os conflitos de André, reforçando a sua problematicidade. O sofrimento do herói nesse romance é cumulativo e irreversível.

3.1.3. André e o romantismo da desilusão

É válido lembrar os três tipos de heróis caracterizados por Lukács, visto no capítulo II deste trabalho. O primeiro corresponde ao idealismo abstrato. Nesse tipo teremos a nulidade da reflexão e um acentuado ímpeto de aventura. Contrapondo-se a esse, temos o herói do romantismo da desilusão, em que há uma predominância de pensamentos e reflexividade e a ação é mínima. A síntese dos dois primeiros se dá no herói da maturidade. Ele não age impulsivamente, nem apenas reflete sem ser capaz de agir, mas alia ação e reflexão a fim de alcançar sua *Bildung* (formação).

As características do segundo tipo exposto serão predominantes no personagem André de *Lavoura Arcaica*, e, desse modo, buscaremos demonstrar sua relação com o romantismo da desilusão.

Para Lukács, é inerente ao personagem do romance sentir-se incompatível à realidade. A inadequação, porém, não ocorrerá sempre pelas mesmas razões. Vimos que no romantismo da desilusão, a inadequação do herói decorre do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer (LUKÁCS, 2009, p. 117). A alma aqui pode ser entendida como interioridade. Ao focarmos na análise do personagem André, notamos que ele apresenta uma ‘alma mais vasta’ que o meio em que se encontra: se sua convivência com a família é precarizada, se ele não aceita as imposições da tradição e não é capaz de adaptar-se à ordem, é porque reflete e questiona esse meio por sentir que não se encaixa, que não se adequa a ele.

Segundo Lukács, é no *Romantismo da desilusão* que o descompasso entre interioridade e mundo torna-se mais forte. Observa-se a tendência à passividade, presente nesse tipo de herói, na maior parte das ações de André. O personagem pensa demasiadamente. Esse exagero de reflexão pode ser visto no capítulo 11, no momento em que ele vai até a mãe antes de partir da fazenda:

eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido, *eu pensei*, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado, não faz sentido, *eu pensei duas vezes*, manchar seu avental, cortar o cordão esquetejando um sol sanguíneo de meio-dia, não faz sentido, *eu pensei três vezes*, largar lençóis e pétalas, queimar cabelos e outras folhas, encher minha boca drasticamente construída com cinzas devassadas da família (NASSAR, 1989. p. 67. Grifo nosso).

Após muito cogitar sobre as coisas que poderia dizer, André termina não dizendo nada, escolhendo permanecer ‘trancado’ diante da mãe, sem proferir absolutamente nada acerca daquilo que refletiu. Esse ato denota o excesso de pensamentos e a supervalorização da interioridade presentes no herói do romantismo da desilusão.

Vemos novamente a tendência à passividade de André no capítulo 5, quando ele está na pensão e recebe a visita de Pedro. Após ouvir o longo sermão de irmão mais velho, que se equipara ao do seu pai, André pensa que poderia mandá-lo embora e continuar recluso no lugar que escolheu viver: “quem sabe eu de repente terno ainda pedisse ao meu irmão que

fosse embora: ‘lembranças pra família’, e fecharia a porta” (NASSAR, 1989, p. 34). Entretanto, vemos que, ainda que cogite essa possibilidade, ele se deixa levar de volta pelo irmão. Existe uma ausência de reação aos conselhos no sentido de que ele se resigna a retornar com Pedro, mesmo não demonstrando vontade de fazer isso, cedendo aos apelos da família.

Na realidade, fora as partes passadas da vida do personagem, às quais temos acesso através de *flash-backs*, observamos que no tempo presente da narrativa, que vai do momento que André está na pensão até a última festa, o herói está imerso num constante estado de desencantamento. Essa consciência do conflito, da cisão entre interioridade e mundo, também condiz com o romantismo da desilusão. O desencantamento do mundo e a percepção de seu conflito são notórias no capítulo 25, em que se dá o diálogo entre André e o seu pai, após o retorno. Em certo momento, ele responde: “Isso já não me encanta, sei hoje do que é capaz esta corrente; os que semeiam e não colhem, colhem contudo do que não plantaram; deste legado, pai, eu não tive o meu bocado. Por que empurrar o mundo para frente? (NASSAR, 1989, p. 163) André não vê sentido nos ensinamentos paternos, ele rejeita os jargões que o pai lhe dá como resposta, pois encontra-se conscientemente desiludido. Tanto é que, mais à frente desse mesmo diálogo, ele afirma: “não tenho mais ilusões” (NASSAR, 1989, p. 170). Há também em sua fala uma analogia que expressa a valorização da subjetividade em detrimento à hostilidade do meio externo:

a larva só me parece sábia enquanto se guarda no seu núcleo, e não descubro de onde tira a sua força quando rompe a resistência do casulo; contorce-se com certeza, passa por metamorfoses, e tanto esforço só para expor ao mundo sua fragilidade (NASSAR, 1989. p. 166).

A introspecção, o isolamento e a inibição são encarados pelo personagem como posturas sábias, visto que qualquer tipo de exposição gera vulnerabilidade. Estar em seu próprio ‘casulo’, nesse caso, significa preservar sua subjetividade frente à objetividade esmagadora do mundo externo. Sobre esta relação conflituosa entre *eu* e *realidade*, Lukács afirma:

Tal problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido. É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude da segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma (LUKÁCS, 2009. p. 118).

Não há diálogo possível entre a *primeira* e a *segunda natureza*. Ambas são incompatíveis entre si e, no romantismo da desilusão, o herói sofre por ter consciência dessa falta de sentido, refletir excessivamente sobre ela e julgar inútil qualquer ação capaz de reverter a ordem das coisas. Esses traços são nítidos em André, principalmente quando atentamos aos ‘não-ditos’ do personagem. Os pensamentos silenciados são recorrentes ao longo da narração do herói.

Ao estar na companhia de Pedro na pensão, por várias vezes André pensa em dizer algo, mas logo em seguida repensa e nada diz. Ele elabora em sua mente uma resposta aos apelos do irmão, porém quase sempre conclui dessa maneira: “mas me contive, achando que exortá-lo, além de inútil, seria uma tolice” (NASSAR, 1989, p. 17), ou “e eu que achava inútil dizer fosse o que fosse passei a ouvir” (NASSAR, 1989, p. 18). Isso se repete no capítulo 5, onde prossegue a visita do irmão: “(...) eu quase deixei escapar, mas ainda mais uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa, na verdade eu me sentia incapaz de dizer fosse o que fosse” (NASSAR, 1989, p. 28).

Em André observamos, com constância, a desistência de falar após muito refletir. Podemos associar isso ao que Lukács coloca sobre o romantismo da desilusão:

essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação.” (LUKÁCS, 2009, p.119)

A linguagem é o meio de interagir e expressar nossa visão de mundo. Através dela é possível expor pensamentos e buscar, de alguma maneira, transformar a realidade. André julga a linguagem inútil, pois ele não vê sentido nem possibilidade de mudar a desordem exterior: “afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas? o mundo pra mim já estava desvestido” (NASSAR, 1989, p. 47).

