

REFLEXOS DO NEOBARROCO NA NARRATIVA DE *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN NASSAR

Antonio Aparecido Mantovani¹
Lucelia Santana Fialho²

RESUMO

Este artigo tem como objetivo mostrar o desenvolvimento e composição da narrativa de *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, identificando-a ao método compositório da obra, centrada no caráter estético do Neobarroco através da linguagem subjetiva e extremamente poética, pelos movimentos contraditórios que permeiam a obra. Mostraremos o modo como a narrativa pode ser incorporada ao Neobarroco sob as considerações de Calabrese (1988), ao afirmar certas características e traços de tal período estético na literatura, a exemplo da exclusão, da excentricidade, da descentralização do sujeito ficcional.

Palavras-chave: *lavoura arcaica*, pós-modernismo, neobarroco.

(...) o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas (...) que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa. Raduan Nassar.

O estudo da obra *Lavoura arcaica* utilizada como corpus no objeto deste artigo pretende mostrar ao longo da sua execução a forma composicional do Neobarroco na narrativa de Raduan Nassar no contexto do Pós-modernismo, observando as características da linguagem narrativa na obra de Nassar.

Para fundamentar nosso estudo e melhor comprovar as nuances do Neobarroco em *Lavoura Arcaica*, utilizamos especificadamente da pesquisa bibliográfica, no sentido de apontar alguns aspectos de tal período estético do pós-moderno presentes na referida obra, no entanto, recorremo-nos a alguns teóricos que serviu-nos de suporte ao propósito do estudo, a exemplo de Sarduy (1979) e Calabrese (1988) através de sua obra *A idade*

¹ Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Professor de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT, Sinop-MT. E-mail: aamanto@yahoo.com.br

² Graduanda em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT, Sinop-MT. E-mail: lucelia_fialho@hotmail.com

Neobarroca, este que traz em seu arcabouço o termo Neobarroco para designar os efeitos da cultura na contemporaneidade.

Em Reuter (2004), Paz (1982), Sussekind (1985), Hutcheon (1991), Hall (1997) e Bosi (2002) encontramos indicações a respeito das tendências da literatura pós-moderna junto aos traços do Neobarroco, auxiliando-nos a contextualizar tais tendências, caracterizando as peculiaridades do sujeito ficcional na narrativa, os espaços, o tempo psicológico e a maneira subjetiva, complexa e poética da escrita pós-moderna.

Até o início do século XX a sociedade vê-se em meio ao fenômeno cultural, político e social que muito influenciou no comportamento da coletividade. O pós-modernismo recria nesse período novos parâmetros socioculturais, e a literatura se volta a novos ideais que se abrem à inovação na forma de pensar e agir, no que se refere à sujeição e à criticidade.

As mudanças ocorridas no pós-modernismo se manifestaram de modo a negar os ideais literários, que para Hutcheon (1991) se apresenta como um acontecimento contraditório que se utiliza, instala-se e em seguida subverte seus próprios conceitos, além de vir seguido pela retórica negativista tais como a descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização e indeterminação.

No entanto, os deslocamentos e rupturas revelados no pós-modernismo dão ênfase aos questionamentos dos ditos sistemas centralizados, totalizados e fechados, ou seja, surge o sujeito que na ficção se apresenta fora do centro e inverso às ordens. Ainda nas palavras de Hutcheon (1991, p. 65-66), o pós-modernismo:

reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes (...) parte de seu questionamento envolve um revigorante repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não se enquadra na noção de centro, elaborada pelo homem.

Tais interrogações no que se refere à falta de identidade, à certeza e à homogeneidade enaltece aquilo que se apresenta como diferente, híbrido, temporário e heterogêneo, indagando sempre os alicerces daquilo que se manifesta como absolutamente certo.

Stuart Hall (1997) em *A identidade cultural na pós-modernidade* considera:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL 1997, p. 9).

Tal crise de identidade pode ser entendida pela infiltração cultural ou globalização, conectando comunidades, no que para Hall (1997) tal infiltração rompe barreiras, diminuindo distâncias no tempo e no espaço, de tal modo, que pessoas que se encontram distantes passam a compartilhar identidades, o que torna mais difícil as identidades culturais de cada um permanecerem intactas.

