



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* - MESTRADO/DOCTORADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS



Missão da UNEMAT: "Garantir a produção e a difusão do conhecimento através do ensino, pesquisa e extensão, visando o desenvolvimento sustentável."

RENATTO MACEDO BONIN

**A ANULAÇÃO DA ORDEM E A REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA EM
LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR**

TANGARÁ DA SERRA - MT
2020



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* - MESTRADO/DOCTORADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS



Missão da UNEMAT: "Garantir a produção e a difusão do conhecimento através do ensino, pesquisa e extensão, visando o desenvolvimento sustentável."

RENATTO MACEDO BONIN

**A ANULAÇÃO DA ORDEM E A REPRESENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA EM
LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de Pesquisa: literatura, história e memória cultural.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Walnice Aparecida Matos Vilalva.

TANGARÁ DA SERRA – MT
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desta dissertação, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

B715a BONIN, Renatto Macedo.
A Anulação da Ordem e a Representação da Consciência em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar / Renatto Macedo
Bonin – Tangará da Serra, 2020.
100 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva

1. Lavoura Arcaica. 2. Memória. 3. Tradição. 4. Narrador. 5. Fluxo de Consciência. I. Renatto Macedo Bonin. II. A Anulação da Ordem e a Representação da Consciência em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar.

CDU 82.09



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* - MESTRADO/DOCTORADO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS



Missão da UNEMAT: "Garantir a produção e a difusão do conhecimento através do ensino, pesquisa e extensão, visando o desenvolvimento sustentável."

Dissertação intitulada "**A anulação da ordem e a representação da consciência em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**", de autoria do mestrando Renato Macedo Bonin, aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)
Orientadora

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)

Prof. Dr. José Eduardo Martins de Barros Melo (UNIR)

TANGARÁ DA SERRA – MT
2020

Para meu pai:
Antônio Aparecido Bonin (*in memoriam*).

AGRADECIMENTO

À Profa. Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva pelas orientações ao longo da pesquisa, pela serenidade e compreensão.

Ao Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva pelas dicas valiosas no exame de qualificação e pelos incentivos.

Ao Luan, meu amigo desde a graduação, em quem confio e respeito.

À minha avó e tias, pela torcida de sempre.

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

9 E chamou o Senhor Deus a Adão: "Onde estás?", disse ele.
10 "Ouvi teu passo no jardim," respondeu o homem; tive medo porque
estou nu, e me escondi."
11 Ele retomou: "E quem te fez saber que estavas nu? Comeste,
então, da árvore que te proibi de comer!"
12 O homem respondeu: "A mulher que puseste junto de mim me deu
da árvore, e eu comi!"
13 Iahweh Deus disse à mulher: "Que Fizeste?" E a mulher
respondeu: "A serpente me seduziu e eu comi."
14 Então Iahweh Deus disse à serpente: "Porque fizeste isso és
maldita entre os animais domésticos e todas as feras selvagens.
Caminharás sobre teu ventre e comerás poeira todos os dias de tua
vida."
15 Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a
linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar."
16 À mulher ele disse: "multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na
dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te
dominará."
17 Ao homem, ele disse: "Porque escutaste a voz de tua mulher e
comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por
causa de ti! Com sofrimento dele te nutrirás todos os dias de tua vida.
18 Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos
campos."
19 Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao
solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás."

Gênesis, capítulo 3, versículos de 9-19.

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar o comprometimento que Raduan Nassar teve em representar a tradição patriarcal no romance *Lavoura Arcaica* (1975). A partir do reconhecimento de um narrador em primeira pessoa, que utiliza o fluxo de consciência para revisitar lembranças, investiga-se como é apresentada a configuração narrativa; a relação entre lembrar e esquecer e as possíveis justificativas para o excesso de autoridade patriarcal que resultaram na transgressão dos filhos, o que culminou na tragédia final. Esta análise refletirá esses aspectos para que se compreenda a anulação da lei patriarcal arcaica retratada na obra e que ainda é muito imperativa na sociedade contemporânea. Para tanto, Bosi (1994), Benjamin (1994), Candido (1951), Ginzburg (2012), Humphrey (1976) e Sedlmayer (1997) foram os principais teóricos consultados.

Palavras-chave: *Lavoura Arcaica*; Memória; Tradição; Narrador; Fluxo de Consciência

ABSTRACT

This research intends to analyze the commitment that Raduan Nassar had in representing the patriarchal tradition in the *Lavoura Arcaica's* (1975) novel. Starting in the recognition of a first-person narrator, using the stream of consciousness to revisit memories we investigated how the narrative configuration is presented; the relationship between remembering and forgetting and the possible justifications for the excess of patriarchal authority that resulted in the transgression of the children that culminated in the final tragedy. This analysis will consider these aspects in order to understand the annulment of the patriarchal archaic law represented in the work and which is still very imperative in contemporary society. To do this, Bosi (1994), Benjamin (1994), Candido (1951), Ginzburg (2012), Humphrey (1976) e Sedlmayer (1997) were the main theorists consulted.

Keywords: *Lavoura Arcaica*; Tradition; Narrator; Memory; Stream of Consciousness

RÉSUMÉ

Cette recherche cherche à analyser l'engagement de Raduan Nassar à représenter la tradition patriarcale dans le roman *Lavoura Arcaica* (1975). Sur la base de la reconnaissance d'un narrateur à la première personne, qui utilise le flux de la conscience pour revisiter les souvenirs, nous étudions comment la configuration narrative est présentée; la relation entre la mémoire et l'oubli et les justifications possibles de l'excès d'autorité patriarcale qui a abouti à la transgression des enfants, qui a abouti à la tragédie finale. Cette analyse reflétera ces aspects pour comprendre l'annulation de la loi patriarcale archaïque représentée dans l'ouvrage et qui est encore très impérative dans la société contemporaine. Ainsi, Bosi (1994), Benjamin (1994), Candido (1951), Ginzburg (2012), Humphrey (1976) et Sedlmayer (1997) ont été les principaux théoriciens consultés.

Mots-clés: *Lavoura Arcaica*; Mémoire; Tradition; Conteur; Flux de conscience

SUMÁRIO

Introdução

13

Capítulo 1: a força do verbo

21

<u>1.1 O narrador da modernidade</u>	22
<u>1.2 O narrador de si mesmo</u>	26
<u>1.3 Por que narrar?</u>	33

Capítulo 2: Um sopro escuro no porão da memória

40

<u>2.1 A memória como genealogia familiar</u>	41
<u>2.2 O ato de lembrar e esquecer</u>	45
<u>2.3 Tempo e memória</u>	51

Capítulo 3: a paródia que subverte a tradição

58

<u>3.1 O veio ancestral</u>	59
<u>3.2 Tradição <i>versus</i> liberdade</u>	67

Capítulo 4: o fio atávico desta paixão

74

<u>4.1 As técnicas do fluxo de consciência</u>	75
<u>4.2 A descrição pelo monólogo interior</u>	82

Conclusão

91

Referências

96

INTRODUÇÃO

O Homem não vive somente a sua vida individual; consciente ou inconscientemente, participa também da vida de sua época e dos seus contemporâneos - Thomas Mann

Raduan Nassar (27 de novembro de 1935) nasceu em Pindorama, interior de São Paulo, é filho de imigrantes libaneses que chegaram ao Brasil em meados de 1920; primeiro para o estado do Rio de Janeiro e, posteriormente, para a cidade de São Paulo. Foi galhardeado duas vezes com o Prêmio Jabuti, em 1976 e 1998, já em 2016 recebeu o Prêmio Camões de Literatura, pelo conjunto de sua obra. Escreveu o romance *Lavoura Arcaica*, em 1975, a novela *Um copo de cólera*, em 1978 e a coletânea de contos *Menina a caminho*, em 1994.

Raduan Nassar iniciou os estudos acadêmicos em Direito, Letras e Filosofia, mas concluiu apenas o último, todos pela Universidade de São Paulo. Em 1984, em uma entrevista à revista Folha, Raduan anunciou que havia abandonado a literatura, que sua paixão pelo mundo das ideias havia se esgotado e o seu interesse agora era sobre assuntos rurais. Ele dizia, nessa entrevista, que sua cabeça fervilhava por outras coisas, andava às voltas com agricultura e pecuária, procurando se enfronhar sobre “tratores, implementos, formação de pastos, tipos de capim, braquiária, pangola, setária, humidícula, que nada tem a ver com o pasto das ideias. A menos que me engane” (FOLHA, 1984, p.10). *Menina a caminho* foi publicada depois dessa entrevista e reúne um conjunto de textos que apresentam uma crítica à pretensão, à vaidade e à falta de individualidade dos intelectuais e da literatura produzida por eles. Segundo ele, esses textos são “uma molecagem contra mim mesmo, pois dá sequência à minha inequívoca vocação para o suicídio autoral” (NASSAR, In: SABINO, 1997, p. 10).

Apesar da dura autocrítica, pode-se afirmar que quase 10 anos antes Nassar publicava sua obra-prima, *Lavoura Arcaica*, em 1975. Obra-prima no sentido não apenas da crítica literária, mas porque subverte uma cultura imposta, a patriarcal, e essa subversão reflete também na forma, pois a linguagem transita entre o romanesco e o lírico. Em *Lavoura Arcaica*, Nassar direciona o indivíduo a um enfrentamento social e moral que atinge questionamentos como as subjetividades, autoritarismo, tradição, tendo a transgressão como justificativa para uma reafirmação do protagonista como sujeito. Alguns dos prêmios conquistados por esse romance foram: o prêmio Coelho

Neto, da Academia Brasileira de Letras, no ano de 1976; prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa e Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), tendo nesta mesma premiação conquistado prêmio por *Um copo de cólera* na categoria Ficções. Essas duas obras, tanto o romance quanto a novela, foram transpostas, através de adaptações cinematográficas produzidas pelos diretores Aluizio Abranches (*Um copo de cólera*, em 1995) e Luiz Fernando Carvalho (*Lavoura Arcaica*, em 2001).

Raduan, acerca do seu processo criativo, afirmou em entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira, volume 2* (2001), que não buscou escrever através de normas de teorização estética dos movimentos literários. Além do autor não ter tido interesse, ele também se recusava radicalmente seguir qualquer teoria literária: “Quando eu escrevia, não partia de pressupostos teóricos, sempre achei que cada escritor, seja ele prosador ou poeta, tem de fazer o que lhe dá na telha” (NASSAR, 2005, p. 8). Nesse sentido, ele defende que a obra deve falar por si mesma, sem precisar de um recurso externo para compreendê-la. Só assim seria preservada uma intenção de individualidade da sua voz, Nassar finaliza dizendo na entrevista que se não tivesse sido assim, o seu projeto literário teria sido um fracasso, afinal, o papel da literatura é apresentar as “vibrações da vida”, e essa é uma de suas mais importantes funções.

A época em que Nassar escreveu suas obras foi um período em que ocorriam grandes mudanças de ordem social, cultural, de gênero literário, econômica, política etc. Entre as mudanças ocorridas nessa segunda metade do século XX, estão novos padrões e papéis sociais, novos valores e representações, proporcionando uma inevitável ressignificação das relações humanas. Nesse período, tornou-se urgente a discussão da crise do sujeito, logo, da noção de identidade individual.

Sabe-se que a literatura é uma forma de expressão artística e, em *Lavoura Arcaica* (1975)¹, obra *corpus* desta pesquisa, ela se manifesta através das palavras de um narrador que é personagem e protagonista da obra. O autor construiu uma diegese que livremente parodia a parábola do filho prodigo, subvertendo-a tragicamente. Esse enredo é apresentado por um narrador contemporâneo sem equivalente em nossa literatura, tanto pela história a ser contada, tanto pela problemática apresentada à solução no relato da obra.

¹ A edição utilizada foi publicada em 1989, pela Companhia das Letras. Essa foi a última edição revista pelo autor.

Lavoura Arcaica é narrada em primeira pessoa, por André, um rapaz de 17 anos de uma família de origem libanesa extremamente patriarcal, que foi criado junto de seus irmãos por meio de rígidos códigos morais e éticos. Um dia, André decide abandonar o lar, uma vez que ele não suportava mais viver submisso à ordem imposta no âmbito familiar. O pai de André apresenta-se na narrativa como um moralista com quem ele não conseguia ter respeito pela postura religiosa que esse pai adotava. Ele acreditava que a maioria dos valores transmitidos pelo pai eram já ultrapassados. Raduan Nassar usou como base para o seu texto, a já conhecida parábola cristã do filho pródigo:

Continuou: certo homem tinha dois filhos; o mais moço deles disse ao pai: Pai, dá-me a parte dos bens que me cabe. E ele lhes repartiu os haveres. Passados não muitos dias, o filho mais moço, ajuntando tudo o que era seu, partiu para uma terra distante e lá dissipou todos os seus bens, vivendo dissolutamente. Depois de ter consumido tudo, sobreveio àquele país uma grande fome, e ele começou a passar necessidade. Então, ele foi e se agregou a um dos cidadãos daquela terra, e este o mandou para os seus campos a guardar porcos. Ali, desejava ele fartar-se das alfarrobas que os porcos comiam; mas ninguém lhe dava nada. Então, caindo em si, disse: Quantos trabalhadores do meu pai têm pão com fartura, e eu aqui morro de fome! Levantar-me-ei, e irei ter com o meu pai, e lhe direi: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus trabalhadores. E, levantando-se, foi para seu pai. Vinha ele ainda longe, quando seu pai o avistou, e, compadecido dele, correndo, o abraçou, e beijou. E o filho lhe disse: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. O pai, porém, disse aos seus servos: Trazei depressa a melhor roupa, vesti-o, ponde lhe um anel no dedo e sandálias nos pés; trazei também e matai o novilho cevado. Comamos e regozijemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado. E começaram a regozijar-se. Ora, o filho mais velho estivera no campo; e, quando voltava, ao aproximar-se da casa, ouviu as músicas e as danças. Chamou um dos criados e perguntou-lhe que era aquilo. E ele informou: Veio teu irmão, e teu pai mandou matar o novilho cevado, porque o recuperou com saúde. Ele se indignou e não queria entrar; saindo, porém, o pai, procurava conciliá-lo. Mas ele respondeu a seu pai: Há tantos anos que te sirvo sem jamais transgredir uma ordem tua, e nunca me deste um cabrito sequer para alegrar-me com os meus amigos; vindo, porém, esse teu filho, que desperdiçou os teus bens com meretrizes, tu mandaste matar para ele o novilho cevado. Então, lhe respondeu o pai: Meu filho, tu sempre estás comigo; tudo o que é meu é teu. Entretanto, era preciso que nos regozijássemos e nos alegrássemos, porque este teu irmão estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado. (A BÍBLIA, 1998, p. 85 – 86).

Em *Lavoura Arcaica*, assim como na parábola do filho pródigo, é incumbida a Pedro, o irmão mais velho, a missão de reaver a ovelha desgarrada. A obra é dividida

em duas partes: a primeira chama-se “A partida” e retrata o encontro entre André e seu irmão mais velho, Pedro, em um quarto de pensão em que o narrador estava hospedado. Durante esse encontro ocorre uma conversa em que Pedro pede que André retorne ao lar. Simultaneamente a esse pedido, André conta ao irmão mais velho o motivo de sua fuga que, como sabemos, é por causa da criação do pai, e, principalmente, por causa da relação incestuosa com sua irmã caçula, Ana. Nesse primeiro momento, a narrativa é preenchida por digressões do narrador à infância, os *flashbacks* mais frequentes são os episódios referentes aos discursos autoritários do pai e os momentos íntimos que tivera com a irmã.

Na segunda parte, “O retorno”, André narra a recepção da família a ele quando junto a Pedro, retornam à casa do pai. Em semelhança ao filho pródigo, uma festa é preparada para comemorar a volta do filho perdido. Acontece uma volta a casa, porém, não como a da parábola religiosa; o caminho parecia intacto, mas houve uma subversão, nas últimas páginas. Tudo estava em perfeita harmonia, até que Pedro revela o segredo de André e Ana ao pai que, em um acesso de fúria, ataca a filha que estava dançando e a mata perante os familiares que ali estavam.

Pensou-se, para esta pesquisa, na representação em literatura de subtemas que reflitam a condição e as relações humanas, ou seja, a lida com os sentimentos e as situações de desequilíbrios sociais e familiares. No viés temático, tem-se a reflexão das relações de subalternidade, de poder, que anulam a identidade do outro, logo, a tradição e a liberdade. O humano da modernidade não se preocupa mais com o mundo, apenas consigo mesmo. Em *Lavoura Arcaica*, a individualidade que vem de encontro à liberdade da personagem é bastante evidente, ou seja, isso conversa diretamente com essa tendência contemporânea em que tudo no mundo acaba por ser muito fugidio. Há uma exacerbação do efeito de estranhamento tanto em literatura, quanto na realidade.

A obra de Nassar evidencia alguns pontos que nos levam a observá-la sob ângulos mais atentos. Cita-se, por exemplo, a preocupação que o autor teve com a linguagem, ao apresentar traços memorialistas, trazendo para a ficção a cultura libanesa; o hibridismo de gêneros literários presente nas páginas do romance, entrelaçar prosa e poesia, a fim de dar coerência ao discurso de André, o narrador, entres outros aspectos apreciados pelos estudos literários. Por meio deles, o autor problematiza a tradição patriarcal dentro de um país que vivenciava o auge da ditadura militar, em meados de 1975. Essa tradição, em *Lavoura Arcaica*, pode ser

compreendida como o argumento do patriarca para que sua família não o questionasse e aceitasse sua doutrina, assim como ele, outrora, teve que aceitar. É como se, de alguma forma, as *escrituras* ou os conhecimentos herdados legitimassem as situações de opressão e abuso de poder que esse homem impunha aos seus.

O protagonista André busca, mediante sua narrativa, rememorar os acontecimentos de seu passado, baseando-se neles para construir seus argumentos ao discursar para Pedro, na primeira parte do livro: a partida; e ao dialogar com o pai na segunda parte do livro, o retorno. Acredita-se que essa configuração contribui para que a personagem tire a venda que bloqueia a coragem de viver por ele mesmo e ser quem quiser, sendo respeitado e aceito, essa e outras questões subjetivas serão analisadas nas páginas deste estudo.

Dessa maneira, André rompe com os laços familiares por meio de uma queda de braços metafórica que trava com seu pai; ao negar os princípios morais adquiridos no berço da família, de certa forma obriga o patriarca a negar sua própria moral. No desfecho há uma grande subversão do relato bíblico, enquanto se espera um reestabelecimento da harmonia familiar, como acontece na parábola do filho pródigo, em *Lavoura Arcaica* isso não ocorre. “Pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!” (NASSAR, 1989, p. 192).

Ao pensar a densidade de discussões possíveis, em literatura, acerca de *Lavoura Arcaica*, observou-se que, embora não seja um romance estudado em grande volume, como *Grande sertão: veredas* (1956), por exemplo, Nassar, após Rosa, é um dos maiores escritores de literatura brasileira pós 1960. Seu romance não é um objeto de fácil estudo acadêmico, sendo esse, pensamos, o motivo da pouca investigação teórica recebida por ele nas universidades. Assim sendo, num levantamento prévio, quantificou-se que existem aproximadamente 32 teses e 120 dissertações cadastradas no Catálogo de Teses e Dissertações² da Capes; 10 teses e 42 dissertações no acervo da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Para esse levantamento, levamos em conta as palavras chave “Raduan Nassar” e “Lavoura Arcaica”.

Afunilando ainda mais esses números, notou-se que os assuntos abordados têm várias recorrências temáticas, assim, uma parte dessa fortuna crítica analisa a

² Acesso em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br> – CAPES.