A visão da inutilidade da linguagem de André é recorrente em a toda narrativa. No capítulo 25 ele fala a seu pai: “mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos” (NASSAR, 1989, p. 162). Entretanto, contrapondo-se a isso, observamos que o capítulo 20 configura-se como exceção da postura do herói. André, que a todo instante reflete demasiadamente, descarta as possibilidades de falar por não ver utilidade em nada do que possa ser dito, age de um modo diferente nesse capítulo.

Estruturalmente falando, o capítulo 20 é o mais extenso dos 30 que compõem a obra. Nele se faz presente o *flash-back* que narra a consumação do incesto entre André e Ana. O personagem descreve que, após o ato, acontecido na casa velha da fazenda, ele dorme e, quando acorda, Ana não está mais lá. A partir daí André se desespera, como que antecipando a rejeição da irmã: ele corre gritando o nome dela e a encontra rezando na capela. Ao se aproximar de Ana, o herói fala ininterruptamente durante um longo tempo. A fala estendida é quase um monólogo, pois a irmã encontra-se totalmente imersa em sua reza, demonstrando indiferença quanto ao que o personagem diz. O discurso de André, nesse trecho, é gradual. Começa de um modo mais calculado: “eu tinha que provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade” (NASSAR, 1989, p. 119), buscando, assim, argumentos para convencer Ana a permanecer na relação. Depois, sua fala vai se tornando mais impulsiva, mais revoltosa: “uma conta do teu rosário para a minha paixão, duas contas deste cordão para os meus testículos” (NASSAR, 1989, p. 137).

Nesse capítulo 20 observamos que o herói não teme se expor e não considera a linguagem inútil. Talvez porque ainda acreditasse que seria capaz de reverter a ordem das coisas.

Outro momento em que vemos o personagem agindo é em sua partida da fazenda. Ainda assim, observamos que essa escolha sintomatiza a inadequação de André na vida familiar, atuando muito mais como consequência direta desse fato do que como o simples ímpeto de agir. André parte não porque está motivado a fazer alguma coisa que mude sua situação, mas vai embora numa posição paradoxal, como se partir fosse a única saída daquilo que ele conscientemente sabe não ter saída, que é uma *aporia*. Sobre isso, o personagem confessa para o irmão mais velho:

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 festas pros meus sentidos; entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa (NASSAR, 1989, p. 69).

Embora constitua uma ação, esse ato de André demonstra sua consciente desilusão e uma ausência de expectativas quanto à partida da fazenda.

Desse modo, constatamos que nesses dois momentos da narrativa: a fala do personagem à irmã, no capítulo 20, e a sua decisão de sair de casa, não correspondem

inteiramente ao romantismo da desilusão, no entanto, predominantemente, a caráter de André é marcado por um profundo desencantamento e pela ‘tendência à passividade’, podendo ser associada ao segundo tipo de herói conceituado por Lukács.

3.2. A personagem Ana

3.2.1. A imparcialidade de visão

No ensaio *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, Roberto Schwarz afirma que essa obra machadiana é composta por uma armadilha que apenas sessenta anos depois a crítica especializada¹⁷ foi capaz de apontar. Essa armadilha seria justamente aceitar e se deixar convencer inteiramente pelo narrador-personagem Bento Santiago – o Casmurro –, que organiza o seu discurso a fim de narrar as ruínas de seu amor pela personagem Capitu. O conhecido enredo aborda uma paixão que, tendo início na adolescência, tem um fim deteriorado pelos ciúmes e desconfiança, culminando no exílio da esposa e do filho do casal. A grande questão lançada pelo protagonista gira em torno da ânsia de saber se “a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Mata-Cavalos” ou, ainda, “a namorada adorável dos quinze anos já não esconderia dentro dela a mulher infiel, que adiante o enganaria com o melhor amigo?” (SCHWARZ, 1991, p. 85). A maneira convincente com que são narradas as reminiscências do personagem faz com que o leitor seja persuadido a crer sem ressalvas naquilo que é dito, tendendo sempre a aderir ao pensamento do narrador, como lemos:

Induzido a recapitular, o fino leitor prontamente lembrará por dezenas os indícios do calculismo e da dissimulação da menina. Entretanto, considerando melhor, notará também que as indicações foram espalhadas com muita arte pelo próprio narrador, o que muda tudo e obriga a inverter o rumo da desconfiança (SCHWARZ, 1991, p. 85).

O que Schwarz coloca é que é preciso redirecionar a desconfiança ao analisar essa obra: ao invés de buscar indícios da traição de Capitu, se faz necessário duvidar da narração tendenciosa de Bentinho.

¹⁷ E essa nova abordagem crítica, ressalta Schwarz, foi feita por uma professora norte-americana: “por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?” (SCHWARZ, 1991, p. 85).

Aplicando essa noção de desconfiança ao discurso, aparentemente único, do narrador-personagem André, em *Lavoura Arcaica*, é possível notar que Ana, a irmã mais nova, é uma personagem que só aparece à medida que André a mostra. Só é possível vê-la nas partes em que ele a lança à luz. Temos, portanto, uma visão completamente arbitrária da personagem, restando-nos resgatar seu caráter através das pistas deixadas nas descrições do narrador. Não temos acesso ao verdadeiro interior da personagem, somos, assim, induzidos a interpretá-la a partir da interpretação já esboçada por André. Este último, porém, não nos parece um narrador ‘confiável’, pois, como ser imparcial quando se trata de relações tão ambíguas e complexas? E ainda, o mesmo personagem que estrutura as partes e recorta os fatos narrados, é também partícipe da história, e está envolvido afetivamente com os outros personagens descritos, inclusive, e sobretudo, com Ana.

O plano da memória é um plano caótico e fragmentário. André, ao narrar, seleciona e mescla fatos que não obedecem a uma ordem diacrônica. Como observa Rodrigues (2006), os capítulos se alternam entre ação e rememoração. Os ímpares são geralmente associados ao plano do discurso em tempo presente, e os pares, a um tempo de evocação mnemônica. Ainda assim, há uma fusão entre eles, não sendo possível delinear perfeitamente esse tempo discursivo. A fim de expor a problematidade do caráter de Ana, se faz necessário traçar uma ordenação, um mapeamento de suas aparições dentro do discurso de André. Nosso intuito é observar, ainda que entendendo as descrições que o narrador faz da irmã como passíveis de ressalvas, de que modo ocorre a trajetória de Ana dentro do enredo e como essa personagem, tão emblemática, demonstra sua inadequação à ordem estabelecida, tornando-se peça fundamental para a derrocada da família.

Em uma ordem pretensamente cronológica, Ana aparece no capítulo 27 na mesa das refeições, sempre ocupando lugar à esquerda, junto à mãe, a André e ao filho mais novo, Lula:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 1989.p. 156).