Para maior esclarecimento do fenômeno pós-moderno, vamos aqui referenciar algumas nuances do Neobarroco e para tanto, no intuito de conceituar tal período estético, partiremos de Sarduy (1979) ao asseverar que Barroco e Neobarroco se relacionam a certo movimento coletivo que contextualiza esteticamente o período.

Assim, entendemos haver períodos conduzidos ao equilíbrio do sistema centrado e períodos avessos a tal estabilização, ao mesmo tempo em que existem épocas em que há o estabelecimento de normas, há também épocas em que as normas existentes são quebradas, ao Neobarroco pertence, pois, a não estabilidade, a desconstrução ou as quebras das normas.

Apropriando-se de procedimentos dos períodos anteriores o, Neobarroco utilizará da remodelação para compor sua linguagem discursiva com a finalidade de inserir uma nova visão aos procedimentos anteriores.

Nesse sentido, a estética neobarroca buscou agregar algumas características do Barroco histórico do século XVII, características essas coincidentes ao do período do pós-modernismo por apresentarem sujeitos que na ficção são geralmente angustiados, ansiosos e com profundas incertezas.

O barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto [...]. Arte do destronamento e da discussão (SARDUY, 1979, p. 178).

Enquanto o Barroco histórico se mostrava preso e arraigado ao autoritarismo, o Neobarroco se mostra subversivo ao poder autoritário ou absolutismo, criando o sujeito ficcional fragmentado, nunca completo e sempre buscando uma idealização.

Reuter (2004) destaca que nos séculos XIX e XX duas tendências se ampliarão, uma no que se refere ao tratamento psicológico das personagens através das influências da psicanálise a partir do estudo profundo do monólogo interior, e outra tendência será a influência do estruturalismo, “um questionamento do personagem como ‘reflexo’ da pessoa”. (REUTER, 2004, p. 24-25).

Calabrese (1988), em sua obra *A idade neobarroca* acentua que o termo que designa o Neobarroco surge para nomear os efeitos da cultura na contemporaneidade e que seu uso não necessariamente denotaria a volta ao Barroco histórico, e sim como de acordo com o autor um “ar do tempo que se alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber” (CALABRESE, 1988, p. 10).

A predominância da perda do sujeito e sua descentralização faz com que ele se distancie do seu lugar de origem, confundindo-se com o que é interno e o externo, o público do privado, preferência à instabilidade e à ambiguidade.

Tal fato se dá em virtude da existência de um centro de organização em que elementos centrais estão postos no centro ou no meio organizador, assim temos os sistemas centrados, e sistemas descentrados quando tais elementos possuem mais centros ou quando são dispostos perto do perímetro ou da fronteira. Ao se transpor do centro organizador, tais forças geram o que Calabrese chamou de tensão.

Refletamos sobre a questão da dissimetria do centro organizador. Esta, disse-se, gera forças expansivas. Mas isso significa então que tais forças começam a exercer pressão, a partir do interior, sobre a própria elasticidade do perímetro-fronteira-confim: ou seja, tentam pôr em crise o conjunto de pontos comuns entre interior e exterior, levando-os à tensão (...) Cada pressão na direção do limite tem, pois, o valor de uma tensão. (CALABRESE, 1988, p. 63).

O excesso se dá ao processo de ultrapassagem dos limites dentro de um sistema fechado ou centrado e ao transpor certo limite imposto através de uma abertura poderá culminar em extremas consequências. Acerca da excessividade, Calabrese (1988) entende que se trata de algo inerente ao interno e que cada vez mais fenômenos de excessividade se fazem presentes na produção artística, meios de comunicação social e nas condutas políticas e sociais.

Denota-se o excesso quando na transposição do limite, assim sendo, a ação ou o sujeito excessivo vai questionar uma ordem, destruí-la ou estabelecer uma nova ordem, afirma Calabrese (1988, p. 72) “toda ordem produz um auto-isolamento e define, banindo-o todo o excesso”.

