

LAVOURA TRÁGICA NASSARIANA

Maria José Cardoso Lemos (UERJ)¹

Resumo: O presente ensaio visa articular a questão do arcaico com a noção moderna de tragédia no romance “Lavoura arcaica” de Raduan Nassar.

Palavras-chave: arcaísmo, tragédia, Raduan Nassar.

Abstract: The present essay seeks to articulate the notions of the archaic and that of modern tragedy in the novel “Lavoura Arcaica”, by Raduan Nassar.

Keywords: Archaism, tragedy, Raduan Nassar

O romance *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, publicado em 1975, foi recebido com grande entusiasmo pelo crítico Alceu de Amoroso Lima, que o denominou de *Lavoura trágica*. A partir deste mote, pretendo apontar algumas relações entre a tragédia e a idéia do trágico com esse verbo arcaico.

Mas além da tragédia e do arcaico, o romance aqui em questão, se constitui como um feixe de relações culturais híbridas, com entrelaçamentos diversos como a Bíblia, o Alcorão, a literatura moderna – vários escritores são citados sem aspas. Pode-se aproximá-lo da concepção de romance polifônico concebida por Bakhtin, onde vários discursos e vozes se perpassam sem que alguma delas predomine, aproximando da mesma relação entre discursos como *dissoi logoi* que aparecem na tragédia clássica, assim como da idéia de trágico desenvolvida por Nietzsche.

Na tragédia, o homem e a ação humana se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não podem jamais ser fixados nem esgotados. Nesse ponto, o romance em questão se aproxima bastante da ambigüidade trágica, tanto na sua estrutura, como no perfil altamente contraditório de seus personagens, como também pela utilização de uma linguagem poética excessiva, musical, semi-hermética utilizando-se repetidamente de

¹ Docente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

palavras e expressões que variam e proliferam incessantemente sentidos outros.

Assim, nessa nossa leitura, a tragédia e o trágico anunciam o perspectivismo – não como movimento diferencial, mas que difere sobre seu próprio olhar, sobre a própria interpretação, repetições contínuas, sem envio nem a um antes nem um depois, para presentificar nesse movimento a diferenciação do ser como devir, como significações nômades, deslizando entre valores, sem esquecermos que a verdade do gesto interpretativo é o lugar ético, o lado vital da interpretação.

Apolo e Dioniso

Como reescritura livre e radical da parábola do filho pródigo, o texto nassariano conta a história do adolescente André, que movido pela paixão por sua irmã Ana, comete o ato incestuoso, e sendo depois rejeitado por esta, abandona a casa. Seu irmão mais velho e representante do pai é encarregado de convencê-lo a retornar, mas André se revolta também contra os preceitos do patriarca.

Assim, ele retorna como Dioniso: estrangeiro, excêntrico, errante, mas quer seu lugar - ele quer não só ser aceito, mas ser o escolhido para substituir o pai e ficar nesse não-lugar errante/estável. André incorpora esse deus epidêmico e quer espalhar seu culto, a alteridade, o lado obscuro, e os primeiros escolhidos como devotos são os irmãos mais novos – Ana e Lula, “cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim” com os quais mantêm uma relação íntima – o incesto – um vínculo com o divino na própria vida humana; se o pai prega a união da família, ele quer uma união total.

O pai, Iohána, encarna Apolo com suas características típicas: autocontrole, capacidade de raciocinar, afastado do mundo das paixões: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas [...] que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado”. (NASSAR, 1997, p. 56). O papel do pai é de manutenção da ordem hierárquica em que os homens estão no lugar que lhes cabe e as mulheres ficam em casa.

Cabe, portanto, a Dioniso/André, “guardião zeloso das coisas da família”, promover uma união radical de todos trazendo para a luz paterna o lado obscuro, e fazê-lo “conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja” (NASSAR, 1997, p. 45), e apresentar ao pai o mundo desregrado das mulheres. Os sermões do pai funcionam também como oráculos que predizem, como o Maktub, o destino. É ele quem prenuncia: “ai daqueles que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue” (NASSAR, 1997 p. 57), no penúltimo capítulo, quando Ana

dança em delírio, como uma bacante, o pai contamina-se também desse delírio dionísio e mata a filha, instaurando, entretanto, o processo da individuação.