Acesso em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/> - BDTD.

sexualidade presente na obra, como é o caso de Pamela Moura Freitas (2015), que em sua dissertação para o Pós-cultura da UFBA, refletiu a questão da sexualidade, considerando as práticas transgressoras de André e estabelecendo relação entre essa noção de violação da personagem com o processo civilizador. Outra porcentagem de temas paira em torno da comparação do longa-metragem de 2001 dirigido por Fernando carvalho, com o romance de 1975. Nesse recorte, a tese de Renato Cury Tardivo (2015) nos faz pensar a verossimilhança bastante presente na adaptação, aproximando e afastando as duas artes. Tardivo inquire sobre realidade, ideologia e ficção voltando-se a uma perspectiva que ele denominou de visão poético-crítica. Thayse Leal Lima (2006), da PósLit da UFMG, em sua dissertação analisou a poética própria de Nassar, suas formas, figuras de linguagem e sentido, semântica e estilística com foco no entrelaçamento entre lírica e prosa na obra. Outra fortuna crítica importante para o romance de Nassar foi a pensada por Leonardo Gonçalves de Menezes (2009), acredita-se que este seria o estudo acadêmico que mais se aproxima do que buscamos nesta averiguação, uma vez que também analisa narrador e tradição, como fizemos. Em sua tese para o PósLit da Universidade de Brasília, ele discutiu a estrutura dos elementos contrários, como a reinterpretção da parábola bíblica, para compreender os mecanismos de dominação subjacentes ao discurso da ordem e da racionalidade por meio da ironia trágica. Há também textos científicos em capítulos de livros e periódicos que discutem incesto, cultura, imagética, política, movimento, dança, desejo, afeto, ensino, entre outras possibilidades de análise à obra de Raduan Nassar e que se bosta a esta investigação mencionar, uma vez que não fazem parte da nossa delimitação do tema.

Por esse motivo, tornou-se uma tarefa sensível dividir bem os capítulos desta dissertação, uma vez que os conceitos teóricos abordados, a relembrar: narrador, memória, tradição e fluxo de consciência, de algum modo sempre se entrelaçam. Logo, embora tenham capítulos específicos, nada nos impede de vez ou outra darmos pistas de um conceito que, dependendo do ponto de vista, possa pertencer a outra organização possível, a fim de compreender, ao final, a questão levantada neste trabalho, que se sintetiza em responder como Nassar possibilitou através da representação da consciência de André, o narrador, anular a tradição patriarcal estabelecida naquela família.

Nesta dissertação, buscou-se analisar quatro aspectos caros à teoria literária, divididos no formato de capítulos. No primeiro, propõe-se uma discussão a fim de

caracterizar o narrador da modernidade, investigou-se a decisão que o protagonista e narrador, André, teve de decidir narrar sua história e como isso foi articulado na obra. No segundo capítulo, analisou-se a narração memorialística. Nelas atentou-se para como essas lembranças aparecem no romance e também a relação entre lembrar e esquecer. No terceiro capítulo se pretendeu refletir a possibilidade da configuração memorialística justificar o excesso de autoridade no discurso do pai. Esse discurso patriarcal foi observado como força da tradição, arcaico, mas ainda comum nas sociedades modernas. E, por fim, no último capítulo, a problematização proposta foi uma análise de *Lavoura Arcaica* como um romance de fluxo de consciência em que se percebem características do monólogo interior de forma a pensar nessa técnica como um modo de descrever uma consciência inquieta, abundante por uma vontade urgente de anular essa ordem arcaica patriarcal que o romance em análise o tempo todo denuncia.

Capítulo 1: a força do verbo

Tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor
arenosa do deserto. – Raduan Nassar

1.1 O narrador da modernidade

Para adentrar a narrativa da obra corpus desta pesquisa, iniciamos esta reflexão apresentando algumas considerações acerca do narrador de *Lavoura Arcaica*. Para tanto, perpassamos esse conceito com o amparo de alguns teóricos de literatura, a citar: Jaime Ginzburg (2012), Jean Genette (1979) e Walter Benjamin (1994). Entende-se que o narrador está em um papel fundamental em *Lavoura Arcaica*, porém, para se significar, ele depende da memória da casa, dos irmãos, dos pais. A configuração memorialística é uma ferramenta constitutiva na obra de Nassar, a fim de proporcionar veracidade ao que o seu narrador quer contar. André ao se lembrar, conta-nos sua memória para além da racionalização frente ao vivido, logo, para construir sua identidade e condenar a tradição que o impede de ser livre.

Em uma época não especificada no romance, em um Brasil rural em que a busca pela liberdade individual, social e familiar ainda hoje faz-se necessária, reflete-se sobre a luta para que o ser humano não seja mais uma parte submissa da família patriarcal ou mesmo, de outras formas de poder que uma organização social pode compreender; logo, excluir, oprimir e menosprezar. Em virtude de algumas questões que a literatura brasileira nos tem trazido, pudemos perceber que uma das causas dessas indagações é o fato de que as pessoas não estão mais seguindo aquela voz autoritária que comanda o lar ou a vida, da mesma forma que antigamente. Existe, na contemporaneidade, um lugar de fala, em que quanto mais vozes se levantam, mais força as vozes silenciadas têm. Observa-se, desta forma, que um romance de mais de 40 anos condensa uma problemática que perdura até os dias atuais. Então, reforçamos a urgente necessidade de se investigar literaturas como a de Raduan Nassar, que são atemporais.

Na modernidade, há uma necessidade de questionar a sociedade e a individualidade bastante latente. As ordens e os códigos estabelecidos tradicionalmente não são mais fonte de segurança e de princípio imutável para o indivíduo. Assim, como os anos avançam, as configurações de sujeito, mundo, valores

também avançam, se expandem, se ressignificam. O que Nassar apresenta em *Lavoura Arcaica*, encaixando a temática da obra em tópicos de discussões, pode-se dizer que é um reflexo da necessidade de representar a família, os valores, os sacrifícios, o destino, a morte, o amor e também a autonomia em mudar de perspectivas.

Para Júlio Cortázar (1993), o mundo tem a necessidade de mostrar seus anseios de formas tão complexas e diversas, que esse acaba sendo um dos motivos da iminente evolução dos gêneros. É preciso dar voz às diferenças que as individualidades tomam no eixo da representação humana em literatura. Assim, o romance é reflexo dos questionamentos que se fazem em relação às paixões humanas e também à realidade em que se vive.

Tão logo se transpõe a etapa da adolescência em que se lêem romances para desmentir com um tempo fictício os desencantos incessantes do próprio tempo, ingressando-se na idade analítica quando o conteúdo do romance perde interesse juntamente com o mecanismo literário que o configura, descobre-se que cada livro realiza a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade, e que a acumulação de volume em nossa biblioteca vai parecendo cada vez mais com um microfilme do universo; materialmente pequeno, mas com uma projeção em cada leitor que devolve as coisas a seu tamanho mental primitivo. (CORTÁZAR, 1993, p. 61-62).

O romance moderno questiona o ser humano de forma incessante, a respeito da busca ininterrupta da existência do ser e da consciência disso na modernidade. Essas questões também foram discutidas por Bakhtin (1988, p. 400), ao afirmar que na evolução literária da era moderna, o protagonista da narrativa, à frente de sua representação nos demais gêneros, é quem expressa as tendências evolutivas do mundo moderno, antecipando, de forma nítida, a evolução da literatura. Com luz em *Lavoura Arcaica*, concorda-se que o emprego de recursos estéticos nos romances de tonalidade poética sinaliza também esse processo de ruptura, o qual o romance moderno tão bem condensou desde sua concepção do século XVIII para cá.

Nesse sentido, o indivíduo contemporâneo figura em um momento em que se faz necessário refletir sobre si mesmo. Ele segue no intento de encontrar-se, tanto no seu desencaixe interior, quanto no mundo exterior. O mundo está cada vez mais evoluído e as pessoas cada vez mais solitárias. Nesse roteiro dialético, o ser volta o olhar para si, vira-se ao avesso, se reinventa, para, por fim, ser agraciado com a elaboração interna das essências humanizantes: um desfecho, um final, uma

conclusão de sua própria história: o transparecer de suas inquietudes, revelando, assim, um esboço do que é o ser na modernidade, como Nassar tentou sintetizar.

A questão atemporal na obra de Nassar fica mais evidente ao observarmos as considerações de Agamben:

E é esse desacordo que faz dele um excepcional contemporâneo: sua inatualidade, deslocamento e anacronismo, o habilitam a ser um contemporâneo, uma vez que ele é — capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo [...]. Conforme destaca Giorgio Agamben, contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas (AGAMBEN, 2009, p. 58 - 62).

Pensando nesse conceito de Agamben, estreitamos esse diálogo através das pesquisas do professor da Universidade de São Paulo e crítico literário, Jaime Ginzburg, que estudou a produção literária de 1960 – deixa claro em sua publicação para a revista italiana *Tintas*, artigo chamado *O narrador na literatura brasileira contemporânea* que “nos últimos anos, surgiram obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos.” (GINZBURG, 2012, p.199). Para o pesquisador: “Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira.” (ibid., p. 200). Ginzburg procura desvendar o narrador dos romances modernos. Para tanto, o estudioso declara ser necessário ter-se uma posição crítica bem definida em relação a alguns fundamentos da história literária canônica. Sobre isso, ele cita como exemplo o nacionalismo “como valor e como projeto estético”, o conceito de “obra como totalidade”, o Brasil como centro do tempo e espaço e por último, cita os períodos literários como “estabilidade coesa” (ibid., p. 201). Esses fundamentos, sendo postos de lado, exigiriam dos estudos literários uma proposta contrária à concepção de “História”, assunto muito atrelado aos estudos de literatura e que, segundo o crítico, é apoiada “por conflitos constantes com relação à qual a unidade é apenas uma estratégia mistificadora” (ibid., p. 201), termina. Isso levaria os estudos de literatura a compreender e “elaborar problemas que a percepção cotidiana não consegue observar ou formular” (ibid., p. 215), sem um distanciamento da literatura historiográfica canônica.

Ainda, Jaime Ginzburg cita alguns autores e romances que condizem com essa ruptura da tradição, na modernidade, e *Lavoura Arcaica* figura no artigo. Ele também faz-nos entender o porquê de as produções modernas estarem priorizando “grupos historicamente reprimidos e silenciados”.

No contexto de difusão de teorias pós-coloniais, parte da produção literária rompe com formas etnocêntricas, e estabelece a ética como horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados. A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis. Contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social. (GINZBURG, 2012, p. 206).

Mergulhando o leitor a passos lentos na história que quer contar, o narrador de *Lavoura Arcaica* inicia sua jornada ao descrever poética e metaforicamente o instante do gozo do protagonista que estava deitado no chão do quarto de uma velha pensão. Essa atitude pensada propositalmente, emerge o leitor na intimidade da personagem que ele irá acompanhar, essa troca de confidências ocorrerá durante toda a narrativa.

Lavoura Arcaica é um romance psicológico que evidencia o amadurecimento do narrador/personagem/protagonista. É uma obra extremamente subjetiva e cadenciada, capaz de entregar inúmeras interpretações. O autor brinca com a palavra, o papel da condução pela história contada é desempenhado de forma eficiente pelo narrador/personagem. O que André diz ora é desabafo, improvisação ou mesmo manipulação. É um narrador singular, portanto, pretende-se neste capítulo tecer algumas observações para que se compreenda um pouco mais desse aspecto narratológico tão bem arquitetado por Raduan Nassar.

As discussões que em análise se faz sobre a palavra narrador é algo bastante antigo e comum à história e à literatura. Leva-nos à época em que a narração era feita exclusivamente de forma oral. A narração da experiência. Assim, segundo Silva (2011, p. 403), seja de qual modo narrativo falemos: *diegesis* ou *mimesis*, sabe-se que, a

primeira diz respeito à presença do narrador de modo aparente na obra, isto é, ele admite o caráter de intermediário entre o leitor e a história narrada. Enquanto que “[...] no segundo modo, essa intervenção não ocorre.” (SILVA, 2011, p. 403). Logo, será analisada a dimensão ficcional da narrativa da obra de Nassar.

1.2 O narrador de si mesmo

O papel do narrador é de suma importância, afinal, é pela “voz” dele que “ouvimos” a história. Adorno (2003, p. 55) sugere que, embora não se saiba mais narrar, a forma do romance exige uma narração, afinal, é por meio dela que os outros elementos da narrativa serão articulados. O narrador moderno decide expor seus anseios, suas inquietudes, a fim de ser um exemplo e também um reflexo do leitor. Em seu interior, o narrador moderno não vai mais intercambiar suas experiências no mundo, mas sim, as suas próprias.

Para adentrar nesse assunto, necessitou-se usar das observações feitas por Walter Benjamin (1994), que chamou esse processo de narração, como já observamos, de crise da experiência, algo que resultou na extinção do ato de narrar: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais.” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Em seu conhecido ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin afirmou que no final da grande guerra, foi percebido que os combatentes voltavam dos campos de batalha mudos, pobres em experiências comunicáveis. Anos depois, quando se tornou comum os livros que narravam as experiências sobre guerra, percebeu-se que nesses livros não existiam nada em comum com as experiências narradas de boca em boca, como as vistas antes. Ou seja, não se viu mais aquela satisfação de lembrar e contar que era equivalente à satisfação em escutar e aprender, conforme teoriza Benjamin (1994).

Assim posto, sabe-se que no ensaio de Benjamin é proposto um tipo de narrador que não é o literário, como o que se busca aproximar neste estudo. Benjamin (1994) descreve aquele narrador advindo da tradição oral. Confirma-se o dito quando o autor diz que “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se

distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Ou, logo adiante:

Ela [a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (ibid, p. 205).

Benjamin também atribui culpa, em suas observações, à crise da experiência, na disseminação da informação dada de forma instantânea e pronta, logo, a criação da imprensa que, segundo ele, era o maior motivo da crise da narrativa oral. O autor também apontou a ascensão da burguesia como outro motivo desencadeador da crise do narrador.

Desse modo, André se afasta, então, desse tipo ideal de narrador, proposto por Benjamin. Tinha apenas 17 anos, não viajou o mundo e tampouco coletou tantos relatos quanto uma idade mais madura o poderia proporcionar, ou mesmo uma experiência coletiva. Em *Lavoura Arcaica* acontece o que Benjamin havia anunciado: o problema do narrador moderno com a experiência.

Percebe-se, também, essa configuração quando o crítico alemão afirma que o leitor do romance é o mais solitário de todos os leitores, esse leitor quer transformar essa leitura, de certo modo, em sua propriedade, tomando-a para si.

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Adorno chama a atenção ao modo com que as relações humanas começaram a ser dadas. Para ele, assim como vimos em *O narrador* (1994), “[...] o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite.” (ADORNO, 2003, 56). Portanto, o autor incute-nos a pensar que o que o romance fez foi renunciar ao realismo do mundo que era de um todo superficial e que reproduzia algo vago.

O romance moderno, portanto, concentra-se na subjetividade do indivíduo solitário que habita o seu próprio eu pessoal, um indivíduo que não enxerga o mundo como algo inteiro e geral, mas sim, um mundo fragmentado em meio a sua própria fragmentação interior. A impotência do ser, no mundo, se transformou, em termos estéticos, na impossibilidade de se captar objetivamente a realidade. Como ainda propôs Adorno (2003, p. 57), quem ainda tivesse a pretensão de narrar o mundo de forma objetiva, garantindo inteiramente o sentido da vida e a detenção de uma verdade absoluta, estaria ideologicamente comprometido com um engano. O fluxo de consciência, outrossim, chega perto da despretensão de narrar no romance. O ponto de vista acaba sendo do narrador, verdade ou mentira, realidade ou manipulação no universo ficcional, esse narrador em primeira pessoa, que incorpora um discurso monológico, como André, expõe uma visão muito individual, porém, em *Lavoura Arcaica*, o narrador permite que os outros personagens também sejam ouvidos, embora a sua voz seja a predominante, mesmo que por vezes seja apenas para discordar do discurso que ouve.

Para ser dono de si mesmo e de suas próprias escolhas, André precisava deixar de ser uma das partes que compõe sua família. *Lavoura Arcaica* mostra a dificuldade do indivíduo para ser livre e também a dor pungente em ter que impor o seu desejo de liberdade a quem tanto o ensinou a ser obediente e inflexível. Para esse resultado, Nassar utilizou uma técnica em que a narração de André é feita de memória. Na primeira parte da obra, esse fluxo de consciência é embriagado pelo vinho, cheio de digressões, com uma fala doente, convulsa e, em outras vezes, pacata, sonolenta, terna.

Eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai que minha enfermidade me era mais conteste a saúde da família, que os meus remédios não eram mais inscritos nos compêndios, mas que tinham uma outra medicina (a minha) e que além de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, [...] eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica [...] (NASSAR, 1989, p. 109-110).

André encontra-se, pois, em um estado de desespero, de incompletude, com um discurso exasperado e doloroso. Essa escolha de narração obriga as recordações

de André a serem recorrentes no presente. “Era eu o irmão acometido, era eu o irmão exasperado [...]” (ibid., p. 36).

O desabafo de André é descontínuo, fragmentado, sempre em torno de algum personagem relevante (Ana, a mãe, o pai, Pedro), logo, o galho esquerdo e direito da família, algo bastante explorados em pesquisas sobre *lavoura Arcaica*, compondo fortuna crítica com temas como afeto, individualismo, religião, sociedade, cultura, entre outros. Cabe salientar que essa ramificação é problemática, na obra, uma vez que segrega, vitimiza e oprime por um simples consenso patriarcal que na época era imposto e muito praticado. No galho da direita temos a ordem representada pela tradição, por Pedro, por Iohana, no galho esquerdo temos a emoção, o afeto, com André, a mãe, Lula. Esses dois galhos estão totalmente em oposição um com o outro. “Se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição.” (NASSAR, 1989, p. 134-135). Enquanto o galho direito, “um desenvolvimento espontâneo do tronco”, reflete uma ligação direta com o pai, o galho esquerdo, ligação direta com a mãe, é tido como uma espécie de “anomalia” surgida dessa genealogia familiar.

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 (ibid., p.156-7).

Nassar procura construir um universo ficcional fechado e coeso para sua narrativa, de forma bastante atávica, buscando uma continuidade nos discursos e crenças, por meio da tradição, do discurso bíblico, vindo de leis firmadas na ancestralidade. André narra utilizando o recurso de monólogo interior, uma atitude estética que solicita a presença direta dele na experiência do personagem. Pensa-se o monólogo como uma configuração estética que verticaliza a primeira pessoa da enunciação. Essa narrativa torna-se um esforço de consciência frente ao vivido. Observa-se que o narrador de Raduan Nassar não potencializa uma conscientização do seu interior.

Desse modo, Nassar teve preocupação com as questões internas; logo, ele explorou espaços e tempos do mundo interior de André. Seguindo este efeito da narrativa, foi possível a construção da personagem página após página, causando

uma experiência de sentido único tanto às questões objetivas quanto às subjetivas retratadas no romance. A experiência proporcionada com a leitura de *Lavoura Arcaica* é um jorro de possibilidades e de interpretações. A cada releitura, a experiência é única. Raduan Nassar, de forma consensual pela crítica, parece fazer uma escolha tão precisa e cuidadosa das palavras que acaba acarretando nesse efeito múltiplo de sentido e possibilidades. Sobre isso, observa-se as considerações feitas por Rosenfeld (2004):

Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (ROSENFELD, 2004, p. 13).

Os diálogos em *Lavoura Arcaica*, muitas vezes, pressupõem uma submersão em algo anterior e inconsciente, por intermédio de um adolescente em crise. Isso vai ao encontro de Adorno que afirma que “a linguagem abala a significação e através de seu distanciamento semântico, rebela-se inventiva e bandeirante contra a categórica submissão do sentido.” (ADORNO, 1973, p. 53). Nesse vai e vem, a consciência é colhida pela repetição incessante de inconformidade da personagem para com o mundo em que vive. Essa atitude, a poesia do discurso, acaba diminuindo, assim, as possibilidades de sua própria defesa, uma vez que seus interlocutores veem a doença alegada como fraqueza. Logo, para se afirmar há a necessidade de narrar.

Por causa das lacunas discursivas presentes na linguagem de alguns romances contemporâneos pensa-se na figura do narrador que, como em *Lavoura Arcaica*, relata em vários ritmos, mas sempre utilizando a lembrança como guia em direção à sua significação, um reflexo do ser moderno. Diferente do que acontece em *Grande Sertão: veredas*, em que Riobaldo tem um interlocutor que interfere em sua narrativa, já *Lavoura Arcaica* nos propõe um relato muito íntimo e pessoal do narrador/protagonista. Assim, nos é relatado exclusivamente o que o olhar de André captou e decidiu nos contar; o que ele narra vem de dentro e é totalmente influenciado pelos seus sentimentos.