O excêntrico é, pois, o sujeito que menosprezando a ordem se desloca para os limites de um sistema centrado, aquele que age no perímetro do sistema fechado, colocando seus interesses ou influências à margem de um ordenamento, transpondo as fronteiras tornando-se excêntrico.

Ainda sobre excessividade e transposição de limites Calabrese (1988) assegura acerca do excesso erótico que coloca em questionamento ou em conflito uma determinada ideologia de valores, na concepção do autor, a demasia consiste em primeiramente julgar como excesso não somente o que tecnicamente não está na norma, mas avaliar também ao que chamou Calabrese (1988) de objetos “indecentes” produzidos, neste caso, o demasia ou exagero será refletido como a degeneração dos sistemas de valores que dominam.

Outra resposta ou outra forma de entender os excessos eróticos entende Calabrese (1988) é o que refere-se ao contraditório à norma, assim, consistirá em atribuir ao exagero aquilo que produz “escândalos”, tudo o que pode fazer cair qualquer coisa em seu trajeto habitual.

Calabrese ainda chama atenção quanto ao Neobarroco o que chamou de “fragmento” que se origina do termo quebra, fração ou fratura. O fragmento segue como ruptura ocasionada por forças físicas que produzem o “incidente.” Havendo quebra ou ruptura, o fragmento considera o possível valor à relação existente entre a porção e o sistema do qual pertence.

Também pertencem ao estilo Neobarroco o fenômeno da instabilidade que pode se apresentar em três níveis mais ou menos concomitantes, de acordo com Calabrese

(1988) sendo inicialmente o nível dos temas e das figuras representadas, em seguida, o das composições textuais das representações e por último o nível das relações entre figuras, textos e o tipo de fruição dos textos. Nas considerações de Calabrese (1988, p. 118)

Um fato, todavia, aparece claro: que figuras, estruturas textuais e comportamentos de consumo não podem ser separados senão por análises, mas são frequentemente coincidentes nos objetos neobarrocos. Dito de outro modo: se se representa a instabilidade, é fatal que também as suas representações sejam instáveis e é fatal que as instruções para o uso de tais representações (os programas de uso, claro, não os efectivos) indiquem usos que são precisamente, instáveis.

Diante das considerações observadas, no que se refere ao Neobarroco, fenômeno instituído no período Pós-moderno, podemos referenciar de um modo geral o conceito de identidade do sujeito que se apresenta por hora instável, fragmentado e descentralizado como bem enfatizou Stuart Hall: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2000, p. 12).

Com uma linguagem subjetiva, complexa e poética, Nassar procurou construir em *Lavoura arcaica* um enredo simples que intertextualiza com o texto bíblico do *Novo Testamento*, pertencente ao *Evangelho de São Lucas*.

No *Evangelho de São Lucas* temos:

Mas o pai disse aos seus servos: ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejamos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado. (SÃO LUCAS, Cáp. 15, V. 22-24).

A intertextualidade da obra *Lavoura arcaica* se apresenta da seguinte forma: “(Pedro) precisaria dissimular muito para não estragar a alegria e o júbilo nos olhos do pai, que dali a pouco haveria de proclamar para os que o cercavam que “aquele que tinha se perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido” (NASSAR, 1989, p. 150).

Quanto à relação transtextual entre um texto e outro Genette (2006, p. 7) defende a intertextualidade como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos ou ainda, como “a presença efetiva de um texto em outro.”

Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro (GENETTE, 2006, p. 7-8).

Resgatando o texto bíblico e o *Alcorão*, *Lavoura arcaica* apresenta forte intertextualidade através dos temas e arquétipos do *Velho Testamento*, mais necessariamente com a *Parábola do filho pródigo*, bem como a figura de Iohana, o pai, e seus sermões moralizadores, os lados em que cada componente da família se assenta à mesa, as tarefas na fazenda e a divisão do pão são pontos que ligam a narrativa de Nassar ao texto bíblico e ao *Alcorão*.

A segunda parte da obra cita a epígrafe retirada do texto do *Alcorão*: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”, (NASSAR, 1989, p. 145). A citação da epígrafe relaciona-se, no entanto, à fase de aceitação da tradição e dos princípios e ensinamentos do pai, que revela através de seus discursos à família, influências do *Alcorão* e da Bíblia.