A linguagem nassarina se apresenta retorcida através das repetições das palavras e frase, forjando de maneira incessante, novas variações, instalando uma ambigüidade radical. Assim também, como já dito, o caráter altamente contraditório dos personagens, especialmente do filho André e do Pai. Berthold Zilly, tradutor do romance para o alemão, explica de maneira exemplar esse uso da linguagem por Nassar:

Algumas palavras volta e meia reaparecem, palavras-chave, por exemplo “corpo”, “palma”, “quarto”, o verbo “colher”, “enfermo” (em vez de “doente”), “virulento”, “veneno”, “peçonha”, “pestilência”, “textura”, “claridade”, “caroço”, “piedoso”, “união”, “tempo”, “prece”, “sermão”, “comunhão”, “preceito”, “pão”, “mesa”, “amassar”, “lavoura”, “lavrador”, “princípios”, “adolescência”, “soberbo”, “caldo”, “seiva”, “visgo”, “viço”, “seiva”, “pasta”, “frutas”, “gomo”, “pomo”, “compor”, “gesto”, “exasperado”, “família”, “guardião”, “cioso”, “fibroso”, “corrente”, “gema”, “obsceno”, “precário”, “dúbio”, “túmido”, “antigo”, “velho”, “versátil”, “forjar”, “torpe”, “ordem”, “paciência”, “concerto”, “ferros” e outras. Sobre cada uma dessas palavras se poderia escrever um ensaio. O autor as usa repetidamente, estrategicamente, assim como faz um compositor num rondó por exemplo, retomando diversas vezes o mesmo motivo ou subtema, mas em cada novo trecho de um modo um pouco diferente, jogando com conotações, etimologias, alusões e valores metafóricos, mobilizando volta e meia novos significados em palavras idênticas. (ZILLY, 2005, p. 41).

O destino

A primeira parte se intitula *A partida* e tem como epígrafe os versos de Jorge de Lima retirados da *Invenção de Orfeu* “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” A segunda parte, *O retorno*, tem como epígrafe um trecho do Alcorão que prega “Vos são interdidadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,” deixando entretanto uma longa linha pontilhada que esconde mas aponta para o restante do dito: “Mas para o que está feito, Deus perdoa, ele tem piedade” ao que podemos associar ao Maktub árabe, também mencionado no romance e associado ao avô.

Nassar, em entrevista posterior à publicação de seu romance, aceitou a aproximação com a tragédia grega feita por Amoroso Lima, tendo com justeza, relacionado o Maktub árabe com a implacabilidade do Destino grego.

As duas epígrafes se interpenetram, porque André, narrador de sua história passional, de maneira afirmativa, acaba por aceitar o caráter irrecusável do que se passou, do que se passa, do encadeamento fatal e irreversível da configuração de um quadro de forças – quando os dados são jogados; não podemos nada mais mudar – o que se pode ligar a uma idéia contrária ao livre arbítrio cristão, cuja finalidade, segundo Eliade é o de “preservar o atributo da justiça divina, enquanto que para os mulçumanos Deus é onipotente, criador do bem e do mal.” (ELIADE, 1990, p. 215). Dessa maneira, o Maktub islâmico é associado às palavras já escritas por Deus.

Quando os gregos falam da existência como criminosa, eles pensam que os deuses deixaram os homens loucos: a existência é culpada, mas são os deuses que tomam a responsabilidade pela falta, assim como o Deus mulçumano.

As questões da culpabilidade e do destino cego aparecem no romance em duas vias. A primeira não sem uma ponta de cinismo da parte de André personagem, que utiliza o Maktub levemente como argumento para convencer Ana a continuar sua amante, para se convencer dos seus direitos sem ponta de culpa.