Percebe-se um caráter relutante no protagonista de *Lavoura Arcaica* ao aceitar os exemplos de lições que o pai o impôs. Isso faz com que se chegue ao ponto de ocorrer uma violação sagrada, que seria a própria irmã. Mas, quando ela aceita isso, nos mostra que não era só André que estava insatisfeito com a forma de criação do pai, Ana também queria participar desse ato de rebeldia, ela aceita. Isso é um dos motivos pelo qual André decide narrar, é a revolta sentida pelo narrador perante esse pai autoritário, que não se abre ao diálogo. E, ao se libertar das amarras em que ficou preso por 17 anos, decide desabafar, como uma forma de pranto, que o clima pesado do romance, infestado de melancolia tão bem consolida nas palavras narradas pelo protagonista.

Visto isso, torna-se pertinente retornar à pesquisa do professor Ginzburg e apresentar uma definição de narrador contemporâneo, como já mencionado, tal qual André, narrador da obra *corpus* dessa análise se encaixa. Há uma condensação e urgência por uma denúncia ideológica e social representada nas frases do narrador. Ele busca representar uma época atemporal e sua narração, observamos o posto por Ginzburg (2012):

[...] na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p. 201).

Ginzburg salienta que é algo a se observar nas obras contemporâneas de uma sociedade que tem o preconceito arraigado, ele continua pensando a expansão do preconceito, que remetem “à afirmação do autoritarismo, da violência”, ou, como diz Rosenfeld (2011, p. 156), as “terríveis devastações psíquicas e sociais.” Outrossim, o preconceito está na contramão à “convivência pacífica e equilíbrio interno”. (GINZBURG, 2012, p. 201).

Em *Lavoura Arcaica*, a decisão de André em contar a sua história é motivo para questionarmos isso. Para tanto, é pertinente analisar o pensamento subjetivo que as singularidades das impressões do narrador trazem à *Lavoura Arcaica*. Esse

aspecto chama a atenção pelo fato de três planos se entrelaçarem na obra, colocando o protagonista/narrador imerso nesses momentos em várias fases da vida dele. Reimberg (2014) e Silva (2011) têm concepções relevantes sobre os planos narrativos da obra. Há três instâncias memorialísticas diferentes narradas simultaneamente. André narra de um lugar distante de quando a história se passou, após a morte de Ana e do seu pai, ou seja, no presente diegético; simultaneamente, uma memória recente coexiste, que é a de quando ele saiu da casa até quando volta a ela junto a Pedro; e também há uma memória distante, que é quando ele narra suas memórias de infância e adolescência. Observa-se:

Em linhas gerais, Lavoura se compõe de três planos que se alternam de modo pendular, numa divisão episódica igualmente lábil. Há o narrador no presente da enunciação [...], a situação dramática que vai da chegada de Pedro ao quarto de pensão até o retorno dos irmãos à fazenda e, num passado mais remoto, as reminiscências da infância e da adolescência do protagonista... (REIMBERG, 2013, p. 13).

A narração de André é construída paulatinamente por distorções temporais. O discurso dele não é fiel a uma ordem cronológica do que ele quer contar. Há uma anacronia narrativa, termo cunhado por Genette (1979, p. 34), que são “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa”. Sobre isso, o autor subdividiu o termo em prolepse: “[...] toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” e a analepse, “[...] toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1979, p. 38). Segundo Silva (2011), pode-se observar um exemplo de prolepse quando o narrador assegura uma atitude de Ana: “[...] já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos” (p. 16).

[...] no entanto, saberemos quem é essa personagem apenas no capítulo cinco, por meio de analepses, quando André narra o poder de sedução da irmã ao dançar nas festas de família. A importante participação de Ana na trama é revelada apenas no capítulo dezessete, no qual ela e André cometem incesto, ato que causa a tragédia da família. Outro caso de prolepse aparece no terceiro capítulo, quando André antecipa o seu futuro ao afirmar que Pedro cumpriria a sublime missão de devolver o filho perdido aos braços da família. O que de fato ocorre apenas no capítulo vinte e três. (SILVA, 2011, p. 407).

Acerca do observado, cita-se o que acontece com os capítulos 5 e 29, em que as cenas são quase idênticas. O que muda é o tempo verbal, que é diferente. É como se a dança do capítulo 5, que é descrita no pretérito imperfeito, fosse uma anunciação da morte que haverá no capítulo 29, que está narrada no pretérito perfeito, um passado finalizado, que não vai acontecer mais. Desse modo, percebemos mais ainda a diferença das vozes de André, dependendo do plano da enunciação em que está e a consciência póstuma dessa atitude, no momento em que ele escreve suas memórias. No primeiro momento, haveria uma continuidade, ela poderia dançar novamente; já no fim, será a última dança de Ana. Esses dois capítulos, como pensou Alceu Amoroso Lima, no prefácio da 3ª edição de *Lavoura Arcaica*, é a representação de um círculo fechado da vida, de onde não se pode escapar e que acaba se repetindo infinitamente, numa espécie de determinismo vindo desde o começo dos tempos pelo pecado da carne. Observa-se, então, um primeiro exemplo, do capítulo 5 e, logo em seguida, do capítulo 29:

[...] 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. (NASSAR, p. 29 – grifo nosso).

[...] ela **roubou** 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. (ibid., p. 187 – grifo nosso).

1.3 Por que narrar?

O protagonista André narra totalmente tomado de sentimentos, desejos e sensações, com uma urgência de ter seu lugar no mundo reconhecido pela família. Como observou-se, isso corrobora e justifica a narração fragmentada que é alcançada pela prosa poética do narrador. Esse entrelaçamento da prosa com a poesia, em *Lavoura Arcaica*, faz com que identifiquemos vários aspectos caros à teoria da poesia em um romance como a obra em análise. Nesta pesquisa, não nos deteremos nessas considerações, o nosso recorte perpassa outra concentração temática, sugere-se, no entanto, para o conteúdo de prosa poética, as pesquisas de Sandro Adriano da Silva

(2019)³ e Raphael Bessa Ferreira (2014)⁴, sobre o tema. Outrossim, é importante pensarmos nas principais características desse gênero poético para compreendermos as angústias interiores de André. Raduan Nassar, ao tentar descrever os conteúdos do interior do narrador, utilizou de recursos como a metáfora, já que as palavras geralmente não vem em sentido literal, logo, ele apresenta um texto infestado de conotações; a comparação, que é o artifício pelo qual a metáfora se apresenta; as rimas também são bastante presentes no romance, trazendo um efeito musical comum ao texto em lira à obra; a aliteração, a citar o quinto capítulo (página 17), com a repetição constante dos sons das consoantes c, p, d e t; a prosopopeia, efeito de personificação do tempo, dos sentimentos e outras configurações poéticas. Essa opção, por utilizar esses recursos, parece-nos ser uma atitude para suavizar os atos transgressores que são narrados e que chocariam a família, os leitores, para traduzir algo tão interior, que a ordem tradicional, até das palavras precisava ser quebrado. Sobre isso Abati (1999), pensou:

Assim, não é de surpreender que alguns possam achar - difícil - a leitura de *Lavoura Arcaica*, pois, na medida em que se distancia do modo de narrar naturalmente, o romance de Nassar exige um tributo de discernimento estético para revelar sua generosa energia criadora. Quem souber ver, verá. (CARONE apud ABATI, 1999, p. 17)

Essa visão subjetiva do interior da personagem proporcionado pela poesia, condensa história, memória, sentimento e emoções. São aspectos necessários para o emaranhado psicológico que a história de André necessita para ser contada. Visto isso, voltamos nossa atenção ao texto sobre o narrador, de Jaime Ginzburg que, pensando o narrador contemporâneo, fez a seguinte afirmação: “o narrador ‘historiador’ de Lukács e as estruturas descritivas de Norman Friedman não são suficientes para a caracterização de parte da produção literária contemporânea” (GINZBURG, 2012, p. 219), então, surge uma problemática teórica: que bibliografia utilizar para falar sobre um aspecto que se transforma a todo o momento e que atinge subjetivamente todo tipo de leitor? Logo, é oportuno, para caracterizar um pouco mais o narrador, centralizar nos pensamentos de Benjamin, Adorno e Ginzburg,

³ “Na volúpia urgente de uma confissão”: *Lavoura Arcaica* (1975), o lírico, o trágico e o arquétipo Lírico - UFSC

⁴ Os Traços Estilísticos na Poética de *Lavoura Arcaica* - UFPR

principalmente, a fim de aproximar ou distanciar o narrador, André, das teorias literárias canônica e/ou contemporâneas.

Os conhecimentos de Genette (1979), sobre o conceito de elipse temporal, são precisos, uma vez que em *Lavoura Arcaica* é perceptível que falta a narração dos fatos que aconteceram entre os tecidos narrativos, como o tempo da decisão da fuga, quanto tempo ele ficou na pensão, quantas vezes ele se encontrou com Ana, se o pai se suicidou ou não, entre outras nuances que o narrador opta por não contar. Mas, afinal, o que ele quer contar ao leitor, qual desabafo urgente o personagem transmite? Para Silva (2011), André narra para que o fardo seja mais leve, ele narra pela culpa.

Logo, a narração de André, na condição de processo rememorativo, tem o intuito de esclarecer o passado para se livrar do sentimento de culpa pelo trágico fim de sua família, pois o incesto causou primeiramente a desunião, depois o homicídio de Ana e, conseqüentemente, o suicídio do pai. Dessa forma, para justificar suas ações, delega a responsabilidade ao pai, descrito como uma pessoa severa, que segue à risca preceitos religiosos e, acima de tudo, exige da família o amor, a união e o trabalho de todos. (SILVA, 2011, p. 408).

Sabrina Sedlmayer, professora pesquisadora de Raduan Nassar, contribui, em *Ao lado esquerdo do pai* (1997), com uma fortuna crítica necessária nesta pesquisa. Para a autora, compreende-se que pela tragédia final, André teria descoberto, “através da morte do objeto amoroso, que a única tarefa do filho é temer e amar o pai, ou, como diz Barthes, matar e não matar o pai, pois é ele vivo que nos fará contar histórias, nos fará entrar na eterna dialética do enternecimento e do ódio” (SEDLMAYER, 1997, p. 87-88).

Essa pessoa que enuncia, com um processo narrativo que envolve o leitor com um jorro de linguagem e descobertas tem, por um lado, aproximando-se da poesia, uma linguagem mais metafórica, sugerindo, por intermédio de seus elementos, sonoridades, figuras de linguagens, os próprios *flashbacks* etc., por outro, a prosa objetiva, que segue um único compasso na formação textual, aspecto que também é passível de análise, mas que deixaremos para um outro momento. Como exemplo, cita-se a escolha de Raduan, com o intuito de dar um ritmo de oralidade ao narrador, utilizar de períodos bastante longos, em que o ponto final aparece geralmente apenas no final do capítulo.

A opção por trazer um narrador em primeira pessoa é objetivando trazer a situação mais próxima daquele que narra, a fim de existir um tom de subjetividade

incontestável, pois, é sua perspectiva que importa. Logo, André está o tempo todo em contato com o mundo que narra, afinal, às vezes ele é personagem, mas ele é sempre narrador, alcançando assim, a técnica de monólogo interior.

André deixa claro aos seus interlocutores de que sua narração, se trata de um relato doente, observemos:

[...] uma gorda fatia de cólera embebida em vinho, 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, retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) (NASSAR, 1989, p. 110).

Mas, afinal, essa enfermidade anunciada por André é um problema para a compreensão e veracidade do seu discurso? O narrador, afinal de contas, é confiável? Observa-se o pensamento problematizador de Ginzburg (2012) acerca dessa possibilidade de ambiguidade de discurso do narrador da obra em análise:

Trata-se de um problema difícil de resolver: confiar ou não em André como expositor dos acontecimentos, como alguém capaz de apresentar de modo justo seus familiares? Na medida em que o livro preserva a ambiguidade, a construção do ponto de vista se consolida como um de seus elementos fundamentais. Cabe entender, então, o que significa contar uma estória a partir da perspectiva de um epilético – ainda que, dadas as proporções assumidas pelo romance, André pareça ter lucidez suficiente para colocar em dúvida esse diagnóstico (GINZBURG, 2012, p. 209).

E é questionando o interesse por adotar essa justificativa, que o professor Ginzburg continua sua análise do narrador contemporâneo, usando *Lavoura Arcaica*, como um dos exemplos. Mais à frente, no mesmo artigo, ele conclui, então, que é esse, portanto, o motivo do personagem narrar de forma poética, acelerada, lenta, aluada, grogue, intensa, pelo seu ponto de vista acertado: a epilepsia, a embriaguez, a revolta. O fluxo de consciência do narrador “possui uma maneira singular de expor suas experiências e é por meio de diálogos implícitos, metáforas, elipses, citações, evocações enviesadas que ele se expressa.” (SILVA, 2011, p. 412). Essa narrativa de André, sempre influenciada pelo seu estado de espírito, traz várias lacunas a sua narração. Porém, isso tudo o encaminha à sua significação.

O que não se pode deixar à margem, nesta análise, é o fato de que desde o primeiro capítulo do romance, André vai preparando seu discurso para o grande embate que terá com seu pai, nos capítulos finais. Na pensão, ao discursar com Pedro, em momento algum o narrador entrega a palavra e atitude de dizer o que quer para o irmão, ele não tem interesse nisso; Pedro é só um mensageiro. O contrário é o que ocorre, não há uso de travessão, Pedro fala por aspas e só tem fala quando é importante o assunto para André, ou Ana, ou a mãe, ou o pai. Ele seleciona nesse momento, mais que a decisão do narrador sobre o que contar, a voz de Pedro é o que ele quer ouvir, ele filtra e por vezes, até fantasia a resposta do irmão:

E ouvindo meu irmão dizer de repente recolhido "a mãe envelheceu muito", eu continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só. [...] "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 [...]" (NASSAR, 1989, p. 36).

André acaba filtrando as informações proferidas pelo irmão e dando a elas a resposta que acha mais condizente, sempre tendo os sermões do pai como protagonista do discurso, a um dedo da lembrança sempre necessária. Já no momento de conversa com o titular, não o substituto, há o uso do travessão. Por mais que intermediada, o narrador que escreve faz questão de nos mostrar que aquelas palavras estão saindo diretamente da boca do pai.

— Você me assusta, meu filho, sem te entender, entendo, contudo, teus disparates: não há hostilidade nesta casa, ninguém te nega aqui o direito à vida, não é sequer admissível que te passe esse absurdo pela cabeça!

— É um ponto de vista.

— Refreie tua costumeira impulsividade, não responda desta forma para não ferir o teu pai. Não é um ponto de vista! [...]

— O senhor não me entendeu, pai. [...]

— Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho. [...]

— Se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão. (ibid., p. 165).

Observando essas sucessões de tragédias em sua vida, sua clareza acaba que por ser mais difícil de encontrar do que se espera, a fragmentação do discurso ratifica isso. “O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso...” (ibid., p. 182). O tempo, as lembranças, as pessoas, encaminham o leitor à intimidade de André, por mais obscura e vergonhosa que sejam suas experiências, tanto do passado, presente ou futuro, ele quer que o leitor pertença.

Sobre o tempo em que ocorre a narração de sua história, André nos dá apenas pistas. Sabe-se que ele é um narrador que escreve de um momento posterior à morte do pai, anunciada no último capítulo, em que ele preserva *ipsis litteris* as palavras do patriarca, que não se sabe também, se morreu naturalmente, se foi assassinado ou se suicidou. Nas palavras de André:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: "e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes [...] com olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos..." (ibid., p. 195).

André revive, nas linhas finais do romance, novamente o sermão no pai, levando-nos a questionar se, no final de tudo, a tradição continuou sendo mais importante que a liberdade pessoal ou se ficou apenas na memória, algo que buscaremos entender mais adiante. No capítulo 9 do romance, o narrador conclui o pensamento do pai: “[...] o gado sempre vai ao poço; hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado.” (ibid., p. 60). André procurou evidenciar sentimentos tão interiores que a decodificação se tornou custosa, dolorida.

O ímpeto de sinceridade que o narrador transmite ao contar para Pedro sobre Ana, também é algo que o rigor da estética nassariana nos permite dialogar. Para ele retornar ao lar ele precisava contar o que lhe fez sair de lá. Pedro, o primogênito, por ser escolhido, é quem ouve o desabafo:

"Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome. [...] "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" gritei de boca escancarada. [...] "era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a

gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo [...]” mas vendolhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia. (NASSAR, 1989, p. 107-108).

É por causa desse amor que ele deixou de lado tudo o que aprendeu do pai. Compreende-se, então, por nunca ter estado longe, André precisou se libertar. A decisão dele em narrar foi necessária para denunciar uma opressão patriarcal que ele estava insatisfeito. Sabe-se que o gatilho dele foi o amor por Ana, a transgressão da lei divina, mas pelas pesquisas, concluímos que o seu desacordo com as leis arbitradas pelo pai era mais relevante e mais global. Assim, é pela revolta com o pai que ele decide sair de casa, logo, narrar.

Capítulo 2: um sopro escuro no porão da memória

Olhe pra dentro insisto:
tudo no lugar
nada no meu. – Alberto Bresciani

2.1 A memória como genealogia familiar

Persequimos aqui, como a narrativa memorialística de André às situações de tradição contribuiu para a sua decisão de fugir de casa. As imagens vêm e o afetam, elas vêm mesmo ele não querendo se lembrar, independente de ser algo bom ou algo ruim. A memória é paradoxal, uma vez que não é fácil reduzi-la a uma dimensão só. Buscou-se compreender as questões de memória de uma forma consciente; o lembrar. Nem sempre o que se lembra aconteceu como está na memória. O mesmo episódio acontece de modos diferentes. Portanto, nesse capítulo, pensemos em memória, em *Lavoura Arcaica*, objetivando entender o que André faz com seu passado, no presente.

Em *Lavoura Arcaica*, a memória é a genealogia familiar, como se vê logo no primeiro capítulo, quando Pedro, ao chegar à pensão em que André estava hospedado, bate à porta: “Meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória” (NASSAR, 1989, p. 8). Sem a necessidade da visão, ou da palavra, André já é inundado por lembranças.

O narrador de *Lavoura Arcaica*, a todo momento narra lançando um olhar atento ao passado, na tentativa de revisitá-lo para justificar algo no momento presente. Mas, o que acontece é que quando evocadas, essas memórias se ressignificam, quando no momento presente. Por causa das influências, das experiências e também do estado de espírito e física da personagem, a cada momento presente há uma ressignificação da memória evocada: “A paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas...” (ibid., p. 60). Ela acaba vindo especificamente para uma necessidade e se encaixa nesse porquê. Logo, o passado só existe no presente como possibilidade, não é concreto, embora possa trazer dores reais, como na seguinte passagem: “[...] o avô, com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas.” (ibid., p. 60).

André criança teria uma interpretação específica dessa cena, assim como o André adolescente, que atribuiria um outro significado a esta mesma cena, enquanto que o André que conta a história, já teria mais uma outra interpretação das características e atitudes do avô.

Portanto, se olha para o passado por várias perspectivas, a fim de mudar o presente ou a fim de compreendê-lo, por exemplo. A própria paciência, tão pregada pelo avô e depois pelo pai, é deixada de lado em meia a uma narrativa apressada, “exasperada”. No momento em que André, no quarto da pensão, decide contar sua história a Pedro, ele passa no momento seguinte a ser um narrador memorialístico. Afinal, lembrar não serve só para não esquecer, também é importante para impedir que algo aconteça novamente. A memória é ligada ao presente. Nesse sentido, dependendo de quando se lembra, o mesmo acontecimento passa a ser analisado de forma totalmente influenciada pelo presente, como já foi dito. Ou seja, a memória é uma representação do passado que está muito ligada ao presente. A inclinação da memória é em ser compensatória. Não nos esquecendo, também, dos vazios preenchidos pela imaginação.

Ecléa Bosi (1994), utilizando-se dos estudos de Henri Bergson (1999), em *Matéria e Memória*, obra que também consultamos nesta reflexão, realça que o presente é resultado da mistura de “[...] milhares de pormenores da nossa experiência passada” (BERGSON *apud* BOSI, 1994, p. 46). A autora, no mesmo texto, explicitou melhor a ideia de Bergson, acompanha-se:

Com a última afirmação, começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p. 46-47).

A ação que desencadeia a memória acaba não se tornando meramente um hábito, mas também uma forma da imagem recordada de se estar presente na memória. Manter a memória, para André, significava não se esquecer de que o que reprime a sua liberdade interior deve ser confrontado.