Essa ação era constante: acontecia diariamente, por três vezes. Vemos aqui que a disposição dos lugares à mesa é revelador quanto ao caráter dos personagens. Existe uma linha divisória que define e distingue uns membros de outros. Assentar-se à direita do pai é pertencer ao galho que dá continuidade de forma espontânea à lei, à ordem, à sabedoria advinda dos sermões. De outra maneira, pertencer ao lado oposto, à esquerda, significa ser a antítese dessa ordem estabelecida. Ana, por fazer parte, juntamente com André, desse lado estigmatizado, demonstra destoar dessas leis e também viver em conflito com a *segunda natureza*.

É válido lembrar que a explicação dada por André para essa discrepância, essa anomalia, tem origem na mãe¹⁸, que pela carga de afeto, corrompeu os membros do galho da esquerda, fazendo-os possuir um ‘estigma de uma cicatriz’ e pertencer à ‘protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco’. Assim, entende-se que Ana, igualmente o irmão, cresceu em meio aos carinhos maternos desmedidos. Podemos inferir que ela não teve o seu corpo ignorado, mas soube o que era ser amada na concretude dos afagos maternos.

Um segundo momento em que destacamos a aparição de Ana na narrativa também aponta para uma ação que costumava repetir-se com certa constância, remetendo a outro hábito familiar: as festas. No capítulo 5, André rememora “os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos” (NASSAR, 1989, p. 28). Essas celebrações, que costumavam acontecer no bosque atrás da casa, reúnem elementos da cultura da família de origem sírio-libanesa, como a música tocada pelo tio que “puxava do bolso a flauta, um caule delicado em suas mãos pesadas” (NASSAR, 1989, p. 29) e, especialmente, a dança. Dança esta que parece ser o ápice de toda a celebração festiva e da qual, André nunca participa, apenas assiste a certa distância, com o intuito de observar a irmã.

Esse capítulo é o primeiro da narrativa em que Ana aparece, sua primeira ação narrada é a dança. Mas, antes de referir-se a ela, o narrador fala genericamente de suas irmãs, de uma maneira inocente, sem qualquer menção ao desejo sexual que ele nutre por uma delas: “minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha” (NASSAR, 1898, p. 29). Isso pode se tratar de uma estratégia narrativa, para retardar um pouco mais a grande revelação do enredo: o amor incestuoso.

É interessante observarmos como Ana é retratada de uma forma ambígua, do início ao fim da narrativa, oscilando sempre entre o sagrado e o profano, a pureza e o deboche, com metáforas recorrentes e distintas, como as comparações com a serpente e a pomba.

As vestes claras das irmãs simbolizam castidade, pureza. Ana, embora se apresente aparentemente inocente, vestida como as demais, traz consigo um símbolo que a distingue das outras irmãs: “a flor vermelha feito um caolho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos” (NASSAR, 1989, p. 30). Além de o vermelho em seus cabelos denotar sensualidade em contraste com a brancura de suas vestes, ele atua como anunciação, como prolepse de seu fim trágico, que virá em um momento semelhante de comemoração.

Ao organizarem-se para a dança, temos a impressão que enquanto as demais pessoas estão presentes na roda, Ana aparece de súbito, “impaciente e impetuosa”, roubando a atenção de todos a sua volta:

todos eles batiam palmas, reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana [...] ela varava então o círculo e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e a flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (NASSAR, 1989, p.30-31).

Os passos precisos de cigana fazem com que Ana exerça um fascínio, um verdadeiro encantamento sobre André. A irmã destaca-se aos olhos dele e, provavelmente, aos olhos de todos os convidados da festa. Ela tinha o poder de dançar “magnetizando a todos”, no entanto, percebe-se que essa Ana, antes do ato incestuoso, narrada nas festas costumeiras, não destoa completamente do contexto referido, ainda mais porque eram nesses momentos festivos que as leis duras e rígidas da família se afrouxavam, e até mesmo o pai deixava-se alegrar com o vinho: “e eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então que nem tudo em um navio se deteriora no porão” (NASSAR, 1989, p. 32).

Ainda assim, Ana já traz consigo uma semente de desunião, de subversão, que não é manifesta em palavras, mas através do corpo em movimento. André mais de uma vez afirma que a irmã, enquanto dança, *serpentava* diante de todos. Sabe-se que segundo a tradição bíblica judaico-cristã, a serpente é um animal astuto que foi castigado, amaldiçoado por Deus por ser uma personificação do mal, por dissimular, por convencer Eva a comer do fruto proibido. Nesse caso, o corpo de Ana é comparado à serpente. Durante a dança, ela deixa escapar a sua inadequação, mas ela não faz isso através de palavras. A voz de Ana sai do seu corpo. A mesma cabeça que se abaixa submissa e piedosamente na mesa dos sermões, aqui se expressa através de gestos ousados e capazes de ludibriar e entorpecer o irmão, que em um tronco afastado, a observa desesperado, buscando aplacar a febre de sua paixão na terra úmida: “e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara” (NASSAR, 1989, p. 32). De acordo com Costa (2012), Ana pode ser comparada a Salomé bíblica devido ao caráter transgressor de sua dança:

É sempre através do corpo que Ana se expressará dentro da narrativa de André. Ana é a Salomé que ganha voz na sua dança e que com ela será capaz de expor as falhas da família com suas regras rígidas ignorando as fraquezas emocionais do ser humano. É com o corpo em movimento e também com o corpo em repouso que Ana irá falar, que ela irá se posicionar diante das situações, ou seja, a transgressão é narrada por André, mas é Ana que a denuncia (COSTA, 2012, p. 26).

A cena seguinte que destacamos da trajetória da personagem acontece nos capítulos 17, 18 e 20. Trata-se da narração da relação incestuosa.

No início do capítulo, existe a impressão de que havia um convite, um encontro com apenas local definido: a casa velha da fazenda; mas sem uma data preestabelecida. Parece-nos que André, ao tentar seduzir a irmã, lhe deixa de sobreaviso que a aguarda na antiga morada deles, agora desabitada. No entanto, Ana não cede tão logo aos seus apelos, como inferimos a partir do fragmento: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros” (NASSAR, 1989, p. 95).

O personagem permanece em atitude vigilante, aguardando por dias pela irmã. Trata-se de uma espera tão torturante que o faz delirar, imaginando passos e sinais que não existiam: “Era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco!” (NASSAR, 1989, p. 95). Esse

tempo que castigava André pode ser traduzido na hesitação de Ana em ceder, em entregar-se ao amor incestuoso. Ana tarda a ir à casa velha.

A narrativa é lacunar, visto que não oferece uma série de informações como a de que modo houve a transição do amor fraterno ao amor carnal entre André e Ana. Isso nos é suprimido, não existe um único fragmento que mencione um diálogo anterior entre os irmãos. Sabe-se apenas que André afirma aguardar durante dias – não se sabe por quanto tempo – a chegada da irmã. A demora dela pode ser lida como ponderação: será que Ana teme, reflete ou mesmo, tenta recusar esse amor fadado à danação? Mas, seja como for, ainda que hesitante, ela vai. O trecho seguinte narra a sua chegada:

ela estava lá, não longe de casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco (NASSAR, 1989, p. 97).