Pela segunda via, como romance de formação que é o livro, André aprende nessa trajetória trágica, a dimensão mais radical do destino cego, destilando o ceticismo quanto à própria capacidade do sujeito de conduzir ou mudar a narrativa de sua história passional. Assim o destino o arrasta, colocando sob suspeita a vontade do narrador-personagem e logo do indivíduo e também de sua culpabilidade.

Os tempos no romance

Aparecem no romance três tipos de tempo: o tempo *linear* que é progressivo, das mudanças; um tempo *cíclico*, recorrente, que repete e retorna sempre ao começo, que freia, portanto, as transformações; e um tempo *fatal*, presidido pelo destino, tempo de um “absolutismo incontestável” pelo seu caráter irreversível, tempo do salto vertiginoso, do *Ursprung*, da emergência do novo segundo Walter Benjamin:

[...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de

medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória. (NASSAR, 1997, p. 99).

Na primeira parte do romance, o tempo é circular, marcado pela dança da irmã, Ana, contada no imperfeito do indicativo, a escritura aqui quer se aproximar de outros ritmos temporais, diferentes daqueles nos quais somos obrigados a viver e trabalhar. Na segunda parte, o tempo é linear, progressivo, marcado pelo relógio fixado na parede. A dança da irmã é narrada no pretérito perfeito. As ações se desenvolvem rapidamente para um fim. Mas é também quando aparece o tempo fatal, da irrupção da diferença:

o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior, e, atento ao acabamento, sempre zeloso do concerto menor, presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, transformando a noite escura do meu retorno numa manhã cheia de luz. (NASSAR, 1997, p. 185).

Para Nietzsche é o tempo que por seu movimento fluido desfaz as formas impedindo-as de se eternizarem. Tempo que o trajeto desforma e reforma, sucessivamente. O tempo é senhor de tudo: da destruição e da construção, da conservação e da modificação e também da renovação, tema relativo à instabilidade das coisas de Heráclito:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes [...], não cabendo contudo competir com ele o leite em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas. (NASSAR, 1997, p. 184-185).

O romance não trata propriamente de individualidades, está mais ligado à estrutura da família tradicional, baseada em um tempo circular que se repete, mas que se transforma continuamente. No romance aparecem três gerações: o avô, o pai e Pedro, mas é André que provoca e acelera as transformações. André é o representante problemático da terceira geração, que normalmente já trabalha a modificação da palavra da tradição.

Provocado por André, e visando preservar a tradição, é o pai quem quebra seus próprios preceitos quanto ao uso do tempo, fazendo irromper uma nova temporalidade quando mata Ana. O romance trabalha o tempo plural: linear, circular, fatal e do tempo puro que abole o passado, o futuro e o presente, reenviando a um recomeçar incessante, ao movimento infinito, ao eterno retorno.

A estrutura do romance é assim, espiralada, se dividindo entre a partida e o retorno, e utiliza-se de um tempo mítico, circular, e por fim aquele do Eterno Retorno que se encaminha para uma situação limite com uma ruptura no final, o que traz a narrativa a uma situação parecida, mas não igual, àquela do começo, criando uma outra curva na espiral.

Escrita do retorno e do desvio

O romance é narrado em primeira pessoa, em momento posterior ao que aconteceu. Há duas lembranças, uma da própria narrativa, que visa retornar e contar o que se passou, e outra acionada pela partida do personagem André, o desvio de que fala Maurice Blanchot, o tresmalhamento, extravio, que pelo efeito da embriaguez do vinho, pelo recolhimento ao quarto-útero, espécie de rito de iniciação e regressivo, provoca o jorro convulsivo de André que revela assim seus segredos e sua revolta a Pedro, o irmão mais velho.

Esse movimento duplo é a imersão dentro de uma memória da qual não se pode lembrar, mas através da qual sente-se o canto que leva à regressão – espécie de revelação semelhante a que provoca a memória involuntária, como sinaliza Agamben, cuja “lembrança é a cada vez esquecida do que portanto ela nos restitui, e esse esquecimento é sua luz”. (AGAMBEN, 1998, p. 49). Por conseqüência, essa memória não reconstitui o passado, mas abre talvez a qualquer coisa que jamais existiu.