Em algumas situações, o esquecimento é quem toma lugar. O sujeito acaba não sendo aconselhado a se considerar dono da própria memória, porque, mesmo quando se decide dizer algo, ele acaba projetando uma imagem de si mesmo no discurso. O sujeito que lembrou é quem toma a decisão de se narrar ou não narrar. O narrador, por conseguinte, é quem configura o interesse em narrar e tem total autonomia para manipulação, afinal, nem tudo que se lembra é narrado. Nem sempre o que se lembra aconteceu daquela maneira.

Algo que André condenava na narrativa eram os discursos do pai e suas incongruências. Ele sempre se lembrava de um ou outro e apontava ao irmão. "Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai" (NASSAR, 1989, p. 47), o amor impossível, a diferença visível, tudo isso envolvia André de uma forma que seu discurso se tornou entrecortante, por vezes incompreensível, até entender onde ele quer nos levar na narração. Para tanto, o narrador constrói uma atmosfera de melancolia e escolhe bem as palavras, ele tem um objetivo.

Escrever em primeira pessoa poderia ser decisão orgulhosa; mostrou-se, entretanto, nos casos de sucesso, gesto de humildade. O narrador que diz Eu está limitado. Falta-lhe a mobilidade anônima. Não lhe é dado antecipar o futuro. Mais seguro lhe é falar de si mesmo. A memória lhe é auxiliar valioso. Mesmo no estreito espaço de si mesmo, há limites. A memória falha. Recordar fatos não significa compreendê-los. (SCHÜLER, 1989, p. 28).

Ao se lembrar, André não põe a culpa inteiramente no pai. O narrador escolhe o que quer narrar, nem tudo do que ele lembra ele verbaliza, afinal, "lembrança atrai lembrança e seria preciso um escutador infinito" (BOSI, 1994, p. 39). Ele queria uma solução, ele queria entender o que estava acontecendo em sua volta. Ele tenta se lembrar para compreender, mas não compreende, ainda falta algo. Os estudos da memória acabam-se por se tornar de suma importância para a compreensão da solidão do homem moderno no mundo, suas experiências, seus conflitos.

Em relação ao processo de rememoração, Gagnebin (2006) afirma que ele se caracteriza pelo movimento de relembrar o passado com objetivo às mudanças do presente. Conforme a professora:

Na rememoração não se repete aquilo de que se lembra, mas abrem-se espaços que se estabelecem entre uma imagem e outra a fim de

se dar visibilidade ao que foi recalcado para dizer, com hesitações, solavancos e incompletude, aquilo que ainda não teve o direito nem à lembrança nem às palavras. É, pois, a rememoração uma atenção precisa ao presente uma vez que, por meio do processo rememorativo, não se trata somente de evitar o esquecimento do passado, mas, sobretudo, de não permitir que este mesmo passado e suas experiências traumáticas venham a se repetir no presente (GAGNEBIN, 2006).

Walter Benjamin (1994, p. 36), acerca da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, afirma que “a começar pela estrutura, que conjuga poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais [...], tudo aqui excede a norma.” Aproximam-se essas considerações ao romance de Raduan Nassar. As questões de memória vistas nas obras de Proust, principalmente o de memória involuntária, é substancial para caracterizar o narrador moderno, logo, André. Não é apenas contar o que aconteceu, afinal, conforme Benjamin (1994), um acontecimento vivido tem um fim ou pelo menos, acaba na esfera do que se vive. Mas, o acontecimento lembrado não tem esse limite, uma vez que é “uma chave para tudo o que veio antes e depois”. (BENJAMIN, 1994, p. 37). Narrar o que se lembra exige coerência entre passado e presente. Essas memórias, em Benjamin, além de voltadas às lembranças proustianas, também são direcionadas aos sentimentos que, conforme o ensaísta, é o que impulsiona o rememorar.

Considerando a obra de Proust como um exemplo “artificial” de transmissão de experiência, Benjamin o utiliza a fim de caracterizar o que chamou de memória involuntária. “A memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*.” (BENJAMIN, 1989, p. 106). Assim, nos encaminhando a uma comparação despretensiosa, observa-se primeiramente em Proust:

[...] o ruído da colher no prato, a desigualdade das lajes, o gosto da madeleine -, até fazerem o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, a criatura que então saboreava em mim essa impressão, saboreava-a naquilo que ela possuía em comum entre um dia antigo e o atual, no que possuía de extratemporal, era uma criatura que só aparecia quando, por uma dessas identidades entre o presente e o passado, podia achar-se no único ambiente em que conseguiria viver, desfrutar da essência das coisas, isto é, fora do tempo (PROUST, 1995, p.189).

O narrador proustiano se lembra quando está numa situação imprevista, André narra a partir de um presente fragmentado, equilibrando-se na linha tênue entre liberdade individual e tradição, o amor da irmã ou a palavra do pai, sendo esses os momentos de maior necessidade da memória, a de compensar essas inquietações. André busca provar a todo o momento que seu ato de rebeldia teve como motivo a opressão paterna, que proibiria a possibilidade dele se relacionar com Ana.

A significação do André seria a sua liberdade individual: “[...] tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo [...]” (NASSAR, 1989, p. 14). Para essa emancipação, ele precisava desamarrear-se.

[...] ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias, abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções reais. (ROSENFELD, 1973, p. 8).

André lembra de momentos da infância e da adolescência e vai contar isso para o irmão. Ele está dividido entre o desejo de ser reconhecido pela família e o desejo de viver a própria vida, tanto que a presença da sexualidade é muito forte no romance. Ele vem como um modo de afirmação pessoal, de dizer que ele pode, sim. A linguagem poética, metafórica, nesses momentos, tem um papel muito importante, já que impede essas passagens de se tornarem explícitas.

As lembranças são evocativas, são chamadas para justificar o afeto, quando as lembranças são, principalmente, com Ana ou com a mãe. Mas essas lembranças também podem aparecer para justificar as atitudes da tradição, na maioria das vezes quando o pai está dando algum sermão ou contando as histórias que o seu próprio pai, avô de André, contava.

2.2 O ato de lembrar e esquecer

Desde o primeiro capítulo, a memória é solicitada em *Lavoura Arcaica*; ela é protagonista. De um gesto a uma palavra, ela é a advogada, ela é a cúmplice, a juíza da narrativa:

[...] e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e **num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo**, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira (NASSAR, 1989, p. 9 – grifo nosso).

Ecléa Bosi define memória, pensando etimologicamente, conforme as teorias de Bergson. A autora escreve que “lembrar-se’, em francês *se souvenir*, significaria um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso” (BOSI, 1994, p. 46). Ou, conceituando, pelas palavras do próprio filósofo, citado por Bosi (1994):

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa existência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros ‘signos’ destinados a evocar antigas imagens. (BERGSON, 1959, pp. 183-184 *apud* BOSI, 1994, p. 46).

Como nos lembra Ecléa Bosi (1994), o lembrar seria o eixo do livro de Bergson, já que ele opõe perceber e lembrar, logo, matéria e memória. É relevante salientar, nesta pesquisa, o importante entrelaçamento entre lembrar e esquecer, assunto caro à filosofia. O lembrar é função do esquecer assim como o esquecer é função do lembrar.

Compreende-se, então, pela fortuna crítica escolhida pelo recorte desta dissertação, a existência de dois tipos de memórias: memória-hábito e memória-regressiva. Acerca da primeira, Bosi (1994) afirma que “a memória hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural” (NASSAR, 1989, p. 49).

[...] registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. (BERGSON, 1999, p. 88).

Assim, recorrendo a Bergson, Bosi define essa memória como aquela responsável pelas situações que sabemos “de cor” algo que, literalmente, se habitua a executar. Entende-se que essa memória é a que “[...] já se incorporou às práticas do dia a dia”. (BOSI, 1994, p.49)

Observemos agora os aspectos relativos à memória-regressiva que é aquela memória responsável pela ocorrência da imagem-lembrança. Conforme Bosi (1994), “a imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada...” (ibid., p. 49). É a memória que permite a percepção de algo que já foi vivenciado em um passado e que acaba por ser necessário na percepção do presente, proporcionando momentos múltiplos da duração. (BERGSON, 1999). Ou seja, a lembrança pode ser algo genuíno ou um constructo social.

Esse lembrar espontâneo, não consciente, faz o filósofo trabalhar o conceito de que o homem conserva o passado por meio de imagens que vêm a se tornarem imagens-lembrança. As memórias seriam, então, escolhidas pelo corpo para serem trazidas à consciência quando necessário, quando elas forem úteis, “aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final” (BERGSON, 2006, p. 209).

Ecléa Bosi, através da teoria bergsoniana, diz que são “lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado.” (BOSI, 1994, p. 48). É exatamente esse tipo de configuração memorialística que o narrador-protagonista da obra *Lavoura Arcaica* utiliza para contar sua história.

Conforme Bergson (1999), esse tipo de memória manifesta-se involuntariamente e se instala no corpo, fazendo com que o corpo humano, por vezes se lembre e identifique determinados acontecimentos, e por outras, represente sua própria vida sobre as imagens.

[...] 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 e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão, 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. (NASSAR, 1989, p. 25).

Bosi (1994) adverte como Bergson, que se deve reter “[...] o princípio central da memória como **conservação do passado**” (p. 53, grifo da autora). Logo, “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança” (BOSI, 1994, p. 53). Benjamin (1994) relembra que em Proust, observam-se as imagens

inconscientes. A emergência do esquecido. Confirma-se, então, o que se pôs em hipótese, que a importância dessas imagens vem de encontro com o que teorizou Bergson e nos foi repassado por Ecléa Bosi (1994), que elas transformam não apenas o passado, mas também o presente.

Para tratarmos sobre memória, a força da relação familiar é de grande importância. Assim, o núcleo familiar de *Lavoura Arcaica* nos permite aproximar dos estudos de Halbwachs que nos fazem refletir sobre, primeiramente, da memória individual e, por causa dessa, da memória coletiva. Assim, no primeiro capítulo de *A Memória Coletiva* (2003), o autor deixa claro que por nossas características naturalmente sociais:

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. (HALBWACHS, 2003, p. 30).

O sociólogo francês afirma, também, sobre a existência de uma memória chamada de individual, que é pressuposta pois existe uma coletiva. Ela é explicada como sendo lembranças particulares que temos quando estamos na companhia de outras pessoas, elucidando que neste momento de memória íntima, voltamos para nós mesmos e não participamos dos momentos comuns vividos por este grupo, pois estamos submersos em lembranças de pessoas que fizeram parte de algum acontecimento específico no passado. Deixa claro que a memória coletiva se sobrepõe à individual, uma vez que quase todas as situações vividas envolvem o coletivo. Nas palavras do autor:

[...] Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem os seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos faz recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2003, p. 39).

Nesse sentido, a relação que temos com grupos sociais mais duradouros se torna parte de uma teoria fundamental utilizada para exemplificar em quais grupos a memória é mais presente. Observamos uma descrição de André sobre o avô e mais à frente a retomaremos para compreendermos como se configura a propagação da tradição na família de André.

É na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo anseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços. (NASSAR, 1989, p. 60).

Ratifica-se, ainda, essa passagem acima, quando Ecléa Bosi (1994) teoriza sobre o aspecto memorialístico, na obra *Tempo e memória*:

É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates (BOSI, 1994, p. 407).

As imagens-lembranças estão presentes a todo o momento e é o tipo de memória predominante em *Lavoura Arcaica*. Ao narrar as lembranças dos sermões do pai, André nos remete novamente a Bosi e seus apontamentos acerca da memória. Vejamos alguns exemplos de aparições dessas imagens-lembrança, no romance de Raduan Nassar:

“[...] ela ainda pôde dizer eu vou agora amassar o pão doce que ele gostava tanto, ela disse me apertando como se te apertasse, André” e meu irmão sorria, os olhos lavados, cheios de luz, e com a memória molhada só lembrei dela me arrancando da cama “vem, coração, vem comigo” e me arrastando com ela pra cozinha e me segurando pela mão junto da mesa [...] “é assim que se alimenta um cordeiro” ela me dizia sempre, e ouvindo meu irmão dizer de repente “a mãe envelheceu muito”, eu continuei pensando nela noutra direção e pude vê-la sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus devaneios cinzentos. (NASSAR, 1989, p. 39).

A voz de Pedro, o sucessor, de modo recorrente fazia André se lembrar do pai: “[...] a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral.” (p. 16). Assim, nem nesses momentos, dentro do “quarto inviolável”, ele podia esquecer-se do pai e de seu fantasma.

Nos aportes teóricos consultados por Bosi (1994) para sustentarem sua escrita, estabelece-se uma estreita ligação entre a memória e o tempo. A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo

atual das representações. Pela memória, o passado não só emerge ao presente, misturando-se com as percepções imediatas, mas também empurra, desloca essas percepções, ocupando o espaço todo da consciência (BOSI, 1994, p. 47). Essa concepção foi muito pesquisada anteriormente por Bergson e Santo Agostinho, uma vez que ambos defenderam a nossa relação subjetiva com o tempo, e isso sustentou, por um longo período, o condicionamento da memória ao tempo, em especial ao tempo passado: “A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora a consciência na forma de imagens-lembranças” (BOSI, 1994, p. 53), como já se viu.

[...] com igual força, a sucessão de etapas na memória que é toda dividida por marcos, pontos onde a significação da vida se encontra: mudança de casa ou de lugar, morte de um parente, formatura, casamento, empregos, festas. As festas de que toda a família participa, como o natal, são mais recordadas do que as que tem importância individual: formaturas, aniversários... a sucessão de etapas no trato do passado [...] (BOSI, 1994, p. 415).

Tudo fazia André lembrar, e lembrar era importante para que ele não esquecesse do que viveu. Acerca do defendido por Bosi, observa-se uma passagem em que até nas atitudes de Pedro, ora, o que senta à direita do pai, o fazia lembrar, e, Pedro, por reproduzir, ajudava André a mergulhar mais ainda nesse mar de incompletude e desespero.

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” ele disse com um súbito traço de cólera no cenho, desistindo na certa de quebrar com seu afeto o meu silêncio, e deixando claro que eu passaria dali pra frente por uma áspera descompostura, “não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando de família” ele ainda disse impiedoso. (NASSAR, 1989, p. 41).

Outrossim, as imagens-lembranças explodem em seus pensamentos com mais força, quando ele retorna ao lar. Quando ele chega a casa, imediatamente sua memória é visitada por vários elementos, objetos, aromas, cores, comuns aquele lugar familiar: “Largado na beira da minha velha cama, a bagagem jogada entre meus pés, fui envolvido pelos cheiros caseiros que eu respirava, me despertando imagens

torpes, mutiladas, me fazendo cair logo em confusos pensamentos” (ibid, p. 148). E no final, ele só sente culpa:

[...] eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira [...] eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele, Pedro, dizia: “nós te amamos, nós te amamos muito” (ibid., p. 9).

André questionava até esse amor. O amor que ele queria e que para ele era o certo, não era o amor como o qual ele encontrava na família. “O amor nem sempre aproxima”, dizia ele ao pai, em mais um ato de coragem, a do confronto. “O amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina.” (ibid., p. 166). O amor que ele aprendeu não basta para ele. Ele não podia carregar a hipocrisia de viver superficialmente assim. Ele tentou, mas, como se sabe, que ele aprendeu ali e que deveria ser nutrido, “não sabe o que quer”. No fim, ele abaixa a cabeça como manda a tradição.

Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões. (ibid., p.168).

E o recado já tinha sido dado, afinal, como André havia dito ao pai: “Toda ordem traz uma semente de desordem”. (ibid., p.168). No último capítulo, 30, ele repete as palavras do pai, reforçando, novamente, o interesse dele de narrar, após a morte daquele, para que não seja esquecido. Assim, como aponta Ricouer (2010, p. 48): “A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à rapacidade do tempo, ao ‘sepultamento’ no esquecimento.”

2.3 Tempo e memória

Após a morte do patriarca, para imortalizá-lo, o narrador decide escrever sua história. Para tanto, novamente consumimos o conhecimento de Bergson (1999, p. 80), ao afirmar que a lembrança é “a representação de um objeto ausente”.

Gaston Bachelard (1994), em sua obra *Dialética da duração*, diz que a memória é ligada as nossas histórias pessoais e se tornam uma “narrativa de nossas ações descosidas”, afinal, “nossa alma não guardou uma lembrança fiel de nossa idade nem a verdadeira medida de extensão de nossa viagem ao longo dos anos” (BACHELARD, 1994, p. 39). O que existe são traços não duradouros de lembranças. Ele contrariava a ideia de Bergson de plenitude, da continuidade do tempo vivido e do tempo pensado. Para Bachelard (1999), o tempo era lacunar, ocasional, acontecia por meio de saltos. O instante, para ele, era apenas um pequeno vislumbre do tempo pensado.

Devemos agora passar à crítica dessa escola quanto a esse ponto particular. Do mesmo modo, digamos desde já que do bergsonismo aceitamos quase tudo, exceto a continuidade. E mesmo, para sermos ainda mais precisos, digamos que, também do nosso ponto de vista, a continuidade pode apresentar-se como características do psiquismo, mas que não se poderia, contudo, tomar essas características como acabadas, sólidas, constantes. É preciso construí-las. É preciso sustentá-las. De modo que, enfim, a continuidade da duração não se apresenta como um dado imediato, mas como um problema.

Nessa passagem, pode-se observar que Bachelard procurou questionar a continuidade psíquica, afirmando que essa continuidade era constantemente interrompida pelo inconsciente, isso posto se apresenta como a compreensão de uma descontinuidade, indo na contramão do que era teorizado por Bergson. Mais a frente, como observaremos, Bachelard se opõe também a ideia de uma memória pura, sucessiva e plena:

Gostaríamos então de desenvolver um ensaio de bergsonismo descontínuo, mostrando a necessidade de aritmetizar a duração bergsoniana para lhe dar mais fluidez, mais números, mais exatidão, também na correspondência que os fenômenos do pensamento apresentam com as características quânticas do real. (BACHELARD, 1994, p. 39).

Assim, a noção de memória surge no pensamento bachelardiano em consequência de sua reflexão sobre a descontinuidade do tempo, passando a ser central também em seu pensamento, assim como é nos conceitos de Bergson. Por causa dessas correspondências de pensamentos sobre a consciência e a duração, a memória começou a ser peça fundamental tanto nas teorias de Bergson como de Bachelard, pela sua presença na descontinuidade do tempo na duração. Ou seja, o instante interfere na memória, logo, interfere na nossa própria pessoa. Para Bergson,

a memória era uma continuidade da duração, embora a proposta de contradição de Bachelard na teoria da continuidade real. Tentemos compreender um pouco mais sobre essa abordagem:

Para Bergson, a liberdade consiste em prolongar, talvez imprevisivelmente, seu ser e por consequência, longe de romper com ele mesmo, pelo contrário, exprimindo-o de tal maneira que talvez o ato livre seja aquele pelo qual se poderia quase definir o passado de um ser. Para Bachelard, ao contrário, a liberdade e o progresso contínuo consiste em se renunciar, a estabelecer uma fenda entre o passado e o presente [...]. (POIRIER, 1974, p. 362).

Bachelard (1994, p. 44) usa, em *Dialética da duração*, o exemplo do epiléptico, passível de aproximação com o narrador da obra em análise, que ao se esquecer, em meio a uma crise, dá saltos e inicia, assim, uma nova duração que acaba não pertencendo a anterior. Fragmenta-se. A memória de André é essa memória de saltos, fragmentada. Ora está na infância, ora está no presente da enunciação, ora está num passado mais imediato. Como diz André: “a realidade não é a mesma para todos, e o senhor não ignora, pai, que sempre gora o ovo que não é galado; o tempo é farto e generoso, mas não devolve a vida aos que não nasceram.” (p. 169). O que incentiva, segundo Bachelard, o ser no tempo, são suas lembranças mais espontâneas: o amor, por exemplo.

A espera ao escavar o tempo, torna o amor mais profundo. Ela coloca o amor mais constante na dialética dos instantes e intervalos. Dá a um amor fiel o charme da novidade. Então os acontecimentos ansiosamente esperados se fixam na memória [...]. (BACHELARD, 1994, p. 50).

Observamos a teoria acima em uma passagem da obra:

[...] e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos.” (NASSAR, 1989, p. 11).