Ana vai ao encontro de André de modo ambivalente: ao mesmo tempo em que demonstra ousadia, demonstra desconfiança e medo. Ela chega ‘assustadiça’, e o narrador faz a poética comparação do ato de espreitar a vinda da irmã, ansiando que ela “transpusesse a soleira”, com as pombas que ele costumava pegar na infância. Era preciso saber o tempo de aguardar e o de ser ágil. Ana, depois de recuos e avanços, entra na casa velha: “ela estava lá, branco branco o rosto branco e eu podia sentir toda a dubiedade, o tumulto e suas dores” (NASSAR, 1989, p. 98). E é possível ver em seu rosto que aquela decisão lhe era penosa. O narrador observa essa ambiguidade em sua expressão:

ela estava agora diante de mim, de pé ali na estrada, branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes, compondo com a moldura da porta o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte (NASSAR, 1989, p. 99).

Em momentos distintos há um prenúncio do fim trágico de Ana. Notamos uma menção proléptica quando o narrador se refere à figura do quadro a ser pendurado na corrente da morte, visto que o que ocorre ali na casa velha culmina na ruína familiar e no assassinato de Ana. Após transpor a soleira, após ceder, a personagem entra na casa e deita-se na palha à espera do irmão. Porém, mais uma vez demonstra insegurança e hesitação:

ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos de um morto [...] a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma naquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão (NASSAR, 1989, p. 103).

Aqui, mais uma prolepse, o corpo de Ana estático é comparado a um cadáver. Sua mão mais parece pássaro sem vida. Essa hesitação demonstra que, ainda que quisesse viver em plenitude o amor incestuoso, diferente de André que afirmara “eu não me engano neste incêndio, nesta paixão, neste delírio” (NASSAR, 1989, p.98), Ana não possuía tanta certeza. Ela mostra-se mais consciente da gravidade da ação que redundará na corrupção do código moral e ético que rege a família. Talvez a personagem, pela própria condição feminina, tenha essas leis de forma ainda mais internalizada, por isso, o medo da infração. Entretanto, isso não a impede de concretizar o incesto, que é narrado de modo metafórico:

com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas duas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo; e pensei também na minha uretra desapertada como um caule de crisântemo, e fiquei pensando que muitas vezes, feito meninos, haveríamos os dois de rir ruidosamente, espargindo a urina de um contra o corpo do outro, e nos molhando como há pouco, e trocando sempre através das nossas línguas laboriosas a saliva de um com a saliva do outro, colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos, o rosto de um contra o rosto do outro, e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo que havia em nós germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro... (NASSAR, 1989, p. 115)

Após consumir a relação sexual com o irmão, Ana parte, enquanto ele dorme, para a capela, onde passa a assumir um comportamento piedoso e impassível. Seria contrição, arrependimento pelo acontecido? Estaria ela buscando purificar-se? O que se sabe é que Ana abre mão de toda a sua impetuosidade, e passa a assumir uma atitude passiva, trancando-se em seus pensamentos e rezas, sem emitir uma única palavra ou mesmo, um único gesto em resposta às súplicas do irmão:

“estenda a tua mão, Ana, me responda alguma coisa, me diga uma palavra, faça pelo menos um gesto reticente, me basta um aceno leve da cabeça, um sinal na ponta dos teus ombros, um movimento na sobra dos cabelos, ou, na sola dos teus pés, uma ligeira contração em suas dobras” eu pedi suplicando, mas Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia (NASSAR, 1989. P. 131)

Aqui, Ana fala com o seu silêncio. Há uma extremada recusa ao diálogo. Notamos, assim, que a personagem opta por não emitir uma só palavra, mesmo quando persuadida a isso. A ida à capela representa a busca pelo divino. Ana, após transgredir, procura apaziguar a confusão da sua mente e purificar o corpo através da reza: “trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, água e cascalho nas suas faces, lavava a sua carne, limpava a sua lepra, que banho de purificação!” (NASSAR, 1989, p. 132). Porém, é válido ressaltar que Ana é heroína de um mundo abandonado por deus; e que, de acordo com

Lukács, o herói problemático não pode mais contar com qualquer amparo transcendental de modo concreto. Não existe qualquer auxílio ou salvação para ela, Ana se encontra essencial e antologicamente desamparada.

Seguindo na narrativa, depois da rejeição, da recusa silenciosa da irmã, o filho tresmalhado parte de casa, e vai para uma pensão interiorana. É interessante notarmos que esse é o único momento em que outro personagem faz menção ao estado psicológico de Ana. Apesar de narrado por André, Pedro é quem nos revela a mudança clara no caráter da irmã. Ele conta:

“mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo sempre a cabeça coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto” (NASSAR, 1989, p. 39).

Esse trecho é vital para a compreensão da natureza problemática de Ana, pois, do mesmo modo que André, vemos que ocorre uma intensificação do conflito interior de Ana, a ponto de ela não mais querer, ou mesmo, não sentir a capacidade de dissimular isso. Aqui, sabemos por terceiros acerca de Ana, o que demonstra que o incesto, não foi apenas uma ilusão arquitetada por André, mas, de fato, aconteceu. Eles consumam o amor incestuoso e isso, ao invés de trazer paz, acarreta mais sofrimento. Após a partida do irmão, a reviravolta na personalidade de Ana se faz notar por todos os outros membros da família, que a partir das ações dela, não têm dúvida de que ela seja a maior afetada com a fuga. O que ainda todos não sabem ainda é a real razão para isso.

A renúncia à palavra é ainda mais intensa. Ana se fecha ao mundo exterior, em seu piedoso mutismo e oscila entre o sagrado – “em preces na capela” – e o profano, “lá pelos lados da casa velha”. O caráter dúbio demonstra pesar, contrição, através da busca pelos elementos transcendentais da religião na capela; e lembranças, evocação do momento transgressor vivido com o irmão. O que vemos a partir daí é uma Ana em ruínas, decadente, ainda mais problemática, que vaga pela fazenda com “pés descalços, feito sonâmbula”, como que já adivinhasse o seu fim.

Na segunda e última parte do romance, lemos o relato do retorno de André. Ele, quando trazido de volta por Pedro, narra que é acolhido, eufórica e amorosamente, pelas irmãs, contudo, Ana não se faz presente entre elas:

minhas irmãs irromperam ruidosamente pela porta, se atirando ao meu encontro, se pendurando no meu pescoço, fazendo festas nos meus cabelos,

me beijando muitas vezes o rosto, me alisando por cima da camisa o peito e as costas, e riam e choravam, e faziam tudo isso entre comentários atropelados, e até intempestivos, me revelando bruscamente que Ana, tão piedosa desde que eu partira, mal soube da notícia correria à capela para agradecer a minha volta (NASSAR, 1989, p. 152)

Já demonstramos que o retorno de André não abole a sua problematidade, pelo contrário, a acentua. O mesmo pode ser dito acerca de Ana. Ao invés de comemorar junto às outras irmãs, Ana retira-se da mesa das refeições direto para a capela, o que faz todos pensarem que a sua eminente piedade a leva a expressar gratidão pela volta do “filho que estava morto, e reviveu; que tinha se perdido, e foi achado¹⁹”. No entanto, sabemos que a intenção da personagem não está impregnada de tanta pureza assim. Deprendemos isso a partir da sua segunda ação após a chegada de André: o furto. Ana vai ao quarto do irmão em uma hora em que sabe que não haverá ninguém, e toma para si a caixa onde ele guarda todas as quinquilharias roubadas das prostitutas, durante a adolescência. André, ao ir dormir, sente a falta dessa caixa, mas atribui a culpa a Lula, o irmão mais novo:

Cuidando da bagagem, dei logo pela falta da caixa que acompanhava a mala, mas não liguei importância a isso, ainda que a caixa trouxesse coisas insólitas, as mesmas coisas que eu, em alta tensão, tinha exposto aos olhos peçados de Pedro naquele remoto quarto de pensão; a cinta de sisal estava jogada ali no assoalho, chegando a me intrigar as mãos afoitas que arrancaram o cordão sem desfazer o nó (não se fazia nunca isso em casa), subtraindo a caixa só depois de conhecer às pressas seu conteúdo; sentado na cama, eu recuperava o barbante, enrolando-o depois à maneira de meu pai no carretel dos dedos, quando me ocorreu que tinha sido talvez para satisfazer a gula púbere de Lula que aquele roubo fora consumado (NASSAR, 1989, p. 176).

Esse ato de Ana atesta seus planos de subversão. Enquanto toda a família se ocupa dos preparativos da festa de comemoração ao retorno de André, que ocorrerá no dia seguinte, a personagem bem sabe que não há motivos para celebrar. Ana prepara-se para o fim. Ela tem ciência da aporia em que se encontra, mas não retrocede. A irmã, ao subtrair a caixa logo depois de conhecer o seu conteúdo profano, demonstra seu desejo de transgressão. Com os objetos furtados, ela irá expor a própria mácula, e, em conseqüência, as chagas de toda a família.

É válido ressaltar que a maneira como Ana se apresenta na última dança é uma espécie de cumprimento de um dos ‘conselhos’ dados por André, quando ele – num jorro retórico de súplica – fala ininterruptamente a ela, na capela, após o incesto. Está explícito que os dois irmãos tinham consciência da dissonância de seus desejos frente ao *mundo*

¹⁹ Expressão usada pelo pai na parábola bíblica do filho pródigo, no capítulo 15 do Evangelho de Lucas, verso 24.

exterior, tanto que o protagonista atribui a eles a condição de “vítimas da ordem”, como vemos:

o que é bom para uns é muitas vezes morte para outros, sendo que só os tolos, entre os que foram atirados com displicência ao fundo, tomam de empréstimo aos que estão por cima da régua que estes usam para medir o mundo; como *vítimas da ordem*, insisto em que não temos outra escolha, se quisermos escapar ao fogo deste *conflito*: forjarmos tranquilamente nossas máscaras, desenhando uma *ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca*; e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o *deboche* (NASSAR, 1989, p. 135. Grifos nossos).

O conflito que perpassa a trajetória de ambos os personagens é evidente. André, ao buscar persuadir a irmã sobre a inevitabilidade de confrontar a ordem estabelecida, termina por anunciar a maneira com que ela irá apresentar-se em sua última dança: vestida com as quinquilharias mundanas roubadas da caixa dele, com uma ‘borra rubra’ na boca, trajada de pleno deboche.

Essa derradeira aparição da personagem na narrativa acontece no capítulo 29. A descrição da festa é tão similar a do capítulo 5, que ocorre a repetição de trechos inteiros, exceto, como bem observa Perrone-Moisés, pelo emprego dos verbos no pretérito perfeito do tempo acabado e irreversível. Aqui, não há mais “e era no bosque atrás de casa”, mas “e *foi* no bosque atrás de casa”. Trata-se da última festa.

Após organizarem-se, como de costume, ao som da música, inicia-se a dança em torno do círculo. Desta vez, não se espera por Ana, visto que, desde a chegada de André, ela assumira uma atitude tão piedosa que todos presumiam que ela ainda estivesse na capela. No entanto, Ana surpreende com sua chegada, tão brusca quanto um golpe - “numa só lufada” - , causando o espanto de todos pelo seu aspecto decadente. Nesse trecho vemos toda a bravura do caráter dessa personagem. Ana contesta diretamente à ordem vigente, sua dança atua como uma afronta que fala mais do que todos os acometimentos e ações de André:

e quando menos se espera, Ana (que todos julgavam na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um caolho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros no tornozelo, 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 sua petulante decadência (NASSAR, 1989, p. 188)

Uma das grandes diferenças que distinguem o caráter dos personagens analisados é que, na medida em que André avança, no sentido de desmascarar as contradições da família, a *segunda natureza*, ele também recua. Decide partir de casa, mas para ela retorna. Em diálogo com o pai, apesar de contrapor-se às ideias deste, ele se deixa aparentemente apaziguar. André nunca vai até as últimas consequências, nunca confronta o centro desse *mundo exterior*. Ana, de outro modo, decide não resignar-se, não mais permanecer como vítima da ordem. Ela subverte essa ordem enquanto dança. Antes de ser golpeada, sua ação golpeia a estrutura da ordem familiar. A exposição dos adereços mundanos, bem como a exposição do próprio corpo coberto de voluptuosidade – “ostentando um exuberante deboche” –, é a visão da família arruinada. Nem tudo era o que parecia. A “petulante decadência” de Ana consiste na decadência de todo o sistema de leis inconsistentes que regiam a sua estirpe.

Os elementos que compõem essa última apresentação também antecipam o fim da personagem: o caolho de sangue entre os cabelos, a gargantilha roxa apertando o pescoço e o próprio vinho que ela derrama sobre os seios, apontam à morte para a qual ela caminha com “seu violento ímpeto de vida” (NASSAR, 1989, p. 188).

A lascívia de Ana causa espanto de todos na festa e leva Pedro a não esconder mais o segredo nefasto do incesto. Ele, como filho mais velho e continuador legítimo da ordem, busca pelo pai e lhe diz o que sabe sobre os irmãos:

e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (NASSAR, 1989, p. 192).

A *segunda natureza* não admite toda aquela afronta: Ana é assassinada pelo pai diante de todos. Considerando o que Aristóteles estabelece na *Poética* sobre a tragédia, compreendemos que o efeito trágico é maior quando a ação acontece entre pessoas próximas e acentua-se ainda mais quando existem laços de consanguinidade:

No caso dum inimigo atentar contra outro, tirante o patético em si mesmo, nada há que cause pena [...] Quando, porém, o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se cometa alguma outra monstruosidade semelhante, aí temos o que buscar (p. 33).

Desse modo, observamos que o efeito trágico²⁰ é intensificado em *Lavoura Arcaica*, visto que o pai é o algoz da própria filha. André, ao testemunhar a cena, afirma em sua narração: “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!)” (NASSAR, 1989, p. 192).