André entende que ao ausentar-se da casa se desabrigaria também dos cuidados da família, para (BACHELARD, 1993, p. 24), “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Ainda acerca dos domínios e da proteção da casa Bachelard (1993) acrescenta:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo” (...) (BACHELARD, 1993, p. 26).

Mas, André a certo ponto na narrativa reconsidera que nunca lhe ocorreu em pensar em sair dos limites da casa, porém os desígnios de sua busca tinham de ser cumpridos, necessitava afastar-se do tradicionalismo sufocante das doutrinas do pai:

O protagonista se mostra excluído, mesmo residindo nas dependências da casa do pai, a casa que representa a tradição, a serenidade e a doutrina do patriarca a qual todos se curvam. André, no entanto, como membro da família diferencia-se por se opor aos conselhos paternos, o que o torna excluído mesmo habitando a mesma casa.

A mescla do lirismo junto à dramaticidade do narrador-personagem André faz da narrativa de Nassar um texto com certa complexibilidade, visto pelos diálogos que se desencadeiam na obra, garante a afirmação da tendência moderna do século XX da qual Reuter (2004) faz referência aos personagens reflexivos e questionadores.

E para que possamos evidenciar as nuances do Neobarroco, procuramos alinhar à narrativa alguns aspectos que refletem a esse período estético, partindo do discurso poético e metafórico, a personificação e a superioridade do tempo que ao se personificar apresenta-se como o principal condutor da narrativa, a tradição contrapondo-se à renovação, a desordem junto à descentralização e o sujeito excluído.

O discurso poético de André na narrativa incorpora vida e existência ao personagem em busca do eu, e as questões trágicas do personagem são abordadas através do contexto erótico, em fluxos de memórias, símbolos e misticismos. Nas palavras de Octávio Paz:

o recurso do sonho e do delírio, o emprego da analogia como chave do universo, as tentativas de recuperar a linguagem original, o retorno aos mitos, a descida para a noite, o amor pelas artes dos primitivos, tudo é busca do homem perdido (...) O homem original são todos os homens (PAZ, 1982, p. 298).

A problematização do narrador-personagem é por vezes colocada sob a visão de Sussekind (1985) quando explora as contradições vivenciadas, utilizando-se das metáforas, prosopopeias, sonoridades, sinestésias, aliterações e assonâncias presentes como recursos narrativos em *Lavoura arcaica*, tais como:

(...) o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral (...) (p. 9); (...) um sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória (p. 10); sexo roxo e obscuro (p. 11); (...) claridade piedosa (p. 22); claridade

luminosa (p. 29); (...) claridade ingênua (p. 89) (...) olhos amplos e aflitos (p. 32); (...) sono amarrotado das camisolas (p. 45); a casa risonava (p. 45);...manchas da solidão (p. 45); (...) as asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul (p. 51); (...) doce amargura (p. 52); (...) rostos coalhados (p. 53); (...) O sol (...) despenteando o silêncio de meu ninho (...); (p. 90); na casa velha percorri a madeira que gemia (p. 93); (...) o tempo me pesquisa na sua calma (p. 96).

Observa-se os recursos de linguagem para designar total subjetividade e angústia do personagem André, pois este confronta-se com as ordens patriarcais da família contestando a tradição, o que gera grande conflito, desordem e contradição no meio familiar.

Embora habitando a mesma casa e ceando à mesma mesa, temos paralelamente a imagem tradicional de uma família patriarcalista, a imagem inversa, que conduz a novos significados nas relações familiares. Se na concepção do pai essa inversão é originada pela falta de diálogo, para André esta reside, na incompreensão do pai diante dos fatos que acometem o ambiente familiar:

Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar fora o que não me davam aqui dentro (NASSAR, 1989, p. 160).

Tal trecho demonstra a deterioração do protagonista, através da fuga de André, aniquila-se a harmonia da família, esta que sempre absorveu a voz paterna tal como fosse a voz de Deus, e que todos os membros devem obedecer, o que torna o regime familiar similar ao regime religioso.