Em vista disso, o sujeito que decide lembrar, cai, mesmo sem vontade, no esquecimento, em um mar de esboço, de lacunas. Acaba que esse indivíduo, que decide contar suas histórias do passado, não encontra de forma fidedigna o que aconteceu, afinal, o momento do acontecido e o momento do relato não são os mesmos. Logo, conforme Bachelard (1994), a narração de memória não pode resgatar o tempo passado em sua plenitude, de forma inteiramente fiel a como aconteceu, logo,

quem almeja isso está destinado a fracassar. A memória, reafirmamos, não é para ser algo fiel da realidade, ela é para ser gratificante. Ela vem bem arquitetada, necessária, não é gratuita:

Caí pensando nos seus olhos, nos olhos de minha mãe, nas horas mais silenciosas da tarde, ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondem por trás, e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito não fique assim na cama, coração. (NASSAR, 1989, p.15-16).

Essas memórias vêm sempre em um momento de precisão, ela é falha, humana, há que se desconfiar do narrador. Com André isso é mais pungente, afinal, ele mesmo, várias vezes nos lembra que sua narrativa é falha, é doente. E também percebemos que ela se dá através de *flashes* fragmentados que levam a momentos distantes:

[...] e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória. (ibid., p. 9-10).

Como colocar seus sentimentos em palavras, uma vez que André fala sobre seu amor por Ana e seu desgosto pelas atitudes do pai? Como ordenar isso tudo embriagado e epilético? Sobre isso, Ginzburg afirma que “a observação de André sobre sua epilepsia coloca o seu discurso em uma situação bem diferente. Em vez de um perfil realista, e de uma ilusão cartesiana, estamos diante de uma linguagem aberta para a tensão e a instabilidade.” (GINZBURG, 2012, p. 207).

Foi tudo isso e muito mais o que senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo "não faz mal a gente beber" eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa "eu sou um epilético" fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue "um epilético" eu berrava e soluçava dentro de mim. (NASSAR, 1989, p. 49).

O narrador fragmenta-se. Assim, na conversa entre pai e filho percebe-se que “[...] a linguagem de André se constitui em posição negativa com relação à da autoridade do pai. Em tempos de ditadura militar, esse recurso ganha força como uma

configuração de uma linguagem contrária ao autoritarismo do regime.” (GINZBURG, 2012, p. 200).

Em 1975, o Brasil estava fortemente armado em uma ditadura militar opressora. O caminho que André metaforicamente precisa percorrer é bifurcado, intenso, ideológico, moral. De um lado, tem os ensinamentos do pai e do outro, tem suas próprias convicções. André busca se encaixar nessa sua individualidade. Essa experiência pessoal que ele tenta ordenar, mas que se embaralha mais, em um intuito de afirmar seu modo de pensar único, traz-nos de volta a Walter Benjamin e seu conceito de *Erlebnis* (vivência), afinal, na modernidade, houve uma perda da *Erfahrung* (experiência). Para o autor, a experiência constitui uma configuração cultural ligada à tradição, logo, ao pai. Enquanto isso, a experiência vivida devolve o ser para a sua vida particular, solitária, interior.

A experiência é matéria da tradição, na vida coletiva como na vida privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória. (BENJAMIN, 1994, p. 103).

Portanto, é claro na obra de Benjamin, que falar sobre vivência, na contemporaneidade, não é se limitar, uma vez que ela está suscetível a transformações. A professora Gagnebin (1994) e Agamben (2016), utilizando dos pensamentos de Benjamin (1994), afirmam que:

Ao longo da obra de Benjamin, portanto, encontramos um esforço de retificação crítica em relação ao conceito de experiência, que objetiva não apenas situar historicamente o problema do conhecimento, mas igualmente buscar a verdade da experiência. Uma experiência, nesse sentido, refere-se a algo vivo, forte e transmissível. Uma história que perdura consistente, mesmo e por ser insistentemente transformada, em meio ao turbilhão de informações que chegam a nossos olhos e ouvidos e partem deles todos os dias. Uma presença balbuciante movendo-se por entre ruínas de devastações cotidianas que tendem a constranger a vida. Uma experiência que existe e resiste como prática: a de uma nova relação com o tempo, um possível a se fazer nas rachaduras de modos cristalizados de viver. Efetiva um ‘outro tempo’ capaz de cindir a linha reta da história oficial, de torcer a métrica que balizou a divisão cronológica em horas, minutos, segundos, milésimos de segundos, capaz de fragmentar as representações espaciais (GAGNEBIN, 1994, p. 18).

A professora Gagnebin pensa a questão da experiência em Benjamin tem a forma de um tronco que é transmitido às próximas gerações com a autoridade que o avanço da idade proporciona ou o famoso “boca a boca”. Isso acaba se condensando no momento de representação, intercruzando a linha da história real com a imaginada, observamos a consideração de Agamben que vai de encontro à Geane Marie, o filósofo lembra que o narrador tradicional não tem suas histórias sólidas, mas sim seguidas. Para Agamben, a experiência é uma recorrência temporal comum às várias gerações, e pressupõe uma tradição compartilhada, observemos:

Trata-se do tempo da ação, da nossa ação neste mundo para fundar um outro mundo. Esse outro mundo é o mesmo mundo profano. A diferença, podemos pensar, é a de apreender a nossa autoria na constituição das formas que se encontram, perceber os desvios que a vida impõe ao vetor produzido pela soma de tudo o que nos é contingência. Implica um movimento incessantemente revolucionário contra as opressões cotidianas. (AGAMBEN, 2016, p. 82).

Assim, pode-se interpretar que lembrar e narrar possibilitam uma infinidade de representações e desenvolvimento, dando um caráter único, graças às inúmeras transformações que acontecem, na modernidade. A continuidade da palavra transmitida por gerações teve o fim, como já utilizamos, Benjamin (1994) ratificou, outrossim, que há que se ter o objetivo de se tornar decente essa “nova pobre experiência” (p. 19), de se narra.

O desencaixe na vida de André é tamanho que a voz que ele usa para narrar e os momentos que ele invoca, como prova, para o proteger, ajudar, apenas o imergem em mais solidão, angústia e incompletude, como é praxe do indivíduo, na modernidade. Ele anseia por se significar, ser autor de sua própria história e vontades, mas acaba sendo sufocado a começar em sua própria casa, pelos braços de sua família, afinal, não dá pra escapar, como o próprio narrador afirma: “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p. 34).

As memórias de André rompem com algo já culturalmente automático em sua família. Como o próprio personagem diz, ele é quem mais sabe dos desesperos de todos, das “chagas” recônditas. Ele sabe, que no silenciamento do pai, há seres humanos querendo buscar-se compreender no mundo, assim como ele. Só que, diferente dele, não há coragem suficiente para se ser infinito. A moral rígida que o pai impunha fazia com que nem eles mesmos soubessem quem eles eram. Eram um culto, uma imagem, um livro escrito e acabado. Ele não queria ser assim, logo, ele

revisita o porão de sua memória para que isso não ocorra mais, todavia é doloroso, não é uma viagem turística, é algo que pesa, que custa.

A submissão respeitosa tinha seus dias contados, não se sabe o que levou o pai a morrer, no final. Outrossim, depois disso, não teria mais a necessidade de se fazer a manutenção dessa bem vivência engessada, tal qual eles queriam. Zuleica podia ser longe, Lula podia desbravar o mundo, Pedro poderia ser dono de sua própria terra, só Ana que, só terá sua liberdade, no final, como espírito, a ela isso foi privado pelas correntes dessa tradição. A memória, portanto, vem para não se esquecer.

Capítulo 3: a paródia que subverte a tradição

3. 1 O veio ancestral

O caminho que André e Pedro fazem, ao regressar ao lar, era o mesmo. Na casa, os móveis, os cheiros, as cores, eram os mesmos. Mas as pessoas, os sentimentos, a consciência não eram as mesmas. Podemos estar indo sempre de volta pra casa, mas diferentes. A autoridade patriarcal parece-nos justificar a fuga de André, o narrador, da fazenda da família, quebrando com a tradição em que ele foi criado. Essa discussão leva-nos a pensar que a estrutura familiar como a da obra em análise, é um aspecto social presente ainda, na modernidade.

Neste capítulo, não podemos deixar de retomar o fato de que *Lavoura Arcaica*, além de contar com uma estrutura narrativa repleta de personagens complexos, com personalidade forte, cultura e religiosidade bastante marcante, a exemplo: André, o narrador/personagem; Pedro, o irmão a quem é incumbido o resgate do filho perdido; e o líder da família, o pai, Iohána, essa autoridade inquestionável, o patriarca. É possível aproximar a sociedade familiar da obra em análise com aquelas que vivem isoladas, quase de um modo tribal em algum lugar inóspito, em que não há interferência externa da sociedade e todos vivem dentro de padrões que acreditam ser necessários apenas para a manutenção de suas tradições e costumes, ou seja, é um tipo de sociedade que cria suas próprias normas e regras e que exige a obediência delas.

O pai era muito obsessivo, logo, a família tinha de manter-se unida a partir dos conceitos bíblicos e alguns preceitos pessoais que vinha do avô, do bisavô e assim por diante, e que ele defendia e impunha com austeridade. Dessa maneira, é nítida a obsessão religiosa do pai que chegou ao ponto de delimitar aquele círculo familiar como sendo o local em que seus membros encontrariam tudo o que necessitassem, tanto na questão de saúde, de afeto, de alimento, tendo, pois, o mundo exterior como desnecessário para a subsistência.

A união, na família, deveria ser mantida a todo custo. Os fundamentos da tradição, impostos pelo pai opressor, não poderiam ser questionados, nunca. A

imposição da união de forma suprema entre o pai para com os outros membros da família é justamente o motivo desequilibrador do drama vivido em *Lavoura Arcaica*. Os excessos do pai, ao promover aos membros de sua família um isolamento quase total do mundo exterior, como se por vezes eles vivessem em um Brasil alienígena e a aproximação incondicional entre os membros da família, afetivamente, pode ser considerado o elemento desencadeador da catarse, no desfecho.

O desequilíbrio familiar gera, então, os problemas apresentados na obra e acaba por se tornar conteúdo, já que a forma com que a família lida com as exigências do pai e sua opressão, tornam-se enredo. A divisão da família à mesa também é algo que, substancialmente colabora para a divisão mais visível ainda. Isso é uma crítica proposta por Raduan Nassar à sociedade da época e que toca a atual de forma bastante evidente é, logo, a disposição dos lugares na mesa de refeições e os sermões propostos pelo pai nela. O galho direito era descrito como sendo o “galho da tradição”, composta pelo pai, ao centro e Pedro, o primogênito, logo a sua direita, e o galho esquerdo sendo o “galho do afeto”, galho em que André, Ana e a mãe estão.

Ninguém ali é tratado com igualdade. As divisões metafóricas do galho esquerdo e direito transpunham uma divisão hierárquica destoante, com o pai no topo, na cabeceira e o primogênito como o seu braço direito, literalmente. A mãe era tida como um galho fraco e mesmo o avô, já falecido, tinha um lugar de respeito à mesa, “o avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira.” (NASSAR, 1989, p. 157). O pai e a mãe estavam, pois, em constante oposição: o que dava a ordem e o que obedecia, o que dizia e o que sentia, o direito e o esquerdo. Esses galhos, como André nomeou, viviam sempre em desequilíbrio.

Seria impossível, uma vez que a diegese da obra não nos permite, identificar um início para essa reprodução de tradição ancestral. Em *Lavoura Arcaica*, outrossim, parece-nos que a figura do avô é de importante relevância, uma vez que os diálogos de Iohána, ou de seu reprodutor do discurso, Pedro, são reproduções de discursos anteriores. André, sempre em sua narrativa usa esses discursos primitivos para justificar algo ou mesmo para mostrar-nos sua preocupação de que esses discursos possam ser um problema maior ainda para a sua liberdade pessoal. Essa figura do avô ratifica os elementos que justificam uma tradição patriarcal e arcaica. Em algumas partes, para mostrar sua insatisfação, André até ironiza essa figura do avô.

Na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem

nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza. (NASSAR, 1989, p. 59).

É esse avô, que quando pai, carrega toda a insensibilidade e ausência de afeto que o próprio filho, quando se torna pai, também reproduz. Esse mesmo filho, quando chega sua vez de reproduzir essa atitude opressora herdada, usa para isso a força de um discurso apoiado na regra escrita em leis religiosas, fazendo disso sua justificativa para as atitudes adotadas no âmbito familiar. Logo, os preceitos de sua religião também se tornam guia para as tomadas de decisões futuras. O pai, lohána, foi guiado pelo avô, assim como Pedro estava sendo pelo pai, para um dia redizer o aprendido, o vivido. Afinal, tudo estava escrito.

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tousco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: "*Maktub*⁵"). (NASSAR, 1989, p. 89).

Portanto, procuramos refletir até o momento, a figura do pai como representante de uma tradição patriarcal arcaica, através do discurso e digressões de André. Logo na epígrafe da segunda parte, a justificativa divina é apresentada: "Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs" (Alcorão - Surata IV, 23), percebe-se o vislumbre de que o feminino estava à margem já anunciado no alcorão. Essa questão patriarcal nos remete ao sentido de arcaico. Seria arcaico, então, por esse excesso de disciplina por parte dessa figura central do poder, a pessoa que estabelece as regras da família, tanto que é esse patriarca, lohána, que aceita, mediante um comportamento adequado aquela família à volta de André a casa, como ocorre na segunda parte da obra. Essa conjectura pode ser observada como um pilar do que é arcaico. Esses questionamentos podem ser verificados na resposta do pai à mesa numa conversa, logo após o regresso de André.

O filho pródigo estava de volta, mas ele já tinha começado um trabalho intelectual importantíssimo, sua revolta contra o sistema familiar. Pode ser que, em

⁵ Tradução: "Está escrito."

partes, ele não tenha conseguido o que pretendeu, outrossim, ele tentou muito mostrar seu ponto de vista ao pai inflexível. Disse o pai:

- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa 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.
- Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa.
- Mas comemos sempre com apetite.
- O apetite é permitido, não agrava nossa dignidade, desde que seja moderado.
- Mas comemos até que ele desapareça; é assim que cada um em casa sempre se levantou da mesa.
- É para satisfazer nosso apetite que a natureza é generosa, pondo seus frutos ao nosso alcance, desde que trabalhemos por merecê-los. Não fosse o apetite, não teríamos forças para buscar o alimento que torna possível a sobrevivência. O apetite é sagrado, meu filho.
- Eu não disse o contrário, acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar a fome.
- Você diz coisas estranhas, meu filho [...] (NASSAR, 1989, p.165-166).

A memória, como genealogia familiar é aspecto relevante em *Lavoura Arcaica*. Vê-se, portanto, Iohána como o representante de uma tradição excludente facilmente percebida através do discurso e digressões de André. Os ensinamentos de um pai antigo, baseado nas regras do trabalho e da harmonia familiar e religiosa, não era suficiente para André. Essa questão patriarcal pode também justificar o sentido da palavra Arcaica, do título da obra, algo antigo, inflexível na modernidade. O romance apresenta uma atitude arcaica por meio da disciplina exigida por essa figura central do poder, esse pai, que estabelece as regras da família. Tanto que é ele que aceita, mediante um comportamento adequado do filho para com aquela comunidade a volta dele à casa, para que haja, segundo os próprios ensinamentos que seguiam, o reestabelecimento do equilíbrio familiar.

André retorna com Pedro à casa da família, mas em seu interior sabe que não vai ser fácil mudar o modo ao qual foi criado e mais difícil ainda será mudar esse André que regressa. Essas situações do passado que o marcaram de alguma forma, aparece, na obra, por meio de uma memória evocativa. Observemos André quando na volta a casa:

Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família; foi um longo percurso marcado por um duro recolhimento, os dois permanecemos trancados durante toda a viagem que realizamos juntos, e na qual, feito menino, me deixei conduzir por ele o tempo inteiro; era já noite quando chegamos, a fazenda dormia num silêncio recluso, a casa estava em luto, as luzes apagadas, salvo a clareira pálida no pátio dos fundos que se devia à expansão da luz da copa, pois a família se encontrava ainda em volta da mesa. (NASSAR, 1989, p. 147).

Ao voltar a casa, André sente o desencaixe de seu retorno, mas, a culpa é tudo o que resta a ele sentir. Assim, ele acaba por abaixar a cabeça como manda a tradição, ser obediente. André narra utilizando o recurso de monólogo interior. Essa decisão estética de Raduan Nassar solicita a presença direta do personagem na experiência narrada. Seus diálogos, muitas vezes, pressupõem uma imersão em algo anterior e inconsciente ao seu estado psicológico atual. Como observou Reimberg (2013):

O sentimento de uma experiência “cega” no tempo, sugerida pela linguagem “ancestral” de *Lavoura*, ampara-se numa exortação conclusiva e inexorável. Postulando um valor de paradigma, a frase almeja escapar à refutação. Assim, a voz narradora realiza, às vezes de modo sub-reptício, o ideal máximo de vigilância e de desconfiança da atmosfera cristã. A fala *fervorosa*, em que a consciência se soverte no delírio, promove uma supressão do intervalo entre o desejo e a sua consumação, numa ânsia totalizante que visa extinguir as incertezas e o acaso. Nesse sentido, a sintaxe lógico discursiva do filho e do pai convergem em suas principais linhas estruturais. (REIMBERG, 2013, p. 17).

A palavra dita, nos discursos e nos sermões, em *Lavoura Arcaica*, é a representação da autoridade, no caso do pai, e da constituição de uma identidade própria, no caso de André. Como observou Reimberg (2013): “O seu sermão poético sobre o tempo e as virtudes da paciência é demasiado, construído num registro hiperbólico, que exprime brutalidade irrestrita.” (p. 18). Acerca disso, também Todorov (1993), na obra *A conquista da América*, investigou. Ele afirma que desde as sociedades mais antigas como a asteca, aquele que tinha o dom da palavra tinha um papel de destaque na sociedade. A força do discurso do pai, que exige a obediência, no romance, constitui um poder capaz de unir e desunir os integrantes da família e, principalmente, ditar as regras dela. Explora-se as compreensões do professor Ginzburg acerca disso:

Há um polo central de ordem na história, uma figura de autoridade, o pai. As falas do pai, impecáveis em suas bases retóricas, são elaborações voltadas para a construção de imagens ordenadas da linguagem e do mundo. Com isso, se opõem à linguagem do filho. Deste contraste, do antagonismo entre duas linguagens, emerge uma tensão que ocupa o romance. A linguagem do pai é desconstruída pelo filho, que não se submete à determinação da ordem hierárquica. (GINZBURG, 2012, p. 207).

Destarte, existem dois pontos de vista esmiuçado por Ginzburg (2012) no decorrer desta pesquisa, retomemos. Desse modo, se André está doente, há a incerteza da fidedignidade do seu discurso. Se acreditarmos em tudo, seu papel de exclusão, algo recorrente, como já dissemos, na modernidade, o papel do personagem se torna o dobro mais importante e urgente no romance. Logo, da figura que emana a obediência divina nasce a “violência brutal” para explorar a tradição, incitando caos.

Por outro lado, o discurso de André, especificamente quando ele volta a casa, tem a missão de constituir sua própria identidade. Para isso, ele se vê obrigado a levantar sua palavra contra a palavra do pai que ele sempre temeu. André, com esse ato de rebeldia, procurou tentar mudar os padrões e a organização de sua família, a fim de libertar não só a si próprio, mas também a quem ele ama. No entanto, a palavra do pai prevaleceu.

Analisa-se uma passagem da obra que comprova a tentativa de André de criar uma voz própria logo após sua volta a casa:

– O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de uma pedra de tropeço; ao contrário de que se supõe o amor nem sempre aproxima, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina. (NASSAR, 2002, p. 168).

André possuía essa angústia evidente em sua narração, essa liberdade privada que nos faz questionar mais ainda o patriarcalismo em *Lavoura Arcaica*, quando esses dois galhos da família entram em atrito. Essa atitude faz-nos refletir a forma como o romance dialoga com as representações clássicas da família aqui no Brasil, dado que a composição do personagem paterno Iohána é inflexível. Observa-se uma das respostas do pai a André em seu regresso à fazenda da família:

— Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, [...] por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa! (NASSAR, 1989, p.167).