No entanto, poderíamos dizer que, ao invés de ‘ferir-se em seus preceitos’, o patriarca reafirma-os. O assassinato de Ana atuaria, na verdade, como holocausto, expiação dos pecados. Lembrando que, mais de uma vez, André se refere à última festa como a sua Páscoa. Segundo a tradição judaico-cristã, essa comemoração simboliza passagem, mudança (a *Pessach*), mas também indica sacrifício. Na Torá lemos a descrição de como deveria ser expiada a culpa: “No lugar onde degolam o holocausto, degolarão a oferta pela expiação da culpa, e o seu sangue se espargirá sobre o altar em redor. Como a expiação pelo pecado, assim será a expiação da culpa; uma mesma lei haverá para elas.” (Levítico 7: 2 -7). O sangue espargido em decorrência do crime maior é o de Ana. Ela é a ovelha imolada no altar da família. De acordo com Costa, Ana é “a Salomé punida publicamente. É com o sangue desse cordeiro que a doença da família será exposta, e não sanada” (COSTA, 2012, p. 31).

Porém, é ainda possível uma leitura distinta. Também podemos afirmar que junto à morte de Ana, a ordem se racha, expõe seu lado mais incoerente. O pai, representante maior da lei, contradiz a própria lei ao deixar-se agir impetuosamente: “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...” (NASSAR, 1989, p. 193). A contradição consiste na insubordinação à “soberania incontestável do tempo”, que ele tanto apregoava. Era o pai quem dizia: “não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, não lança contra ele o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo” (NASSAR, 1989, p.57). Ao sacrificar a filha, Iohána cede ao mundo das paixões: há cólera. Há antecipação. Há desequilíbrio. Como quem vaticinara seu próprio fim, ele dissera em um

²⁰ Como nosso estudo está pautado na análise de um romance, julgamos válido salientar acerca da tragédia que é possível afirmar categoricamente que, no mundo moderno, não existe mais a presença desse gênero em sua totalidade. No entanto, sabemos que o substantivo *tragédia* difere do adjetivo *trágico*. Partindo desse princípio, constatamos que há diferentes aspectos do gênero que transcendem a sua concretude grega. Entendemos *Lavoura Arcaica* como um romance da modernidade que agrupa em si uma profusão de elementos trágicos. É possível localizar nessa obra alguns elementos caracterizadores do trágico, como: a tensão, a contradição irreconciliável, a ambiguidade, a ironia e a crença na inexorabilidade do destino e, sobretudo, o desfecho do enredo, como expusemos acima.

dos sermões: “Ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue” (NASSAR, 1989, p. 57).

3.2.2. Ana como *alterego* problemático: identificação e problematidade

Após realizarmos um breve mapeamento das aparições de Ana dentro da narrativa e constatarmos que ela possui igualmente o irmão, um caráter conflituoso, iremos abordar a identificação que André tem com a personagem, apontando esse espelhamento como possível causa de sua paixão. Na mesma proporção que o protagonista lida de maneira problemática com a realidade familiar, ele enxerga na irmã uma série de conflitos que o faz não apenas aproximar-se, mas ver-se nela.

Ana, por vezes, parece indicar um *alterego* problemático de André, e o amor dele, a sua busca pela alteridade, acontece de modo egocêntrico, visto que o personagem ama Ana à medida que vê seu *eu* conflituoso refletido nela. Essa identificação máxima pode ser apreendida a partir de diversos fragmentos, mas, antes de tudo, pelo nome palindrômico da irmã. *Ana*, em árabe, é o pronome que indica a primeira pessoa do singular. Assim, o reconhecimento de si mesmo na irmã é sugerido pela própria etimologia do nome dela. André, ao buscar convencê-la a permanecer na relação incestuosa, afirma: “entenda que quando falo de mim é o mesmo que estar falando só de você” (NASSAR, 1989:131), ou seja, a projeção que ele faz de si mesmo nela é evidente. O nome da irmã é constitutivo de seu caráter problemático, a incompatibilidade sofrida por André é atribuída à perversão presente no nome de Ana, logo, no próprio *eu* do protagonista:

eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo *o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana* (NASSAR, 1989, p. 112. Grifos nossos).

Já foi dito que, por ser a narrativa em primeira pessoa, e o narrador personagem ser o irmão apaixonado, não há como ter uma visão imparcial do caráter de Ana: tudo que sabemos sobre ela é perpassado pelas impressões dele. Ainda assim, ao observarmos o que o personagem diz a respeito da irmã, podemos inferir que Ana compartilha do mesmo sentimento de inadequação sofrido por ele, ela também experimenta de forma intensa a cisão entre *eu* e *mundo*. Como lemos no capítulo 5: “essa minha irmã que, como eu, mais que

qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 30). O fato de ela trazer ‘a peste no corpo’ demonstra que Ana também é incompatível com o meio onde vive e André nota isso ao ponto de concluir que em toda a família, ela é a pessoa mais parecida com ele.

Outro ponto de intersecção que promove esse espelhamento do caráter da irmã em André diz respeito à posição ocupada na mesa das refeições. Ana, assim como André, faz parte do ‘lado esquerdo’ da família. Este é o lado anômalo, estigmatizado, que não se ajusta ao que impõe o ‘ramo da direita’. Essa ilustração simbólica é demonstrada no capítulo 24, em que o personagem fala sobre a disposição dos membros à mesa. O simbolismo presente nessas posições se reflete na psicologia dos personagens. André encontra-se à margem do lado que detém a autoridade na família. Todos que se assentam do seu lado: a mãe, Ana e Lula, expressam certa dissonância com relação às convenções patriarcais. Isso, certamente, é demonstrado de forma diferente em cada um. Mesmo assim, os quatro revelam um comportamento divergente ao modelo estabelecido pelas leis do ‘galho da direita’. A quebra da proibição do incesto – transgressão de uma regra presente em todas as culturas – e, evidentemente, condenada pela ordem patriarcal da família de André, é praticada no romance (ainda que de forma sugerida) por todos os membros do galho da esquerda.

Quanto à mãe, trata-se de um incesto simbólico. Já abordamos que a relação entre mãe e filho é erotizada no imaginário do protagonista desde a infância, e que os afagos desmedidos despertaram André para o proibido mundo das paixões. E por isso, ele pensa em dizer a ela, antes de partir de casa: “não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca” (NASSAR, 1989, p. 66), ou ainda, “eu e a senhora começamos a demolir a casa” (NASSAR, 1989, p. 68), como se todo o transbordamento de afeto da mãe se passasse à revelia da lei paterna e fosse a gênese da ruína familiar.

Já com relação a Ana, vimos que o incesto é concreto, tendo sido consumado na casa velha da fazenda, e provocado mudanças irreversíveis no destino de todos. Quanto caçula, Lula, que representa a continuação da prodigalidade, é interessante observamos brevemente o final do capítulo 27. Na noite em que André retorna à fazenda, Lula confessa ao irmão, antes de dormir, que também deseja transgredir as regras da família, que assim como ele, também irá fugir. Depois dessa conversa, no quarto em que dividem, fica ao leitor de *Lavoura Arcaica* a sugestão de que uma outra relação incestuosa ocorreu na casa, dessa vez, de orientação homoafetiva, por se dá entre os dois irmãos: “alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se

misturavam, ora avançando ora recuando, como nuns certos olhos antigos” (NASSAR, 1989, p. 181).