Lavoura arcaica, como podemos deduzir de seu título, reenvia à questão da “palavra original”, do espaço onde tudo começou, de uma tempo que não é apenas cronológico, mas imemorial. O livro trabalha a palavra, o verbo, que quer e é inspirado pelo retorno, e nesse sentido é o seu uso do jogo intertextual. Mas impossibilitado pelo retorno, o sujeito se perde nesse mar convulsivo e sedutor.

Nesta procura pelas origens, André faz a experiência do tempo sagrado do mito que é cíclico e exemplar, o romance trabalha a recuperação

desse tempo em detrimento de um tempo simplesmente cronológico e irreversível para “nos tornamos contemporâneos das ações que os deuses efetuaram *in illo tempore*”. (ELIADE, 1963, p. 175). Mas essa repetição do mito, como na tragédia, não é jamais integral ou idêntico, é antes uma recuperação dramática da origem, uma performance da linguagem primordial impossível de recuperar, a tradição não estática do eterno retorno na diferença: a criação do novo pela confrontação do mito com o presente.

Romance de formação

O ritual de iniciação se aproxima do romance de formação. Na sua modalidade tradicional, ele adota a forma de memórias redigidas em primeira pessoa pelo herói: elas permitem, numa experiência empírica postular que o homem se construa a partir de uma experiência fundamentalmente sensual e emotiva, e deixar seguir passo a passo o encaminhamento de uma consciência e o desenvolvimento de uma personalidade. Assim, diferentemente da tragédia, onde o herói não sofre evolução, no romance de formação ele amadurece e como num ritual de iniciação, ele se torna adulto.

Nos romances de formação da modernidade já aparece o desencanto quanto à possibilidade de uma evolução do personagem central, que se aproxima da descoberta de um segredo, como na tragédia, segredo, porém nunca revelado. Esse caminho que percorre o personagem, como explica Roberto Machado, a propósito do *Zaratustra*, é “a idéia de uma trajetória trágica, que tem como meta o encontro do destino do personagem central pela afirmação do eterno retorno.” (MACHADO, 1997, p. 31).

Para Nietzsche, em *Zaratustra*, a tragédia expressa o sofrimento com alegria, o personagem apolíneo se aproxima de Dioniso, o romance de Nassar, por sua vez, apresenta o sofrimento com ironia, o personagem dionisíaco vai adquirindo características apolíneas.

A primeira parte se divide entre as descrições da infância de André, o diálogo entre os irmãos – quando é revelada as motivações da fuga de André, - e o presente da narração do protagonista. Assim os diferentes tempos se misturam numa circularidade:

que finalmente retraz ao presente da narração. O resultado é uma circularidade em que o movimento narrativo debruça-se sobre si centrado no presente da enunciação, e portanto, sobre o narrador, com um efeito de intimidade que reforça o tom confessional e dissimulado do seu discurso. Assim, uma parte do seu discurso é propriamente um fio de pensamento, um diálogo interior, perante o irmão portador da palavra do pai. (SHØLLHAMMER, 1994, p. 94).

Nassar revela assim de maneira constante a diferença entre o *eu que escreve* e o *eu escrito*, entre a subjetividade e a alteridade que se exprimem na linguagem independentes da vontade do sujeito. Predomina, nessa narrativa em primeira pessoa, a teatralização do sujeito pelo sujeito mesmo, um sujeito que é, portanto, outro, que se perde no impasse sensual, narcísico, pelo jogo especular refletido na riqueza expressiva da linguagem:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto.
(NASSAR, 1997, p. 9).
[...] 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, um sopro escuro no porão da memória [...]. (NASSAR, 1997, p. 10).

Essa ambivalência do olhar é presente também na iluminação do romance onde prevalece, como já dissemos, o claro/obscuro. A claridade é ligada à palavra do pai, à razão; e o obscuro é ligado à paixão e ao plano afetivo onde se situam as mulheres, mas também o irmão mais novo, Lula. Como analisa Karl Erik Shøllhammer:

deste modo os domínios intersubjetivos na narrativa estão dirigidos por relações visuais, num sentido que conformam as relações de poder e de afeto em função de um posicionamento dentro de determinadas constelações familiares. (SHØLLHAMMER, 1994, p. 104).