Dessa maneira, é nítido o forte apelo religioso do pai que chegou ao ponto de delimitar aquele círculo familiar como sendo o local em que seus membros encontrariam tudo o que necessitam, tanto na questão de saúde, do afeto e do trabalho. A união entre eles e a interdependência deviam ser mantidas a todo custo pelos membros da família, sendo o mundo exterior totalmente desnecessário. Logo, a fuga de André, como dissemos, é uma ruptura, é seu manifesto. Os fundamentos impostos por esse pai não poderiam ser questionados, nunca, confirmando nossa hipótese de que a queda de braço entre tradição e liberdade individual é o principal motivo desequilibrador em *Lavoura Arcaica*. Como pode-se observar nessa outra passagem:

[...] tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai [...], eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra que nos esfolia a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia. (ibid., p. 43).

Uma passagem do romance que nos é importante ratificar é o momento em que Iohána atinge Ana com o Alforje, nos últimos capítulos da obra. André ficou assistindo tudo aquilo pacificamente, de longe, “friamente”. Essa atitude de Iohána, culpar o feminino sem direito a um julgamento, a uma explicação faz com que André saiba que dessa vez o ancião não tinha escapatória, teria que arcar com as consequências de sua atitude. Recorremos novamente a obra, para compreender essa análise.

Fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental. (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava... (ibid., p. 190).

Isso justifica mais uma vez que para além do seu envolvimento com Ana, o motivo principal da tragédia contada pelo narrador são as divergências com o patriarca. Por esse motivo, questionar se o fim trágico trouxe apenas, para André, o vislumbre da “matéria fibrosa, palpável, tão concreta”, não “descarnada” ou mesmo atribuir culpa a ele é um ponto extra, que não será aprofundado nesta dissertação. Por outro lado, como afirma Sedlmayer, há uma tentativa de ruptura na relação de pai com filho:

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

Outrossim, parece-nos importante lembrar que, afinal, o que prevaleceu aos que sobraram dessa tragédia familiar e que, provavelmente, à imaginação do leitor, é a percepção de que a lei dos homens, amparada nas leis divinas, não pode, jamais, ser violada mesmo na modernidade, outro vislumbre, mas nesse caso, uma expectativa de laicidade.

Ainda analisando a estrutura familiar da obra, observamos os estudos da professora do departamento de Ciências Sociais da Unicamp, Mariza Corrêa (2013), que teceu discussões sobre a família tradicional brasileira, utilizando as reflexões de Antonio Candido (1951) e Gilberto Freyre (1933). Em sua pesquisa, a professora afirma que Freyre, em sua obra *Casa-grande e senzala*, chamou essa configuração familiar de “família patriarcal brasileira”, enquanto Candido chamou essa mesma configuração familiar de “família conjugal moderna”. “Antonio Candido, no artigo ‘The Brazilian Family’, de 1951, cita a clássica e recorrente representação, na tradição, lenda e literatura, do que ele chamou de *pater-familias*, que é aquela figura patriarcal

proveniente de Portugal como um ‘líder autoritário’” (CANDIDO, 1951, p. 291). O crítico também observa que, nesse contexto medieval, onde as posses e a dignidade do *pater-familias* dependiam da “energia individual”, a violência fazia-se constantemente necessária para alimentar e ostentar essa característica do poder absoluto concentrado em suas próprias mãos. (ibid., p. 292).

3.2 Tradição e liberdade

Sabe-se que a questão de origem das culturas que o patriarca de *Lavoura Arcaica* segue é libanesa. Mas observaremos as considerações de Candido, uma vez que sabemos que a grande imigração do Líbano ao Brasil se deu em meados de 1880, com a visita do regente da época, D. Pedro II ao Líbano, estreitando os laços entre as duas nações. Logo, faremos aproximações, a partir desse contexto cultural muito comentado em grande parte das fortuna crítica consultada nesta reflexão.

Visto isso, entende-se que André precisava fazer uma escolha. Ele precisava deixar de ser uma das partes da família, por ele, pela sua saúde interior. *Lavoura Arcaica* mostra a dificuldade do indivíduo de se compreender no mundo moderno. A narrativa, mais de 40 anos depois de publicada, é atemporal. Milhares de leitores vão se identificar com André, com suas inquietações e seu desejo de liberdade para com quem tanto o ensinou a ser obediente. Assim, diante da tragédia final, André teria descoberto que a obrigação do filho, afinal, é temer o pai, abaixar a cabeça à tradição iminente.

Por conseguinte, continua-se afirmando que cabe questionar se o fim trágico trouxe, para André, um desfecho, ou seja, confirma-se que, no fim do romance a percepção da lei que não pode ser violada foi realmente ratificada. Isso nos leva ao encontro, novamente, de Gilberto Freyre, que afirmou que a sociedade colonial brasileira podia ser comparada a uma “sociedade primitiva”, sem estado e, como em *Lavoura Arcaica*, a história não recomeça cada vez que se instaura um novo desenvolvimento dela, o contrário acontece, ela inicia com um desencaixe e seu desfecho também é desconcertante.

Em outro ponto de seu artigo, Antonio Candido relembra, para fins de aproximação, que a autoridade paterna era ilimitada no Brasil do século XVI ao XIX,

logo, o reflexo disso já era esperado no século XX, século de publicação de *Lavoura Arcaica*. Assim, Candido pondera que

[...] o poder paterno sem limites decorria do fato de que os filhos permaneciam submissos aos pais até a sua morte. Eles viviam em suas casas, já que a impossibilidade de escolha de profissões resultava na passagem de um mesmo ofício entre diversas gerações da linhagem masculina, o que, teve como consequência, essa forte relação de dependência (CANDIDO, 1951, p. 295).

Então, afirma-se que André quebrou com a corrente natural desses costumes. Ele não seguiu o que a tradição propunha e mesmo não adentrando a diegese de outro personagem, sabe-se que André apenas inaugurou a revolta. Primeiro Ana também se mostrou insatisfeita, ao consentir um relacionamento com seu irmão e, no final, Lula, o filho mais novo da família também tinha ideias de quebra com a tradição enraizada e exigida naquela família.

— Está bem, Lula, então boa-noite — eu disse, e nem sequer tinha me erguido quando ele se virou intempestivo, atirando o lençol e descobrindo o peito, sentando-se apoiado na cabeceira da cama, precipitando-se com ardor numa insolente confiança:

— Vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa, mas isso eu só estou contando pra você.

— Fale baixo, Lula.

— Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não agüento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 1989, p. 177).

O caçula, assume em seu discurso a revolta que também compartilha em relação ao sistema o qual foi criado, ele estava insatisfeito com a família, com o trabalho, com a comunidade e o exemplo que André deu a Lula, só o fez querer algo diferente também, ele aspira:

Quero fazer coisas diferentes, ser generoso com meu próprio corpo, ter emoções que nunca tive; e quando a intimidade da noite me cansar, vou caminhar a esmo pelas ruas escuras, vou sentir o orvalho da madrugada em cima de mim, vou ver o dia amanhecendo estirado num banco de jardim; quero viver tudo isso, André, vou sair de casa para abraçar o mundo, vou partir para nunca mais voltar, não vou ceder a

nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você. (ibid., p. 178).

Havia precedente naquela atitude. Se Lula agiu do modo que ele anunciou, na leitura não é possível presumir, porém, com essa cena, André novamente prova a partir de sua narração, que ele não era o único insatisfeito como o modo com que foi criado, esse código moral.

Nas linhas seguintes do artigo, Candido (1951) apresenta exemplos de assassinatos e agressões do século XVII ao XX que partiam da iniciativa paterna contra filhos, filhas e, por vezes, contra os amantes destes, em casos de fuga, rebelião ou amor que representassem uma ruptura da “honra familiar” (CANDIDO, 1951, p. 295). Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés afirma: “em *Lavoura Arcaica* é o mundo da família, como entidade social, que o protagonista rejeita e abala” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 73). Portanto, quando observamos os estudos posteriores a Candido, sobre a família no Brasil, especificamente os olhares de Gilberto Freyre, é que constatamos que a crítica da nova produção desenvolvida nas décadas de 80 e 90, como a temática de *Lavoura Arcaica*, dirige-se, de certa forma, à historiografia tradicional sobre o tema, em especial ao patriarcado, o que conversa diretamente com o analisado mais recentemente por Jaime Ginzburg, que critica como já se viu, o estilo canônico em que a tradição patriarcal tem se fixado aos textos dos estudos literários. Segundo Freyre, sobre a submissão dos membros da família ao patriarca, observa-se:

O domínio do pai sobre o filho menor – e mesmo maior – fora no Brasil patriarcal aos seus limites ortodoxos: ao direito de matar. O patriarca tornara-se absoluto na administração da justiça de família, repetindo alguns pais, à sombra dos cajueiros de engenho, os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar, não só os negros como os meninos e as moças brancas, seus filhos. (FREYRE, 1933, p. 99).

Entendemos então que, conforme Freyre: há uma certa tendência à reflexão de uma possível generalização do entendimento de que a sociedade tem no termo “família brasileira” o mesmo significado que família patriarcal ou extensa. Questionamentos esses ainda urgentes na modernidade. Visto isso, conclui-se, então, que André busca, mediante sua narrativa, rememorar os acontecimentos de seu passado, baseando-se neles para construir seus argumentos ao discursar para Pedro

e ao dialogar com o pai, como denúncia dessa tradição. Observemos uma citação da revolta de André e do desejo dele de andar com seus próprios pés:

[...] eu disse cegado, por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento profeta de minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! (NASSAR, 2002, p. 89).

Com essa narrativa nervosa, parece-nos que esse desespero já era um prenúncio de que mesmo com esforço o pai, provavelmente, não entenderia o ponto de vista do filho. Sua narração e suas digressões eram incrustradas dos discursos do pai. Afinal, era ele quem tinha a palavra. No final, André não conseguiu realizar sua vontade, mas no meio da opressão criou voz e acabou representado, ao ver dos estudiosos de Nassar, um modelo moderno de narrador.

Dar voz a um personagem excluído da família, incestuoso e talvez epilético, [...] são escolhas por parte dos escritores que supõem abandonar as condições de percepção habituais do cotidiano, dos discursos midiáticos, das instituições de controle político e jurídico. [...] a narração a partir da perspectiva de uma condição social excluída é caracterizada por indicadores como a lacuna e a incompletude, dificuldades de concluir, de totalizar o pensamento. Trata-se de um elemento formal que opõe esse **corpus** à tradição narrativa para a qual a tarefa do narrador é a objetivação completa de uma matéria narrada inteiramente delimitada. (GINZBURG, 2012, p. 212 – grifo do autor)

As produções literárias pós anos 70, como *Lavoura Arcaica*, segundo Ginzburg (2012, p. 213), passaram por um tipo de ruptura com os elementos tradicionais vigentes e isso está relacionado “com o problema geral da relevância da literatura contemporânea”, em que os debates sobre as minorias foram ampliados, principalmente aos “comuns à sociedade patriarcal e ao conservadorismo canônico”, causando uma reavaliação da pertinência dos assuntos necessários de serem discutidos em literatura.

O discurso do pai era “avalizado pela tradição, pelo tempo, ou, como quer Freud, pela civilização.” (SEDLMAYER, 1997, p. 91). “A terra, o trigo, o pão, a mesa,

a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.” (NASSAR, 1989, p. 181).

Para entender isso, solicitamos novamente o conhecimento de Sabrina Sedlmayer (1997, p. 90), pelas suas leituras de Freud e do mito da refeição totêmica, o macho como líder e provedor de tudo necessário aos seus, logo, a ambivalência primordial do filho em relação ao pai. Então, esse filho, odiando e temendo o seu próprio pai, mata-o para que possa engolir a sua carne e apagar o seu discurso. O pai acaba subvertendo os preceitos totêmicos, uma vez que descumpre o mandamento de não matar, no entanto, pretende imortalizar o discurso do patriarca, escrevendo, então, suas próprias memórias.

Ao traduzir, ele relê, recria, aponta os buracos falhos dos textos dos antigos. André se metamorfoseia nessa espécie de tradutor alucinado, anjo portador de luz, e tenta "transsignificar", em outra língua (a da epilepsia, do jorro virulento, da impaciência, da baba pestilenta), os signos paternos e a hierarquia postulada pelo patriarcado. Interrompe o ciclo paterno e através da sua memória, do seu amor incestuoso, mescla e confunde a terra, o trigo, o pão, a mesa, o amor, a família... (SEDLMAYER, 1997, p. 103).

O que é observado por Sedlmayer (1997) já foi abordado anteriormente, André parafraseava as palavras do pai, ele as adaptava como ele bem queria e de acordo com a necessidade do momento. Ele queria a todo momento provar que as palavras do pai não condiziam com a realidade, eram hipócritas e ultrapassadas e que esse culto exacerbado por uma tradição arcaica era uma atitude inútil. Para tanto, a todo momento resgatava discursos do patriarca ou para desconstruir, ou para denunciar, como se vê no excerto abaixo:

(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões. [...] a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto — com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas. (NASSAR, 1989, p. 86-87).

A parábola do faminto, contada várias vezes pelo pai e que inquietava André, outra referência religiosa, na obra, também contém intertextos importantes para compreender a personalidade tecida por André acerca do pai. Como pode uma pessoa que tem alimento todo dia na mesa contar uma história em que um homem que vive em fartura tortura um faminto com “palavras de sabedoria?”. No quarto de pensão André conta esta mesma história e a subverte, uma vez que o sábio encontrava a paciência, o faminto não teve essa paciência e atacou o sábio, afinal, estava com fome. André usa das letras sagradas para profanar o sagrado dos sermões do pai e transpor isso à realidade. Afinal não era só a blasfêmia que ele buscava ali, não era apenas uma possibilidade de transgressão, pelo contrário, a subversão de André era pelo corpo, pela carne.

Compreende-se, então, que a memória traz a tradição ao campo narrativo e a tradição patriarcal da obra é um reflexo da realidade brasileira que o autor presenciou e buscou transpor para a obra literária, como forma de denúncia do contexto da época de concepção do romance e que está amiudado ainda hoje na sociedade. Ou seja, as várias possibilidades de reflexão que *Lavoura Arcaica* propõem, torna possível o entendimento de que o texto em análise, infestado de um viés social e político, expõe o contraponto entre opressor e oprimido, tradição e liberdade, algo já investigado pela fortuna crítica do romance. Sabe-se, porém, que há em *Lavoura Arcaica*, a leitura de uma possível privação da liberdade, tanto individual quanto coletiva; essa observação implica, ainda hoje, no mundo todo, já que ainda são reproduzidos conceitos tradicionais de família que podem ter neles características de situações opressivas como a identificada na obra. Logo, nesse embate, pode-se evidenciar uma problemática bastante atual, em literatura e para toda a sociedade moderna acerca dos temas levantados pelo escrito de Nassar de forma atemporal.

Todo espaço é um espaço de disputa e a tradição ainda é bastante forte, na contemporaneidade, delimita-se essa afirmação com olhos à tradição patriarcal opressora. Por ela, ainda hoje, percebe-se atitudes arcaicas insuficientes de justificativa e necessidade de ocorrência, presentes em um espaço social moderno que continuam a ser propagadas e praticadas nos dias de hoje. Pode-se observar que independente da técnica que se analisa, independente do conceito crítico/teórico, a grande decisão que André precisava tomar era cara, pesada e, como foi, irremediável. A ele só restou ser acolhido pela família (tradição) ou simplesmente seguir seu próprio caminho (liberdade), porém, no meio dessas situações, erros sempre acontecem,

mesmo erros fatais. Isso também leva o indivíduo à solidão. Logo, direcionamos a reflexão sobre o monólogo que terá sua importância justificada, afinal, é ele quem concebe a ausência do outro na enunciação.

Capítulo 4: o fio atávico desta paixão

A consciência é a última fase da evolução do sistema orgânico, por consequência também aquilo que há de menos acabado e de menos forte no sistema. - Nietzsche

4.1 As técnicas do fluxo de consciência

Raduan Nassar, em *Lavoura Arcaica*, sintetizou bastantes questões urgentes e frequentes à sociedade. Grandes reflexões emergem, no romance, de assuntos do interior do ser humano. Como exemplo, tem-se a privação de uma liberdade individual frente a costumes coletivos e ultrapassados. Essa temática paira entre os recorrentes na obra e faz com ela tenha em seu enredo uma narrativa que revela situações humanas que se contrapõem: o amor e o ódio, a autoridade e a opressão, a ordem e a desordem, a morte e a vida, a tradição e a modernidade, entre outras questões estimadas à literatura, filosofia, sociologia, psicologia, história e mais áreas do conhecimento.

A grande tensão, em *Lavoura Arcaica*, é causada pelos embates recorrentes entre pai e filho. Esse primeiro representa o tempo arcaico, algo anterior à época em que se passa a narrativa, um período em que ele faz questão de trazer habitualmente no cotidiano de sua família, por meio dos costumes antigos, de forma a propagá-los no presente e depois dele. André, o filho, fica à mercê dos escritos nas *escrituras* e dos ensinamentos que o pai reproduz, afinal, como a palavra *maktub* (está escrito), uma palavra marcante na obra que se torna uma justificativa sólida para a visão arcaica de que tudo deve ser reproduzido conforme a escrita sagrada, logo, nada deve mudar. Isso é o que incomoda o narrador personagem, essa inflexibilidade de possibilidades em sua vida e nas de quem ele ama. Afinal, ele quer ser autor de sua própria história, quer ela seja correta ou não e, independentemente disso, ele quer viver algo inédito e não algo pré alicerçado em costumes, engessado, ultrapassado.

Para contar sua história, André utiliza de um fluxo de pensamentos que é o modo que ele optou para dizer o que aconteceu e dar pistas do que está acontecendo em alguns de seus pensamentos associativos, por fim, no último capítulo descobrimos que o narrador escreve em um tempo após a resolução do problema. Esses pensamentos do narrador/personagem, que ultrapassam uma marcação cronológica é, em *Lavoura Arcaica*, espiral e não linear. Essa é a tentativa de decodificação dos

seus próprios pensamentos, para si mesmo, contando o que ele quer de sua até então trágica história. Essa técnica faz com que as imagens projetadas pelo personagem venham carregadas de sutileza e de questionamentos, surgindo de dentro de André, a fim de expor uma verdade inacreditável, mas que precisa de detalhes minuciosamente sensíveis antes de ser revelada na sua totalidade, pelo seu narrador, algo íntimo, pessoal.

Neste capítulo, busca-se analisar esses pensamentos narrados usando alguns teóricos do conceito de fluxo de consciência e monólogo interior. Para tanto, optou-se especificamente a narrativa da primeira parte da obra: a partida. Nela, percebemos o uso da técnica enquanto André narra embriagado e sintomático. Ele revira seu baú de memórias, num monólogo consigo mesmo que se torna um diálogo em algumas poucas vezes que seu irmão Pedro, presente na ação, no quarto de pensão, tenta convencer o protagonista de voltar à fazenda da família. Na segunda parte, o discurso direto, desse narrador onisciente, em primeira pessoa, reproduz algumas falas do pai diretamente, aproximando-se, de uma outra técnica do fluxo de consciência.

Para compreender a narrativa da obra *Lavoura Arcaica*, tem-se que pensar no *Fluxo de Consciência*, que é uma tentativa de representar textualmente os pensamentos humanos em seus mais diversos estados de complexidade. Um ano após a publicação de *Lavoura Arcaica* (1975), em sua obra intitulada *O fluxo da consciência*⁶ (1976), o pesquisador americano Robert Humphrey pensou primeiro no que vem a significar consciência, para, então, descrever a técnica narrativa:

A consciência é o lugar onde tomamos conhecimento da experiência humana. E, para o romancista, é o quanto basta. Ele, coletivamente, não deixa nada de fora: sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasia, imaginações - e aqueles fenômenos muito pouco filosóficos, mas consistentemente inevitáveis a que chamamos intuições, visões e introspecções. (HUMPHREY, 1976, p. 6-7).

Sabe-se que essa configuração narrativa é algo moderno e Willian James foi quem as problematizou primeiro, em seus estudos presente na obra *The Principles of Psychology*, publicado em 1890, pela nova iorquina editora Henry Holt. É nesse estudo que James afirma que a atividade da consciência, tal qual é proposta nesta

⁶ No original, *Stream of consciousness*.

pesquisa não vem quando queremos que ela apareça. Ela, conforme James (1890), flui. Logo após, ele definiu fluxo de consciência:

Com este conceito de consciência, podemos definir a ficção **do fluxo da consciência** como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens. [...] Na verdade, o fluxo da consciência não tem uma técnica definida. Ao invés disso, são usadas as mais diversas técnicas para apresentar o fluxo da consciência. (HUMPHREY, 1976, p. 4 – grifo nosso).