André seduz o irmão na noite do seu retorno, demonstrando que a sua volta de maneira alguma aniquila o seu caráter transgressor. Nesse trecho, vemos que André atribui a Lula alguns traços antes observados em Ana, como a hesitação em ceder, mesclando sempre ‘ousadia e dissimulação’. E ainda, ele afirma enxergar no irmão mais novo os olhos da irmã amada:

seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! – Que você está fazendo, André? [...] Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto [...] Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento, sem contar que a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela (NASSAR, 1989, p. 181-182).

Entendemos a sugestão desse segundo incesto como a tentativa incansável de subversão assumida por André. Também existe uma evocação do ato incestuoso primitivo, consumado com Ana. O protagonista busca em Lula aquilo há na irmã, sejam os ‘olhos antigos’ ou o ‘protesto dúbio’, que ora avança, ora recua. A frase final do capítulo demonstra a certeza tendenciosa de André de que depois do ocorrido, o irmão caçula também buscará purificação do seu corpo corrompido na capela. Sendo assim, André identifica-se com Lula à medida que ele lhe faz recordar Ana.

Outra faceta dessa projeção do herói na irmã faz referência ao mito do andrógino. André, na capela, diz a Ana: “temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo, entenda que, além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a *separação nossos corpos mutilados*” (NASSAR, 1989, p. 131. Grifo nosso). Essa imagem aponta para um mito presente na obra *O banquete* de Platão. Conta-se que no início das raças dos homens não havia apenas dois sexos, mas três. A humanidade estava dividida entre homens, mulheres e andróginos. Estes últimos eram seres grandiosos em aspecto, rapidez e força. Essas criaturas primordiais se caracterizavam por possuírem uma forma redonda: as costas e os lados compunham uma única esfera. Cada um tinha quatro mãos, quatro pés e uma cabeça com duas faces iguais, que olhavam para direções opostas. Os andróginos tornaram-se tão poderosos que chegaram a desafiar os deuses, escalando o Olimpo, o monte sagrado das deidades. A fim de abater o intento deles, mas não exterminar toda a raça, Zeus corta-os ao meio, obrigando as criaturas a andarem sobre duas pernas, para que todo orgulho e força fossem convertidos em humildade. À

medida que iam sendo divididos, Apolo ia lhes virando as cabeças para a parte amputada, assim, nunca esqueceriam a sua verdadeira condição. E foi então que as criaturas passaram a, desesperadamente, viver à procura de sua outra parte, a metade que as completaria. Com o passar do tempo, todos se esqueceram do ocorrido, mas o desejo de plenitude nunca mais foi abandonado, mas, nem por isso, saciado. A fala de André a Ana leva-nos a resgatar esse mito, visto que na busca exasperada pela irmã, ele reafirma a impossibilidade da separação de seus corpos. Separar-se indica autodestruir-se, já que para o protagonista, ele e Ana são um só: “entenda ainda que nossos corpos são habitados desde sempre por uma mesma alma” (NASSAR, 1989, p. 131). A busca de André em todo o romance é a de integração e, para ele, isso só se torna possível através do amor de Ana: “me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (“eu me construía nessa busca! que salmore nas minhas chagas...” (NASSAR, 1989, p. 190).

Por fim, é possível verificar a identificação extremada de André com o caráter problemático da irmã através da simbologia dos pés dentro da diegese. Os pés de André são constantemente aludidos na narrativa. Eles aparecem, pela primeira vez, quando o personagem rememora, no capítulo 2, a infância: “na modorra das tarde 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” (NASSAR, 1989, p. 13). Desde criança, André sente necessidade de integração. Seus pés fervorosos, febris buscam sempre conexão com a terra. De acordo com o *Diccionario de los Símbolos* de Chevalier (1986), a terra faz alusão ao aspecto feminino, ela denota fertilidade e regeneração, e ainda “la tierra simboliza la función maternal: *Tellus Mater*. Ella da y toma la vida”. Assim sendo, observamos que os pés do personagem desempenham uma função metonímica ao denotar a sua busca constante por aproximação desse seu outro *eu* feminino, representada pela terra.

Outra ação que remete a essa simbologia acontece na adolescência do personagem. Sempre que André via Ana dançar durante as festas familiares, ele repetia o mesmo ‘rito’:

“eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida” (NASSAR, 1989, p. 32).

Vemos aqui que esse contato dos pés na terra ocorre sempre que André faz alusão ao seu desejo sexual pela irmã. Desse modo, o membro denota um caráter fálico, viril, enquanto a terra “es La virgen penetrada por la azada o por el arado, fecundada por la lluvia o por la

sangre, que son la simiente del cielo” (CHEVALIER, 1986, p. 492), representando, assim, um símbolo feminino que alude ao desejo pela própria irmã.

Mais uma vez, observamos a menção feita aos pés do personagem na narração dos minutos que antecedem o ato incestuoso. Após deparar-se com Ana na entrada da casa velha, e ela transpor a porta, André expressa seu turbilhão de sentimentos e desejo sexual, novamente, através dos pés: “ali mesmo, junto da porta, tirei sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho, senti também meu corpo de repente obscuro, surgiu virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares” (NASSAR, 1989, p. 103). A necessidade de sempre remover os sapatos a fim de entrar em contato pleno com a terra úmida remete a busca de contato íntimo, de plena integração com a figura feminina. André sempre ilustra seus desejos utilizando os pés como símbolos: “tranquei ali entre páginas de um missal, minha libido mais escura, devolvendo às origens as raízes dos meus pés” (NASSAR, 1989, p.93).

Assim sendo, salientamos que os pés são representativos das vontades mais dissolutas de André. No que se refere a Ana, nota-se que o protagonista também demonstrará sua identificação a partir da observação dos pés da irmã. Em dado momento, André afirma: “meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã que tinha as plantas dos pés em fogo imprimindo marcas que queimavam dentro de mim” (NASSAR, 1989, p. 33). Essa imagem dos pés em fogo traduz toda a impaciência e vivacidade de Ana, mas também, seu avassalador poder de destruição. O fogo, ao mesmo tempo em que purifica, simboliza igualmente perda, ruína. E é através dos pés ardentes na dança que Ana anunciará a queda do sistema familiar. É ainda através da dança de Ana, que André será massacrado pelo desejo interdito: “amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro” (NASSAR, 1989, p. 33). Outro sentido possível faz referência ao simbolismo sexual relacionado a primeira técnica de obtenção do fogo: a fricção. O fogo é conseguido através do movimento que alude à união carnal. Assim, os pés em chamas de Ana denotam a sua ação de não abster-se do mundo das paixões, mas de caminhar ao encontro dele. Esse não é o único momento que André faz alusão aos pés da dançarina oriental em contato com a terra. Ele também observa: “eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana [...] só tocando a terra na ponta dos pés descalços” (NASSAR, 1989, p. 31). Assim como André, Ana ao libertar os pés dos calçados e dançar sobre o húmus da terra, demonstra uma tentativa de integração.