O patriarca baseia-se no princípio do ciclo formado pela tríade: amor, trabalho e tempo, o qual influencia a corrente regular da vida, de modo que não será jamais recompensado, aquele que aventurando-se sai desse ciclo, anulando sua corrente, este certamente receberá de volta uma repreensão implacável do destino. Quanto ao tratamento da supremacia do tempo nas palavras do pai temos que é:

onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia (NASSAR, 1989, p. 52).

A narrativa se apresenta em formato circular, desenvolvendo a trama, dentro do tempo da tradição. É a narrativa quem induz o formato da parábola, “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. 183).

Metáforas, aliterações e metonímias bem como outros recursos do discurso poético, na voz de André, colocam entre a narração e a leitura uma interconexão, manifestando sua relação entre o texto e sua relação com o tempo. O trecho citado acima, como os demais recursos poéticos contribuem para a aniquilação da imagem do tempo tradicional e para a constituição do tempo como personagem.

Em *Lavoura arcaica*, a estima que compete ao tempo é fruto do conteúdo que ele expressa, ou seja, a atemporalidade dos fatos que se desenvolvem na narrativa. A aparente desordem na trama se objetiva em mostrar que o narrador está fidelizando as coisas narradas junto ao tema sem necessidade da lógica, e nesse sentido André relata por meio do fluxo de consciência e do monólogo interior que se refere ao “entrecruzar de acontecimentos presentes e de reminiscências de acontecimentos passados” (POUILLON, 1974, p. 172), para que se construa certa afinidade no que diz respeito ao plano estético da narrativa e o plano psicológico.

O tempo marcado pela memória e pelo monólogo interior na narrativa permite que o narrador e personagem André contracene consigo mesmo e com os demais personagens, fragmentando a temporalidade, instituindo um tempo composto por instantes, tais como *flash back*, ou seja, o passado que envolve o fato acontecido, o presente referindo-se ao tempo psicológico da narrativa no fluxo de consciência do personagem André. Nunes (1995) em *O tempo na narrativa* acentua que:

Não é de estranhar, por isso, que um texto de porte lírico como *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, tão musical no andamento pulsante de seu discurso, que une em sua história o mito do filho pródigo aos arquétipos primordiais do incesto e da sanção paterna, redunde numa suspensão do movimento temporal progressivo em proveito da temporalidade cíclica

- mas compatível com a sombria fatalidade do destino que a invocação exaltada do personagem narrador à força trágica versátil e lúdica do tempo justiceiro e reparador, denuncia (NUNES, 1995, p. 68).

O tempo psicológico é assinalado na obra *Lavoura arcaica* pelo lirismo. O fluxo de consciência e o estado psicológico do personagem fazem com que o acaso exterior desencadeie as causas da fuga de André. As recordações narradas na primeira parte, “A partida,” estão meticulosamente organizadas para elucidar os motivos da fuga, da mesma forma que as recordações da segunda parte, “O retorno”, mostram-nos o desfecho trágico da narrativa.

A partida como início da trama de André e como desfecho o retorno dele, temos nesse intervalo um tempo anacrônico em que o protagonista se utiliza da rememoração por meio de analepses, fazendo da temporalidade a máxima em que todos devem se curvar, este se mostra como um personagem ativo da narrativa.

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas (...) (NASSAR, 1989, p. 90)

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 várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história (...) (NASSAR, 1989, p. 184).

Assim, a prosa poética servirá como ruptura da temporalidade, tornando o passado de André em um instante presentificado, num tempo próprio em função de sua poética e da construção do movimento do tempo na narrativa de *Lavoura arcaica*.

O tempo, o grande articulador do romance revira a posição individual do pai e de André em suas personagens, porque o tempo psicológico de André diferencia-se do tempo psicológico do pai. No último capítulo, percebe-se as duas faces visivelmente contrárias do tempo, um se mostrando demasiadamente paciente enquanto o outro urgente e apressado.

Temos assim, o pai aparentemente paciente, conformado, pois para ele qualquer mudança fora dos limites normais do tempo denotaria blasfêmia e pecado, “(...) a paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas

adversidades e o suporte de nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para a blasfêmia em nossa casa (...)" (NASSAR, 1989, p. 60), no que para André a paciência, a resignação e a imobilidade diante da vida era para ele blasfêmia e barbárie.