No entanto, a mente humana não deixa de ser seletiva quanto aos nossos pensamentos, pelo contrário, ele flui conforme vão se compreendendo os elementos externos à consciência, quando se juntam às experiências vividas, mesmo que isso aconteça inconscientemente.

Willian James também diz que os “estados mentais” vêm e vão através dessa fluidez da consciência. Não podemos ordenar nada a ela, como dizer “pensa-se” e ela pensar, isso seria algo simples. Não temos esse controle e, portanto, devemos apenas dizer que o pensamento flui, como a correnteza de um rio, às vezes ele dá uma volta, ou continua e deixa pra depois, pode também capturar algo que deixou inacabado. Quase sempre não retorna, é volátil. Nota-se que o termo *stream*, que poderia ser traduzido como corrente (marítima), assume o significado de fluxo para não dar uma ideia de retorno, há uma continuidade.

Esse aspecto narrativo, de representação dos pensamentos, pode ter sido pensado por Raduan Nassar, já que em *Lavoura Arcaica*, assim como se pode também observar em várias obras mais contemporâneas, cita-se as do século XX pra cá, a presença da subjetividade dessa técnica se torna foco em inúmeras narrativas. Percebe-se, na modernidade, o uso do recurso de fluxo da consciência na obra literária como uma verificação do desenvolvimento e consequência das percepções e experiências interiores das personagens. Para tanto, esse fluxo reflete a significação da personagem no romance, logo, da descoberta de sua própria realidade, algo que, dependendo da época em que o romance foi concebido, se transforma, muda. A urgência desses temas, nos romances contemporâneos, reflete uma consciência que urge em uma determinada época, numa tentativa de compreender a psiquê do ser humano numa diegese ficcional, para com isso, analisar a natureza e as inquietações do homem moderno.

Pensando nisso, não se pode esquecer que bem antes do raiar do século XX, um escritor já utilizava a técnica do fluxo de consciência, ou delimitando mais o conceito, de uma das técnicas básicas das quais o fluxo de consciência se apresenta. Conforme os estudos de Humphrey (1976), a técnica seria a chamada de monólogo interior. Algumas obras de Tolstói também têm uma similaridade com o fluxo de consciência, como a novela *A morte de Ivan Ilichev* (1886), porém, vários estudiosos já teorizaram sobre isso, diferenciando-as. Nesta pesquisa, optamos por seguir o maior consenso da crítica literária. O fluxo da consciência, conforme grande parte dos teóricos desse tema concordam, foi pela primeira vez utilizado por Édouard Dujardin, na obra *Os loureiros estão cortados*⁷, de 1887, embora essa configuração tenha ficado bastante conhecida, não por ele, mas por ter sido mais correntemente empregada por Virginia Woolf, Jean Paul Sartre, entre outros.

Temos, então, em *Lavoura Arcaica*, também, o emprego dessa técnica. A obra de Dujardin tentou transcrever esse difícil processo de pensamento do narrador/personagem Daniel Prince durante algumas horas em que ele passeia por Paris, com seu raciocínio lógico cheio de impressões pessoais e momentâneas, associando ideias, alternando períodos do tempo, os seus sentimentos, as suas sensações, humor, dialogando consigo mesmo, entre outras situações subjetivas de inquietações do ser humano.

Neste último capítulo, se pretendeu, assim como fez Robert Humphrey, responder duas perguntas, a saber: o que, em *Lavoura Arcaica*, possibilitou identificá-la como um romance fluxo de consciência e o que se identificou para classificá-la como monólogo interior direto? Utilizou-se de fragmentos de obras conhecidas, para exemplificar o conceito aplicado nesta pesquisa.

No início do texto, Robert Humphrey teoriza que o fluxo de consciência é uma técnica de escrita de ficção bastante utilizada no século XX, principalmente por James Joyce e Virgínia Woolf. Humphrey afirma que embora não ache adequado o termo fluxo de consciência, ele o empresta, por ser um conceito já estabelecido literariamente. Ele afirma que tanto fluxo, quanto consciência, por serem empregados em modo figurativo, se tornam “menos precisos” e “menos estáveis”. Porém, ele também diz que se esse termo for usado somente para analisar aspectos psicológicos

⁷ No original, *Les Lauriers sont Coupés*.

da personagem na ficção, abrindo mão de análises dos “processos mentais” e das “locuções retóricas”, ele adquire consistente precisão.

Humphrey utiliza o conceito de fluxo de consciência como aquele que é mais rapidamente identificado pelo seu conteúdo do que por “suas técnicas, finalidades ou seus temas” (HUMPHREY, 1976, p. 2), além disso, o crítico também deixa claro que fluxo da consciência “não tem uma técnica definida. Ao invés disso, são usadas as mais diversas técnicas para apresentar o fluxo da consciência.” (HUMPHREY, 1976, p. 4):

Por isso os romances que se atribui em alto grau o uso da **técnica** do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances. (ibid., p. 2 – grifo do autor).

Em *Lavoura Arcaica*, o leitor é conduzido ao interior de André, em suas inquietações. Humphrey, mais à frente em seu estudo, também propõe, de forma sucinta, a definição de fluxo que, como já dito, é uma simples questão de técnica: algo que flui; e lembrando o conceito de consciência, ele a afasta da possibilidade de serem “palavras que denotam atividades mentais restritiva, tais como ‘inteligência’ ou ‘memória’.” A consciência seria, portanto, “toda área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando todos os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos a área da apreensão racional e comunicável.” (ibid., p. 2 – grifo do autor).

Humphrey, partindo desse conceito de consciência, diferenciou a ficção psicológica que, para ele, é a ficção que se ocupa da área da “apreensão comunicável”, enquanto a ficção de fluxo da consciência se ocupa dos “níveis à margem da atenção”, que o autor chamou de “níveis pré-fala”.

Existem, todavia, dois níveis de consciência que podem ser distinguidos com uma certa facilidade: o “nível da fala” e o “nível da pré-fala”. Há um ponto onde elas se sobrepõem, mas, sob outro aspecto, a distinção é bem clara. O nível da pré-fala [...] não implica uma base para comunicação como é o caso do nível da fala (quer falada, quer escrita). Esta é a sua principal característica. Os níveis da consciência que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados. (ibid., p. 3).

Na sequência, é definido, pelo autor, o fluxo de consciência na ficção, delimitando esse conceito e nos proporcionando mais objetividade no estudo desse aspecto literário:

Podemos definir a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens. (ibid., p. 4).

O método que Raduan Nassar utilizou em *Lavoura Arcaica* para representar a psiquê do personagem André o coloca em um constante estado de desespero, de incompletude, de melancolia. O personagem se sentia menos humano que os pais, que os irmãos, mesmo não querendo acreditar que seus pecados tenham sido tão terríveis assim. Acontece, em *Lavoura Arcaica*, que esses episódios vêm, como o teórico definiu, ao nível da pré-fala. Há um jorro, um desabafo, que é adotado para que haja uma narrativa mais realista, é “o preocupar-se com aquilo que se é”. André pode até tentar fugir de tudo, mas não do que viveu, e quanto mais ele tenta esquecer mais ele lembra. O álcool, associado à sua dita confusão epiléptica é uma tentativa de sua consciência fugir “do mundo concreto.” (HUMPHREY, 1976, p. 7). No final da obra, apenas é possível inferir, mas parece-nos que ao revisitar sua própria consciência, André, pelo menos essa história específica, chegou próximo de racionalizá-la e saber sua posição no mundo.

Por esses estudos, percebe-se que, em *Lavoura Arcaica*, essa narrativa que vem de dentro, esse fluxo que vem da consciência assume uma característica mais específica dada a técnica empregada e que se encaixa mais ainda com a intenção do narrador-personagem: o monólogo interior. No *Dicionário de Teoria da Narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes definem o monólogo interior como

uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem. Através do monólogo interior abre-se a diegese a expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. É fundamentalmente no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo. [...] O monólogo interior exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens. (REIS, LOPES, 2007, p. 266).

É observada essa configuração em várias passagens da obra em análise. Por isso se exige uma análise ainda mais profunda, para, por fim, defini-la a partir de *Lavoura Arcaica*. Logo, Reis e Lopes continuam:

É um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das

personagens. Do ponto de vista formal, o monólogo interior apresenta uma estrutura elíptica, sincopada, por vezes caótica: a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional. Assim verifica-se no Monólogo Interior uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa e uma total liberdade de associações lexicais. O narrador desaparece e a “voz” da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem. (ibid., p. 267).

Então, a partir dessas obras consultadas, pode-se compreender que o monólogo interior representa o conteúdo interior em sua fase incompleta, antes de ser articulado através da decisão de narrar, logo, antes da fala. Humphrey, antes de definir monólogo interior em sua obra, observa a feita anteriormente por Dujardin, acerca da técnica usada em *Os loureiros estão cortados* (1887). Dujardin delimita um conceito que vai de “sem intervenção do autor”, “pensamento mais íntimo”, “mínimo da sintaxe”, até a de que pode “corresponder, essencialmente, à concepção que hoje fazemos da poesia”. A partir disso, Humphrey asseverou:

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. Se trata de uma técnica para representar os conteúdos e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente; isto é, de representar a consciência. [...] Se preocupa com o conteúdo além dos processos da consciência e não apenas com um deles. Convém observar, ainda, que é parcial ou inteiramente inarticulada, pois que representa o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulado em palavras deliberadas. (HUMPHREY, 1976, p. 22).

O monólogo interior, portanto, está associado ao conceito de fluxo de consciência, mas não se deve confundi-los. Logo, enquanto fluxo é um conceito teórico de uma técnica de representação dos pensamentos humanos, o monólogo é uma das técnicas em que esse conceito pode se apresentar, possuindo, segundo Humphrey, maior probabilidade de uma classificação teórica correta quando empregado, do que quando se empregam, nas análises, o fluxo da consciência em seu lugar. Em alguns estudos, percebe-se o uso equivocado desses termos da ficção, aceita-se, no entanto, a definição semelhante desses termos quando se está refletindo sobre a “percepção interior” de um modo superficial e generalizado.

A profundidade e a abrangência dessas sensações interiores é que faz com que o fluxo de consciência difira do monólogo interior. Assim como Virgínia Woolf descrevia, o fluxo é um parto, os olhos veem, o olfato sente e acontece uma série de ligações psíquicas que se associam como uma grande cadeia de pensamentos, sem sentido para ninguém a não ser para o enunciador, o dono daquela psiquê ou o narrador onisciente, permitindo a descrição dos pensamentos de outro.

O monólogo interior questiona, dialoga com alguém que não se pode afirmar quem é, talvez, sua própria consciência. É uma forma de citar diretamente os pensamentos da personagem que saem denunciando seus conflitos internos. É extremamente complexo diferenciar essas duas técnicas, há uma linha tênue de desambiguação que muitas vezes não aparece de forma consensual pela crítica literária, por isso, preocupou-se nesta dissertação, em fazer aproximações possíveis, porém, dialogáveis na posterioridade.

4.2 A descrição pelo monólogo interior

Para Humphrey (1976), o monólogo interior tanto direto como indireto, junto com a descrição onisciente e o solilóquio, são “técnicas básicas usadas na apresentação do fluxo de consciência.” Para esta pesquisa, é importante diferenciarmos os dois tipos de técnicas de monólogo, porém, não será aprofundada a definição das outras técnicas de fluxo de consciência apresentadas por Robert Humphrey no ensaio que é utilizada nesta perquirição. O solilóquio, segundo Humphrey, “supõe uma plateia formal e imediata”, enquanto a descrição onisciente “é um método descritivo e acha-se na terceira pessoa.” Há, porém, uma coerência nessa técnica descritiva que acaba se opondo ao monólogo interior que busca “comunicar emoções e ideias”, ou seja, comunicar uma “identidade psíquica.” (HUMPHREY, 1974, p. 23). Logo após, assim diferenciou o crítico os monólogos interiores:

O **monólogo interior direto** é o tipo de monólogo interior apresentado quase sem a interferência do autor e sem se presumir uma plateia. É o tipo do monólogo em que Dujardin se baseou para formular sua definição. Um exame de seus métodos especiais revela: que ele apresenta a consciência diretamente ao leitor quase sem interferência do autor; isto é, o autor desaparece completamente ou quase completamente da página com suas guias de “ele disse” e “ele pensou”

e com os comentários explicativos. Convém salientar que não se presume nenhuma plateia; isto é, o personagem não se está dirigindo a ninguém dentro da cena ficcional; aliás, não se está tampouco se dirigindo ao leitor. (ibid., p. 23 – grifo nosso).

Observa-se, outrossim, que “Dujardin enfrenta o problema de uma espécie de monólogo interior que viola sua definição por usar o pronome na terceira pessoa.” (HUMPHREY, 1976, p. 26). Dujardin afirma que o narrador pode se camuflar em primeira pessoa mesmo usando uma terceira ou mesmo segunda pessoa. Mesmo o autor tendo pensado desse modo, na pesquisa de Humphrey, o tipo de monólogo de Dujardin é classificado como “indireto”.

Sobre essa configuração direta do monólogo interior, Humphrey explica que essa presunção da ausência de um leitor, em busca de um relato sincero por parte do narrador é algo complexo, mas é assim que acontece, de fato, mesmo que os autores geralmente escrevam para uma plateia. Esse leitor abstrato que existe no monólogo interior está ali, posicionado, em última instância, enquanto o narrador ignora as expectativas desse leitor, diferente do monólogo do teatro que se pressupõe coerência, coesão, dicção. Para exemplificar a técnica de monólogo interior direto, tem-se o monólogo de Molly Bloom, para Humphrey, um dos exemplos mais puros de execução dessa técnica:

No dia que eu fiz ele me pedir em casamento sim primeiro eu dei pra ele um pouquinho do pão de gergelim que estava na minha boca e era ano bissexto que nem agora dezesseis anos atrás meu Deus depois daquele beijo comprido eu quase perdi o fôlego sim ele disse que eu era uma flor da montanha sim e a gente é flor mesmo nós todas o corpo de uma mulher sim tai uma verdade que ele disse na vida e o sol brilha por você hoje sim foi por isso que eu gostei dele porque eu vi que ele entendia ou sentia o que uma mulher é eu sabia que sempre ia poder passar a perna nele e eu dei todo o prazer que eu pude dando corda até ele pedir pra eu dizer sim. (JOYCE, 2012, p. 1048).

Nesse exemplo de monólogo interior direto, há a supressão total dos símbolos de pontuação, Mrs. Bloom divaga a partir da memória de seu pedido de casamento. O tempo da lembrança vai se sobrepondo ao tempo do presente da enunciação, porém, é possível haver interferências que geralmente vão mudar esse fluxo. Observa-se isso, antes de prosseguir as definições:

Em suma, o termo "fluxo" não é inteiramente descritivo. A noção de síntese deve ser acrescentada a esse fluxo para indicar a qualidade de ser sustentada, de ser capaz de absorver interferências depois que o fluxo é momentaneamente rompido, e de ser capaz de passar livremente de um para outro nível da consciência. A outra importante característica do movimento da consciência é sua capacidade de mover-se livremente no tempo — sua tendência para encontrar seu próprio sentido de tempo. (HUMPHREY, 1976, p. 38 – grifo nosso).

Isso posto, vê-se que Humphrey classificou, em seguida, o monólogo interior indireto como:

O **monólogo interior indireto** é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. Basicamente, difere do monólogo interior direto no sentido de o autor intervir entre a psique do personagem e o leitor. O autor está em cena como guia para o leitor. Retém a qualidade fundamental do monólogo interior no sentido de que é direto aquilo que apresenta em matéria de consciência; isto é, vir no idioma e com as particularidades dos processos psíquicos do personagem. (ibid., p. 27 – grifo nosso).

Observa-se o teorizado acima na passagem abaixo do romance *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector. A fim de desambiguação, concordamos que um outro recorte dessa obra de Lispector possa conter exemplos do monólogo interior direto, uma vez que essa obra é abundantemente polifônica. Verifica-se:

De manhã. Onde estivera alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para agora sentir-lhe o perfume? Folhas secas sobre a terra úmida. O coração apertou-se-lhe devagar, abriu-se, ela não respirou um momento esperando... Era de manhã, sabia que era de manhã... recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu abafado como em sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca... o relógio batendo tin-dlen... tin-dlen... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelhas sobre as casas. Deus, o que era aquilo senão ela mesma? Mas quando? Não, sempre... (LISPECTOR, 1980, p. 202).

É perceptível, no fragmento acima, notar a presença do narrador em terceira pessoa, mesmo esse se fundindo, por vezes, com o pensamento da personagem. Humphrey conclui que a diferença principal entre esses dois tipos de técnicas do monólogo interior é que o indireto “dá ao leitor a ideia da constante presença do autor”,

já o monólogo direto o excluí em grande parte senão completamente, como é o caso do observado no monólogo final de *Ulysses*, de Joyce.

Observemos, apenas mais uma visão teórica da diferença entre os dois tipos de monólogos, a fim de estreitarmos mais ainda a diferença de ambos, para que o resultado desta verificação seja ainda mais consciente. De acordo com Massaud Moisés (1977, p. 114)

[...] ainda pertencem à esfera do diálogo o 1) monólogo interior direto, em que a fala mental da personagem semelha dirigir-se diretamente ao leitor, o monólogo interior indireto, que se transmite com a participação do escritor; e 2) o solilóquio, em que a personagem fala sozinha, sem interlocutor, nem mesmo o escritor (aparentemente).

Essas verificações dos estudiosos que recorreremos, questionam a inegável ligação entre esses dois conceitos, lembrando que a representação do interior dos personagens é a principal proposta deles em seus levantamentos teóricos. Assim sendo, defende-se, nesta dissertação, que Raduan Nassar escreveu um romance em fluxo de consciência, utilizando, em sua maior parte, a técnica do monólogo interior direto, aspecto da narrativa muito presente nas literaturas da contemporaneidade, como Clarice Lispector executou em seu romance conhecido: *Paixão segundo GH* (1964), por exemplo.

O romance de Nassar transita entre discurso direto, uma vez que o fluxo de consciência de André se dá em meio aos diálogos conturbados que têm com o pai e com o irmão. Há um fluxo de consciência que é representado pelo monólogo interior, que por vezes é interrompido, às vezes retomado. Sabe-se que é mais articulado que o fluxo de consciência em sua forma mais “pura”, como Joyce fez, uma vez que Nassar preenche capítulos inteiros que são compostos por um único parágrafo, com uma ideia única sendo divagada, sem as constantes distrações comuns ao fluxo de consciência. Percebe-se uma comunicação mais clara. André utiliza o monólogo para ter uma confirmação desse leitor invisível ou de si mesmo, uma vez que as decisões que ele tem que tomar não são fáceis. Ele vai até sua memória e como um ato de autoafirmação se questiona, antes mesmo da fala sair. O próprio narrador nos permite perceber que a fala ele consegue frear, mas, os pensamentos, não. Observa-se:

[...] era só olhar o seu rosto, mas não olhei, eu também tinha coisas pra ver dentro de mim, eu poderia era dizer "a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa" eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção (NASSAR, 1989, p. 24).

Diferente da estrutura mais pura do monólogo de Molly Bloom, de Joyce, Nassar emprega as aspas para indicar essa polifonia de vozes do narrador/personagem: o presente, o passado, as associações. Tem-se o uso de vírgulas, mas o ponto final, como mencionado, geralmente só aparece no final dos capítulos. Os outros símbolos de pontuação, por exemplo, são suprimidos, possuindo capítulos a simular a velocidade dos pensamentos, sem interrupção por parte dessa ordem gramatical. Anatol Rosenfeld também refletiu sobre essas questões interiores dos personagens na ficção. Observa-se o que ele afirma em *Reflexões sobre o romance moderno*:

Ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias, abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções reais. (ROSENFELD, 1973, p. 8).