Essa narrativa especular onde narrador se olha e conta sua história passional, nos aproxima da pergunta que Perseu faz a Dioniso travestido de sacerdote, como este teria visto o deus Dioniso: “Eu o vi me vendo. Eu o olhei me olhando”.

Para Nietzsche, a tragédia seria a apresentação apolínea (sensível) do dionisíaco (supra-sensível, uno originário metafísico). O narrador-personagem vê e conta sua própria embriaguez, assim o apolíneo presente no dionisíaco se embriaga sem perder totalmente a lucidez, que no caso é a própria desconfiança no seu discurso que aparece como oráculo, já que “toda a enunciação é figural, instável e se retorna contra a intenção de quem a enuncia”. (COMPAGNON, 1999, p. 1276).

Transvaloração dos valores

A linguagem é retórica porque não existe, segundo Nietzsche, uma

linguagem primeira, como o mito, que não seja ele também retórico. No mito, a linguagem já é construção retórica baseada em metáforas; a linguagem que quer exprimir um sentido primeiro trabalha simplesmente esquecendo uma figura retórica. Mas além de sua dimensão figurativa, Nietzsche, salienta sua relação com a persuasão enquanto ação da linguagem sobre a doxa, colocando em evidência a função “performativa” da linguagem. Se a retórica é persuasiva e performática e também um sistema de tropos que desconstrói sua própria “performatividade”, então, segundo Paul de Man: “a retórica é um texto na medida que autoriza dois pontos de vista incompatíveis e mutuamente destrutivos, e portanto coloca um obstáculo intransponível no caminho de qualquer leitura ou entendimento.” (MAN, 1996, p. 156).

O trabalho com a linguagem no texto nassariano pretende ressaltar seu caráter performativo, de constituição dos valores, próximo à *Genealogia da moral*. Assim, André incorpora Dioniso, canta sua história e começa a lenta ruptura com o mito. Ele se utiliza de todos os recursos da linguagem: o artifício, a ilusão, a ficção e se transforma numa espécie de rapsodo que inventa sua história. O drama musical adquire pouco a pouco aspectos retóricos quando o personagem começa a duvidar da palavra do pai, repetindo-a, deformando-a:

Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua pedra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio [...]. (NASSAR, 1997, p. 43-44).

O herói sofista, consciente do jogo, tenta persuadir Ana a continuar com a relação incestuosa, mostrando-lhe justamente que não haveria culpabilidade neste ato:

“Ana, me escute, é só o que te peço” eu disse forjando alguma calma, eu tinha de provar minha paciência, falar-lhe com a razão, usar sua versatilidade, era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como tentei na casa velha, aliciar e trazer para o meu

lado toda a capela [...]. (NASSAR, 1997, p. 119-120).

Na segunda parte do romance, a tensão aumenta com o retorno do filho pródigo, retorno que será festejado como a páscoa, a paixão pelo sacrifício do cordeiro/Ana. O diálogo direto como o pai aparece apenas no capítulo 25. André quer estraçalhar o texto do pai, que repete os fundamentos da tradição, repetindo, segundo Nietzsche, “a trama rígida e regular” da linguagem gregária:

- Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.
- Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos. (NASSAR, 1997, p. 162).

André em um determinado momento recua, mas é um recuo estratégico, cínico, visando também a receber o carinho da mãe:

- Estou cansado, pai, me perdoe. [...].
- E meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, [...]. (NASSAR, 1997, p. 170-171).

Desfechos

No penúltimo capítulo se dá a morte de Ana cometida pelo pai, que por mais previdente que tenha sido, não conseguiu evitar o destino:

Mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que for a possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto. (NASSAR, 1997, p. 193).

Como explica Vernant (2001, p. 31), a tragédia “não julga, ela abre uma perspectiva que ultrapassa o bem e o mal porque tem uma consciência trágica do mundo.” Deixando entreaberta essa aporia, ao final do romance, o narrador repete as palavras do pai, as lições dadas à mesa dos sermões que, entretanto, foram sempre renegadas pelo filho:

([...] com os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus designios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço). (NASSAR, 1997, p. 194, grifo nosso).