... 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 palavra 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 (NASSAR, 1989, p. 43).

Contrapondo as ideias do pai, André se posiciona de forma contrário ao patriarcalismo familiar sustentado pelo pai, pois o mundo familiar em que André vivia era o mundo em que a loucura das paixões profanas o inquietava e o atormentava. Ambos deparam-se com a face mais atroz do tempo no que se refere às suas posições individuais, para o pai a razão esta conjugada à confiança no solo da tradição, sendo que para ele não há necessidade de se buscar a razão, esta pode ser encontrada no recinto da tradição. André, no entanto, busca a razão, é originalmente o profeta de sua própria história, um fanático pelas descobertas do novo, enquanto o pai um fanático do tradicional.

O tempo aliado à consciência de uma fronteira explorada além dos limites em sua mais austera proibição ocasiona na narrativa o ápice conflitante da transgressão, esta por sua vez carrega consigo as variadas formas de contradição e ambiguidades na personagem de André. Acerca da distribuição do tempo cortado, separado e cuidadosamente dividido, Paz (1984) assegura que:

O tempo, em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura do princípio; a divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto, único. Essa contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da Queda. Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda (PAZ, 1984, p. 32).

A ironia da ambiguidade insinua a degradação do meio familiar, as reviravoltas do tempo indica que as coisas acontecem em seu tempo propício, “que o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 1989, p. 196).

“A ironia revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio da identidade” (PAZ, 1984, p. 32), o tempo pode assim ser reconhecido como o elemento que origina a transgressão, que causa a revolta e destrói os limites impostos.

O início do capítulo 25 se dedica ao diálogo entre pai e filho, André mostra sua excentricidade pelo desarraigamento da família e o pai irredutível aos seus preceitos, o que para André não passavam de ensinamentos arcaicos e sem valia, revoltado pela norma, o protagonista reage sob a visão de quem não se adequa à tradição, abaixo o diálogo entre pai e filho que comprova a descentralidade e recusa de André frente aos ensinamentos do pai:

- Como posso te entender, meu filho? Existe obstinação da tua recusa, e isto também eu não entendo. Onde você encontraria lugar mais apropriado para discutir os problemas que te afligem?
- Em parte alguma, menos ainda na família; apesar de tudo, nossa convivência sempre foi precária, nunca permitiu ultrapassar certos limites; foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos.
- Não receba com suspeita e leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta nesta casa com nosso amor!
- 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 do 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.
- Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra!
- Não acho que sejam extravagâncias, se bem que já não me faz diferença que eu diga isto ou aquilo, mas como é assim que o senhor percebe, de que me adiantaria agora ser simples como as pombas? (NASSAR, 1989, p. 167-169).

A desordem se instaura na família, ao passo que André se desvencilha dos preceitos pregados pelo pai, estes que se originavam dos Dez Mandamentos, das

parábolas bíblicas e dos pregadores cristãos, e que, no entanto tornam-se ineficazes, pois André já não mais adere ao padrão arcaico de seus antepassados.

A descentralização do sujeito ficcional através da exclusão é revelada em *Lavoura arcaica* a partir do seguinte excerto:

(...) pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, ... (NASSAR, 1989, p. 139).

Ao ser recusado por sua irmã Ana, André deixa a casa do pai, atormentado e desequilibrado, “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome (...) era Ana a minha enfermidade, ela minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio dos meus testículos...” (NASSAR, 1988, p. 109).

Agora André busca a liberdade, os sermões do pai não lhe bastavam, e a criação rígida foi o fato gerador de sua fuga.

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 [...] 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, 1989, p. 167).

O regime severo e conservador do pai quando dos sermões ao redor da mesa são vistos por André como conselhos sem virtudes que o privam da liberdade e da busca da felicidade, os conselhos do pai apregoam a harmonia contínua no lar, a vigilância e a negação aos desejos da carne.