O uso de fluxo de consciência, em *Lavoura Arcaica*, tem semelhanças estruturais e de enredo que se encontram com o que Humphrey diz acerca do processo criativo para a concepção do texto em fluxo de consciência. Para o crítico, a “principal técnica para controlar o fluxo de consciência na ficção têm sido uma aplicação dos princípios da livre associação psicológica.” (HUMPHREY, 1974, p. 38). Ele afirma, baseando-se nos estudos de Locke-Hartley, Sigmund Freud e Carl Jung, que a psiquê não pode ser dominada, uma vez que ela é ininterrupta. Ela foca apenas por questão de instantes. Por causa disso, sabe-se que a consciência precisa ter conteúdo, logo, experiências. Ela precisa de algo que lhe é provido através de “associações de qualidades em comum ou contrastantes em todo ou em parte.” (ibid., p. 38). Uma coisa sugere a outra. Para Humphrey, “são três os fatores que controlam

a associação: primeiro, a memória, que é sua base; segundo, os sentidos, que a guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade.” (ibid., p. 39).

Conforme esta pesquisa se satisfaz com as observações de Humphrey, é importante compreender que a análise de *Lavoura Arcaica* segue os pensamentos da corrente de livre associação. Para tanto, adianta-se que esta análise é de possibilidades, pensando na representação, ou conforme Humphrey, descrição da consciência na ficção. O fluxo da consciência se representa no “momento”, não importa quanto tempo ele ocupe, não importa as partes que se encontra dividido, o presente é tudo o que importa.

Isso posto vai ao encontro de Benjamin (1994), teórico já presente nesta pesquisa que, ratificamos, também assevera que “o declínio do modo narrativo [...] reflete a fragmentação do eu” (BENJAMIN *apud* LASCH, 1987, p. 85). O narrador de *Lavoura Arcaica* está posicionado em um tempo distante dos fatos ocorridos na obra. Ele executa um processo de rememoração e sua narração se faz a partir desse passado, mas, por causa do momento presente. Ele os revisita, os ressignificando para compreender esses momentos e se compreender. Isso se percebe como Henri Bergson (2006, p. 93) afirmou, que “[...] é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que lhe confere vida”. (BERGSON, 1999, p. 179).

Analisemos, pois, dois fragmentos da obra, pensando no fluxo da consciência, monólogo interior e suas associações rememorativas, assim como Humphrey fez: “Mas 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. 31). Nesse trecho, pode-se observar a relutância de André em responder as chamadas de sua mãe lá de dentro da casa, ele não queria sair de onde estava, por causa de Ana que a cada mexer de pés que dava, André sentia uma sensação diferente. A constante sexualização de Ana ou mesmo a referência de que ela o estava sempre seduzindo é marcado também nesse fluxo. “[...] que poeira clara, vendo então as costas daquele tempo decorrido o mesmo tempo que eu um dia, os pés acorrentados, abaixava os olhos para não ver-lhe a cara;” (ibid., p. 31). Aqui o fluxo faz refletir o tempo em que ele permanece observando a irmã nos lugares e por inferência essa era uma atitude costumeira do rapaz a ponto de saber interpretar qualquer nuance desses momentos ou mesmo supor. Ele associa que muita coisa está lá atrás, no passado e dia após dia ele vai se tornando mais maduro, vai se

conformando, compreendendo a vida observando essas vivências. A passagem continua: “[...] e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás” (ibid., p. 31). Nota-se que os pensamentos de André o encaminham para uma imersão em que mesmo tendo desabafado, contado para Pedro sobre o que tinha acontecido entre ele e Ana ele ainda não se sentia satisfeito, não era apenas isso que ele queria, faltava alguma coisa, nada mudou. Essas atitudes são vistas na sua corrente de pensamentos e se justificam, contudo, ele continua tentando racionalizar a ideia de que está voltando para casa. Esse sentimento o inunda e a cada momento vai ficando mais denso, mais digressivo: “[...] e eu ali, vendo meu irmão, via muitas coisas distantes, e ia tomando naquele fim de tarde a resolução desesperada de me jogar no ventre mole daquela hora quem sabe eu de repente terno; ainda pedisse a meu irmão que fosse embora: ‘lembranças pra família’” (ibid., p. 32). Em meio ao jorro de ideias, ao observar seu entorno toma consciência do momento no tempo. André não estava satisfeito, chega a desejar fugir desse instante, ele sabe que apesar de todos os pensamentos degradantes ele precisa devolver a mesma empatia que Pedro o despendeu, ou demonstrou. Ele precisa devolver algo com o irmão, Pedro não podia voltar de braços vazios a casa, essa opção ele não tinha. “[...] e fecharia a porta; e quando estivesse só na minha escuridão me enrolaria no tenro pano de sol estendido numa das paredes do quarto, entregando-me depois, protegido nessa manta, ao vinho e à minha sorte.” (ibid., p. 32). O narrador, como se observa, estava passando por essa porta, neste momento ou simplesmente associando pelo fato de estar saindo pela porta do quarto de pensão. Ele está extremamente deprimido, se ele ficasse, quem saberia dizer o que mais poderia lhe acontecer, afinal, ficar ali era o desejo latente dele naquele momento, mas não o que aconteceria. É esse um dos modos com que a livre associação se deleita pelas possibilidades na narrativa, ao utilizar-se do conceito de fluxo de consciência.

Outro exemplo de uma possível investigação da associação rememorativa em *Lavoura Arcaica*, aparece logo na primeira página, quando André narra um momento de experiência há minutos de Pedro chegar no quarto da pensão. Observamos a sequência narrativa e uma possível decodificação: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável o quarto é individual é um mundo” (NASSAR, 1989, p. 7). A associação solicita, neste fragmento, a suposição

de que André, o narrador, está deitado de costas no chão do quarto, sem roupas, sozinho, se sentindo seguro. O quarto para ele, naquele momento, era onde tudo era permitido e tudo ali para ele era possível. A narração continua: “[...] quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (ibid., 1989, p. 7). A sensibilidade em descrever o fim de sua própria masturbação, afinal, ele é um adolescente com desejos sexuais aflorados e inquietações interiores totalmente justificáveis pelas atitudes sexuais, como algumas pesquisas acerca desse tema já comprovaram, como mencionado anteriormente. Além disso, precisamos ratificar o anseio de André por essa liberdade do corpo, por essa permissão para ser e sentir. Assim, a cor do quarto, a temperatura, o lugar, fazem com que ele os associe com a memória necessária para aquela situação.

Tecidas essas considerações, é possível observar que em *Lavoura Arcaica* há uma transição entre o fluxo de consciência e o monólogo interior articulado pela personagem principal. O monólogo interior, na obra em análise, é um esforço de configuração estética de verticalização de primeira pessoa de uma autoria, no caso, masculina. Mikhail Bakhtin, na obra *Polifonias* (1999), fala dessa racionalização da narrativa em primeira pessoa como um esforço de consciência frente ao vivido. Quando Dostoiévski utiliza do cinismo, da ironia em sua obra, para atingir esse efeito racional, em Nassar parece-nos que esse esforço se esvai, não chega ao ápice de uma consciência crítica como a atingida pelo russo e representada pelo Homem subterrâneo. Pelo contrário, a fúria de André, presente na voz, nos gestos e nos picos sintomáticos da doença, impedem que o personagem solucione os eventos dramáticos que narra. Suas lembranças vêm quando necessárias e sempre em estado de ataque, de vitimismo, tanto que o desfecho da obra aconteceu para André de forma passiva, já que foi Pedro quem decidiu contar ao pai o que se passou com os irmãos e Ana, afinal, foi a única vítima fatal.

Percebe-se, porém, no último capítulo que, ali, o esforço de racionalização é posto em prática. No epílogo há uma consciência frente ao vivido, mas não ocorre no percurso, já que a obra possui três camadas narrativas, como posto anteriormente, algo extremamente útil e importante e que nos possibilitou essa conclusão. Em *Lavoura Arcaica* o tempo e suas inúmeras possibilidades de proporcionar experiências é o que conduz a narrativa, mas não de forma confusa, o que se encontra em *Lavoura*

Arcaica é uma complexidade literária que justifica a elevação de Nassar a uma posição canônica merecida.

Nesse romance, as interpretações não se esgotam, a carga interior da personagem se exacerba, é pesada. Se é uma construção real da personagem ou uma projeção imagética pensada, também é algo a se discutir em pesquisas posteriores, porém, a desconstrução e ressignificação do personagem na obra não veio gratuitamente, tudo confluiu para esse momento, algo subjetivo e pessoal, que nos cabe apenas solidarizar e tentar compreender, por meio dessa exploração linguística nassariana presente também em *Um copo de cólera* e *Menina a caminho*, cuja característica estilística é facilmente atribuída ao autor.

No final, fica nítido o deleite de André ao perceber que todas as leis do pai tinham se rasgado, deixadas de ser válidas no momento que a atitude que ela justificaria extrapolasse as noções que até ela mesma já havia sobrexcedido. O embate entre tradição e modernidade é questionado até mesmo nos momentos após a conclusão do livro. É ali que o leitor condensa o que apreendeu e vislumbra essa história específica, miúda, pesada e vultosa.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa, portanto, conclui que André busca, mediante sua narrativa, rememorar os acontecimentos de seu passado como justificativa para a sua saída de casa. Essa atitude era a resposta ao modo autoritário que o pai tratava todos os membros da família, enraizado em costumes e crenças tradicionais, patriarcais e religiosas. Notou-se, que em nenhum momento, mesmo sendo André o narrador, o discurso do pai é deixado de lado. Há as duas vertentes travando um duelo o tempo todo e elas coexistem, afinal, o tema principal é a liberdade e a tradição, e para isso era necessário por em foco a perspectiva do narrador personagem e do que o incomodava.

Assim, observou-se que o narrador de *Lavoura Arcaica*, André, utilizou de uma narração fragmentada, de memória. O narrador fez uso de uma linguagem poética para dar conta de seu discurso exasperado, doente e embriagado, logo, esse aspecto da narração contribuiu e foi necessário para dar coerência ao que o personagem queria expor. A fala convulsa e a linguagem poética vieram para suportar a diegese complexa, tanto nos temas abordados como no estilo de escrita, de *Lavoura Arcaica*. Por estar imerso aos acontecimentos ocorridos, percebe-se um narrador personagem que, além de refletir sobre as questões do seu passado, reflete também sobre a sua contemplação interior, em busca de descobrir as essências de quase tudo que ele rememora.

Abrindo guerra contra as ordens do pai, André luta pela sua liberdade pessoal. Isso faz com que o papel do pai acabe sendo posto o tempo todo em contraponto com uma possibilidade de democracia, de direitos iguais e justos para os membros daquela família. Para tanto, André não vê limites, já que, um dos exemplos dessa tentativa de mostrar um rompimento com essa educação rígida foi o ato de violação de uma das situações mais sagradas desse código moral, que seria a relação incestuosa com sua irmã.

Percebe-se que todos os personagens da obra acabam por serem massacrados por esse excesso de opressão paterna, inclusive o próprio patriarca um dia foi, pelo seu pai (avô de André, de Pedro...). O romance, a todo momento é de denúncia: “tinha corredores confusos a nossa casa, mas era assim que ele queria as

coisas, ferir as mãos da família com pedras rústicas, raspar nosso sangue como se raspa uma rocha de calcário” (NASSAR, 1989, p. 43). O tom melancólico e claustrofóbico se intensifica mais ainda quando o álcool e o medo vão assumindo papel na obra.

Também procuramos classificar como as reminiscências de André apareciam em *Lavoura Arcaica*, já que elas eram a prova que ele precisava a todo o momento e sempre tinha na ponta da língua, para justificar seus atos. Assim, compreendeu-se que André empunhava seus *flashbacks* em forma de memórias-lembrança, em um caráter involuntário que apareciam sempre que necessários, sendo essas memórias compensatórias, vindas, geralmente, para ajudar e amparar o narrador. Uma memória de vivência interior e centralizada na liberdade do ser.

André relembra por meio de 3 planos diferentes na narrativa, algo que a princípio pode parecer complexo, mas que abarca um grande período de tempo e de acontecimentos dentro da diegese de obra. Há o André menino, o adolescente e o do presente da enunciação, enquanto ele escreve suas memórias, após a morte do pai. Essas lembranças resgatavam momentos bons, como os que ele vivia com Ana ou com a mãe; e os momentos de opressão, quando durante os embates com a tradição imposta pelo patriarca. Por conseguinte, a memória solicitada era aquela mais necessária no presente, ela vem, portanto, para somar, ressignificar o momento presente, para se tornar um todo.

Adiante, refletimos a tradição patriarcal presente na obra. Percebeu-se que nem a ordem pregada pelo pai nem a desordem proposta por André solucionava o conflito do romance. Para o pai, a tradição era cláusula pétrea, já para André, a liberdade pessoal era algo urgente e inegociável. Compreendeu-se, então, que em *Lavoura Arcaica* acontece o oposto da parábola do filho pródigo, logo, há uma subversão da história narrada. Enquanto na parábola há o reestabelecimento da harmonia familiar, no romance, por outro lado, o retorno do filho ocasiona a destruição da família.

Há no texto o cuidado por uma estética rigorosa, períodos longos, figuras de linguagem, que, no desenvolvimento foi abordado. Esse cuidado colabora para que a obra de Nassar se encerre em um grande impasse: a ordem traz problemas e a solução ao problema é a anulação dessa ordem, porém, com uma tragédia concomitante. André, o narrador, conseguiu muito satisfatoriamente condensar essa

ambivalência de caminhos e a difícil tomada de decisão em sua narração. Essa configuração é o que se reflete no quarto capítulo.

O fluxo de consciência aparece, no romance, na forma do monólogo interior direto. O narrador personagem em primeira pessoa diz o que a urgência de seu discurso lhe permite, diz até mais; o cheiro, o gesto, o clima, a palavra o fazem mudar de fluxo, de ideia, de personalidade. Ele reflete seu passado ao mesmo tempo que exercita ao contar para esse leitor invisível sua história. Essas questões psicológicas são bastante refletidas. Em *Lavoura Arcaica*, não se pode deixar de notar, em relação aos períodos textuais, que o fluxo de consciência faz com que sejam valorizados os mais extensos em detrimento de uma narração mais sucinta. Isso faz com que a obra se assemelhe à maioria dos romances que tem isso como algo comum ao trabalhar as questões de temática interior. Por ser quase o tempo todo a memória solicitada nesses momentos de fluidez, não se pode deixar de pensar na mente humana, exatamente dessa forma, como algo que flui, não se escolhe de forma consciente quando elas irão aparecer. No porão da memória, a consciência brinca com o inconsciente, por isso, essa memória também é fragmentada e está sempre buscando, em vão, reconstruir fielmente o momento passado, porque, afinal de contas, ela é associativa.

Quando se olha para o fluxo de consciência em *Lavoura Arcaica*, vê-se que é um resultado estético reflexo da impossibilidade de racionalização do acontecido. Afinal, “a origem do romance é o indivíduo isolado” (BENJAMIN, 1994, p. 201) e por isso, o fluxo é emoção. Em Walter Benjamin, observa-se a alienação da imaginação, enquanto em Lasch (1987 p. 85), trata-se da incapacidade das pessoas de se verem como sujeitos de uma narrativa porque antes disso, nem chegam a se ver como sujeitos no mundo. O personagem André, de Nassar, se encontra nessa fronteira. Para atingir nosso objetivo, acreditou-se numa análise de *Lavoura Arcaica* que possibilitasse identificá-la como um romance de fluxo de consciência que cumpre com o propósito da técnica de monólogo interior direto e para tanto, as aproximações foram satisfatórias.

O narrador personagem de *Lavoura Arcaica* alça voo no porão de sua própria memória. Evidencia-se, então, na leitura, características não lineares da diegese do romance, como aperfeiçoamentos sintáticos e rearranjos de pontuação. Esse narrador faz em si um exame mental de sua própria vida e essa subjetividade acaba por distorcer as percepções do que é consciente e inconsciente e por esse motivo, as

percepções do presente narrado e das lembranças evocadas, logo, a sua vontade e o que é real se entrelaçam.

O discurso do pai foi questionado por André durante toda a narrativa: “eram inconsistentes os sermões do pai”, afirmava o narrador inconformado. A todo o momento, a tradição era questionada. Quando se retorna à narrativa percebe-se que quando André apresenta um desenrolar alternativo à parábola do faminto era a sua quando ficava claro o anseio por uma subversão daquela história sua que se está acompanhando: “com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechara um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas [...]” (NASSAR, 1989, p. 85). Essa ofensa às leis que regiam a família mostrava, de fato, a intolerância do narrador frente às incongruências discursivas do pai, afinal, “paciência tem seus direitos”. O pai acaba tendo, na narrativa, a exposição de que seus discursos arcaicos não são suficientes para se sustentar, são superficiais, autoritários e retrógrados.

Logo, percebemos que na diegese do romance tem-se a possibilidade, sim, de ruptura com essa tradição arraigada. O próprio pai é encarregado disso ao quebrar com suas próprias leis, no momento em que, a sangue frio, assassina sua filha caçula, Ana. Então, compreendeu-se que como André afirma, “as rédeas cederam” (NASSAR, 1989, p. 190). No desfecho, portanto, o que tiramos da obra é apenas a expectativa de que o pai tivesse essa percepção de que mesmo com a volta do filho pródigo, mesmo que por regras claras condicionadas, há a necessidade de uma flexibilização da tradição, para que a vida continue e acompanhe a vida atual de forma harmônica.

Nesse sufocamento patriarcal, o moderno sobrepujou a lei pétrea inviolável, como o próprio André reforçou, em suas últimas palavras desse seu relato trágico: “[...] era a lei que incendiava” (NASSAR, 1989, p. 190). Isso comprava-nos a ciência de que nessa tentativa de refabulação, uma busca de aproximação com o real, a tradição foi anulada pelo esforço representativo da consciência da personagem principal em racionalizar, desconstruir e ressignificar as experiências vividas.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998. p. 85-86.

ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. **Da Lavoura Arcaica**: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. 1999. 188f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 1999.

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, T.W. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M.B de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó/SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta**: um comentário à Carta aos Romanos. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura Ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões da literatura e da estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1988, p. 71-210, 397-428.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras. Queiroz, 1994.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian family. In: LYNN SMITH, T. e MARCHANT, A. **Brazil**: portrait of half a continent. New York: Dryden, 1951, p. 291-312.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

COELHO, Victor de Oliveira. *A Lavoura Arcaica e a Semente do Mal uma Análise da Obra de Raduan Nassar*. In. **Literatura e Autoritarismo**: Rememoração e Reminiscência. 2010.

COLOMBO, Sylvia. "Lavoura" faz 30 anos entre risos e evasivas. In. **Folha de S. Paulo**, 8 de dezembro de 2005.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. **Cadernos de pesquisa**. n. 37, p. 5-16, 2013.

FLORENTINO, Cristiano. Um escuro poço: a memória enferma em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. In. **Em tese**. Belo Horizonte, v. 5, p. 215-222, dez. 2002.

FOLHA, 1984. Folhetim, nº 413. In. **Folha de São Paulo**. São Paulo, pp.9-10. Disponível em: < <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1984/12/16/348/>> Acesso em: 18 nov. 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 1933.

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

GAGNEBIN, Jeanne M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne M. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1994.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradutor: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores associados, 2013.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: **Tintas**. Quaderni de literatura iberiche e iberoamericane, n. 2, 2012. p. 199-221.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo, Ed. Mc Graw-Hill do Brasil Ltda., 1976. Trad. Gert Meyer.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Trad. Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão**. 6.

ed. São Paulo: Ática, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1977.

MENEZES, Leonardo Gonçalves de. **Exegese dos contrários: uma leitura de *Lavoura Arcaica***. 2009. 104f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Nacional de Brasília, Brasília. 2009.

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

PROUST, Marcel. **O tempo recuperado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

REIMBERG, Maurício dos Santos. **A exasperação da forma: estudo sobre *Lavoura Arcaica***, de Raduan Nassar. 2013. 98 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de letras clássicas e vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção**. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. In: **Usos e abusos da história oral**. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 93-102.

SABINO, Mario. Entrevista: Raduan Nassar — Sou o jararaca. In: **Revista Veja**. 30 de Novembro de 1997, p.9-13.

SANTOS, Maurício Reimberg dos. **A exasperação da forma**. Estudo sobre *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. Dissertação. Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade do Estado de São Paulo, 2013.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Os lugares do sujeito em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação. Mestrado em Letras. Estudos literários, FALE/Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.

SCHØLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SILVA, Cristiane F. A “visão com” André: narrador e foco narrativo em *Lavoura Arcaica*. In. **Via Litterae**. v. 3, n. 2 • p. 401-414 • jul./dez. Anápolis. 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.