“O gado sempre vai ao poço” parodia o trecho de Novalis, “estamos indo sempre para casa” citado no relato de André, ou seja, esse trecho repete o que antes o filho havia dito. O primeiro André tinha pretensão de alcançar uma linguagem poética capaz de exprimir o Absoluto, o misterioso, estava sempre indo para a casa. André repete as palavras do pai que afinal repetem suas próprias palavras, em espaço e tempo diferentes, mas que se afasta de qualquer transcendência e remete ao plano terreno, de uma essência não essencial, reforçando a noção de repetição infinita.

A repetição das palavras do pai no final, retornam como refrão, como ritornelo, ligada à concepção de um tempo circular, do eterno retorno, mas pela deslocamento, um retorno na diferença, enquanto variação. O ritornelo, dizem Deleuze e Guattari, começa com o estabelecimento de um centro em meio ao caos, fixar uma placa, o “aqui mora alguém”, no que já se está no segundo aspecto do ritornelo: a constituição de um território, uma marca territorial, em que se ganha uma dimensionalidade ao girar em torno do eixo. O ritornelo, no entanto, implica necessariamente na eleição de um novo centro e o traçado de uma linha de fuga do território, para que então um novo território se faça, e assim indefinidamente.

Afinal, é preciso conjugar Dioniso e Apolo, o que não estabelece uma relação dual: um é condição do outro segundo Nietzsche. Apolo é o Deus do oráculo, condição da aproximação do dionisíaco, as palavras do pai repetidas no final fazem parte do oráculo, cujo sentido, sempre cambiante, não foi, e não poderia sê-lo, totalmente entendido pelo pai e nem pelo filho. O que o pai mais temia, que era a permanência do arcaico pela “união total da família”, ou seja, da união concreta, corporal, através do medo e do sacrifício, idéia essa que é defendida por André ao deturpar a idéia de união da família defendida pelo pai, A própria noção de tragédia visa sobrepujar, modernizar, via *polis*, o mundo do mito arcaico. Ao pretender manter contrariamente ao pai, esta “lavoura arcaica” André desencadeia o *modus* arcaico do sacrifício que o pai, perpetua, ao sacrificar

Ana e conseqüentemente a ele mesmo, porém, contraditoriamente, consegue impor um *modus* moderno de vida, através da individuação. Porém, não fica claro se haveriam outros motivos para a ação do pai e também os motivos para as ações de André. Há, assim, ausência de desfecho, abrindo o romance a uma bifurcação de possibilidades.

Referências

- AGAMBEN, G. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998.
- BLANCHOT, M. *Le espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- COMPAGNON, A. La réhabilitation de la rhétorique au XXe siècle. In: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli. Paris: PUF, 1999.
- ELIADE, M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- ELIADE, M. *Dictionnaire des religions*. Paris: Plon, 1990.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. Le détour [Nietzsche et la rhétorique]. In: *Poétique* n° 5, Paris, 1971.
- LE MOS, M. J. C. *Une poétique de l'intertextualité: Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie*. Tese de doutorado, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2004.
- LIMA, Alceu Amoroso. Romances. In: *Jornal do Brasil*, 05/08/1976.
- MACHADO, R. *Zaratrusta, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- MAN, P. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NIETZSCHE, F. Rhétorique et langage. In: *Poétique* n° 5, Paris, 1971.
- NIETZSCHE, F. *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE, F. *Da Retórica*. Lisboa: Vega, 1995.
- NIETZSCHE, F. *Généalogie de la morale*. Paris: Flammarion, 1996.
- VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 2001.
- SHØLLHAMMER, K. E. O cenário do ambíguo: traços barrocos da prosa moderna. In: *Sociedade e Estado*, vol VIII, n° 1 e 2 de 1994.
- ZILLY, B. *Lavoura alemã*. Argumento, uma livraria em revista. Rio de Janeiro. N° 8, 2005.