Em suma, observamos que ocorre um espelhamento do protagonista com relação à irmã. André enxerga-se em Ana de variadas formas. Seja através do próprio nome dela, de

sua proximidade junto a ele na mesa das refeições, na crença de que os corpos dos dois eram habitados por uma única alma, que remete ao mito do andrógino; ou, ainda, pela maneira com que ele relaciona a figura dos pés da irmã com os seus próprios.

Assim, compreendemos no estudo de Lukács que o conflito é pressuposto para a existência do herói no romance. No caso de *Lavoura Arcaica*, vimos que os dois personagens são atormentados pela discrepância existente entre os seus desejos subjetivos e o meio hostil e regrado da família. O protagonista percebe a própria angústia e a inquietação de seu caráter refletido na psicologia conflituosa da irmã, assim sendo, entendemos que Ana representa um *alterego* problemático de André. É obvio que existem diversas diferenças entre eles. Como vimos, enquanto a André cabe a palavra constante ao decorrer da narrativa, a única linguagem de Ana é a do corpo. A personagem expõe sua natureza problemática, a sua cisão com o mundo exterior através de sua dança transgressora. É através da dança que Ana acusa a incoerência da ordem familiar.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O personagem da ficção tem sido estudado desde a antiguidade. Por se tratar de um elemento central da narrativa, o fio condutor de toda a trama, essa categoria tem sido, constantemente, alvo de pesquisas e tipologias.

A proposta do nosso trabalho foi observar a problematidade dos personagens André e Ana à luz dos estudos realizados por Georg Lukács. Vimos que o herói moderno, devido a perda do respaldo divina, apresenta uma vocação inevitável ao fracasso. Comprovamos isso na observação da trajetória dos dois irmãos.

Acerca de André, buscamos demonstrar como a cisão entre *primeira e segunda natureza* é conscientemente sentida pelo herói de *Lavoura Arcaica* e como esse sentimento de inadequação se faz presente não apenas no caráter do personagem, mas na sua ação (ou falta dela), em símbolos expressos em sua fala e em elementos estruturais da narrativa, como nos constantes fluxos de consciência e analepses. Observamos também que o incesto atua, no enredo, como uma necessidade, que intensifica ainda mais o caráter problemático do personagem. A gradação da problematidade também teve relevo em nosso estudo, que

buscou ilustrar através de cinco capítulos o aspecto cumulativo e irreversível do sofrimento de André. Fizemos ainda a síntese da tipologia do herói romanesco de Lukács, a fim de evidenciar os momentos em que André se aproxima do *Romantismo da desilusão*, não deixando, com isso, de relativizar o enquadramento do personagem nesse tipo de herói.

Quanto a Ana, demonstramos que embora ela seja uma personagem silenciada, a ação dela confronta diretamente os alicerces da família. A natureza problemática dessa personagem causa no irmão um profundo sentimento de identificação, levando-o a apaixonar-se por ela. O amor que surge a partir daí intensifica o conflito que ambos já tinham com o mundo externo, levando-os a completa ruína.

Nosso trabalho também buscou trazer à tona o romance *Lavoura Arcaica*, pois, ainda que não tenha tido grande repercussão em meio ao grande público, trata-se de uma obra de extrema grandeza literária: tanto pelo elaborado trabalho com a linguagem, pela capacidade de condensar inúmeros mitos provenientes de diferentes culturas, e ainda pela singularidade do enredo. Esta é uma obra que merece ser estudada e difundida nas academias e fora delas.

Raduan Nassar abandona a literatura logo após a publicação de apenas dois livros. Porém, esses já são suficientes para consagrá-lo como um grande escritor, equiparado a nomes consagrados da literatura brasileira, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

. Sabemos que qualquer análise, por mais que se queira completa, sempre será limitada. Contudo, é importante ressaltar que o texto literário é sempre passível de inúmeras leituras. Como disse Ezra Pound (2006:28), literatura é novidade que permanece novidade. Não há como exaurir os sentidos presentes numa obra e contemplar todos os seus aspectos constitutivos. Desse modo, concluímos a nossa pesquisa, cientes de que as discussões aqui presentes continuam abertas e à análise traçada permanece suscetível ao acréscimo de novas ideias.

REFERÊNCIAS

ABATI, Hugo. **Da Lavoura Arcaica**: Fortuna Crítica, Análise e Interpretação da obra de Raduan Nassar. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1999.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003. Tradução Jorge de Almeida.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ARAÚJO, Arturo. A Ironia Estrutural no Romance. In: **Construções literárias e discursivas da modernidade** / Lúcia Sá Rabelo, Liane Schneider, organizadoras. – Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Achados e perdidos** — ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979.
BAILEY, Kenneth. **As parábolas de Lucas**: a poesia e o camponês: uma análise literário cultural. – 3. ed. – São Paulo: Vida Nova, 1995.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. São Paulo – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

BISCARO, Regina – **Incesto**. *Um fenômeno arquetípico*. São Paulo: Zouk, 2003.

BRANDÃO, Junito de Sousa. Introdução ao mito dos heróis. **Mitologia grega**, vol. III. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 15-71.

Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo. Instituto Moreira Sales, 1996. (v. 2. Raduan Nassar)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed., São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. **A personagem de ficção**. 10. Ed. São Paulo. Perspectiva, 2004.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIARELLI, Stefania. **Silêncio e Voz em Lavoura Arcaica**. Estudos e Literatura Brasileira Contemporânea, n° 1. Brasília, novembro de 1999.

CHKLOVSKI, V.. A arte como procedimento. In: OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio de. (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

COIMBRA, Rosicley Andrade. **Do arcaico ao moderno: tradição e (des)continuidade em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar**. – Dourados, MS: UFGD, 2001.

COSTA, Júlia Kauana Arcanjo da. **A construção da Salomé em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**. João Pessoa, 2012.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 17. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1984.

LASCK, Markus. “De pater a pátria: sobre a violência nas obras de Carlos Sussekind, Raduan Nassar e Milton Hatoum.” In: **Escritas da Violência**, vol. II: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina/ Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Francisco Foot Hardman, organização. – Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2ª edição São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **O romance como epopeia burguesa**. in CHASIN, J. (org.), **Ensaio Ad Hominem**, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

MENEZES, Leonardo Gonçalves. **Exegese dos contrários: uma releitura de Lavoura Arcaica de Raduan Nassar**. Dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literaturas. Brasília, 2009.

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

_____. **Um Copo de Cólera**. 5. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

PELLEGRINI, Tânia. **Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura?** Acta Scientiarum, Maringá, 2001. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/2743/1885>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Da cólera ao silêncio”. in. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Raduan Nassar. n. 2. São Paulo. Instituto Moreira Sales. 1996.

PLATÃO, **O Banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural. Ed. 5. 1991.

_____ **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

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

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao Lado Esquerdo do Pai**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1997.

SOUZA, Maria Salete Daros de. **Desamores: a destruição do idílio familiar na ficção contemporânea**. – Florianópolis. Ed. da UFSC: São Paulo: Edusp, 2005.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

WEBER, M. **A ciência como vocação**. In: _____. Metodologia das Ciências Sociais. Campinas: Ed. da UNICAMP; São Paulo: Cortez, 1992. v.2.