Os sentimentos reprimidos de André e a busca por liberdade gera na narrativa a desordem na família, a quebra da tradição pregada pelo pai em seus sermões rígidos ao redor da mesa, é o fim dos valores patriarcais gerando a tensão. A família por longos tempos já se habituara à ordem, os lugares à mesa por si só relacionam o ordenamento do qual eram compostas a hierarquia pela seguinte forma:

Eram esses nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem da idade, vinha

primeiro Pedro, seguindo de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 1989, p. 156-157).

O desenho da ocupação dos dois lados nos lugares à mesa mostra-nos inicialmente o primeiro tronco representado pelos membros à direita do pai, este lado representava a raiz saudável da família, o lado certo e o equilíbrio, já o segundo galho são ocupados pelos componentes à esquerda do pai, remetendo a ideia de exclusão. Esse tronco simboliza a anomalia nos padrões familiares.

A exclusão ou o indivíduo não centralizado preconiza a contradição característica do pós-modernismo. Para Hutcheon (1991, p. 88).

o ex-cêntrico, o *off*-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado. Esse é o paradoxo do pós-moderno, e muitas vezes suas imagens são tão divergentes quanto o pode sugerir em linguagem de descentralização: a aberração é um exemplo comum.

Tal revolta em André torna-o em um “eu” fora do eixo ou fora dos padrões sociais por colocar em prática tudo aquilo que os ensinamentos do pai condenam como regalias dos prazeres carnavais.

Acerca da exclusão do sujeito ficcional que pode ser entendida como característica do personagem da ficção pós-moderna, Bosi (2002) afirma que há duas formas de se relacionar a escrita aos excluídos em que uma consiste em olhar o sujeito excluído ou marginalizado como objeto da escrita, estudando, por exemplo, os modos de figuração das personagens mais pobres e sem letramento nas poesias, narrativas e teatros.

A outra forma de ver os excluídos, para Bosi (2002, p. 259), seria: “Em vez de tornar a figura do homem sem letras quanto objeto, procura-se entender o polo oposto: o excluído enquanto sujeito do processo simbólico”.

Ainda na concepção de Bosi (2002), tal tratamento relacionando a escrita e os excluídos, embora pareça nova (interesse que vem desde os anos de 1970), mas que na realidade suas origens datam do início do século XIX a partir das raízes românticas.

André ao rebelar-se contra a família e seus preceitos, torna-se um ser excêntrico e excluído por revelar seus desejos, paixões e por não obedecer mais à mesa:

(...) virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo num outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando, sobretudo meus músculos clandestinos (NASSAR, 1989, p. 111).

Em *Lavoura arcaica*, é perceptível na voz dos personagens que representam o discurso da tradição a exemplo do pai Iohana e de Pedro, o filho mais velho, a noção de que a casa possui a representação do discurso tradicional, bem como o trabalho em família, diálogo e paciência. A casa se constitui como a essência familiar, onde se cultiva o amor pelo próximo e o dever. Nesse sentido, o pai assevera que: “Todos nós sabemos como se comporta cada um em casa” (NASSAR, 1989, p. 167)

Ao longo dos estudos realizados acerca dos aspectos e características marcantes do Neobarroco, buscamos inserir alguns aspectos ou marcas desse período estético literário à narrativa de *Lavoura arcaica*. Assim, relacionamos a referida obra, que foi objeto de estudos, ao modelo de narrativa pós-moderna, pelo fato de apresentar o paradoxo do sujeito fora do centro frente à tradição e ao patriarcalismo ao mesmo tempo em que se utiliza de traços da narrativa moderna.

Nosso interesse, no entanto, foi mostrar em linhas gerais, a maneira como a narrativa de Raduan Nassar pode ser incorporada ao Neobarroco, valendo-se das considerações de Calabrese (1988), ao assegurar certas características e traços de tal período estético na literatura, a exemplo da exclusão, da excentricidade, da descentralização do sujeito ficcional.

A tradição pregada pelo pai se contrapõe à busca por liberdade e renovação do filho André. Vê-se as disparidades no tempo psicológico de ambos, enquanto o pai anseia pela paciência e o conformismo, André se rebela em seu tempo apressado e urgente.

Lavoura arcaica combina as temporalidades do hoje e do ontem, mistura aversão e paixão, a tradição à descoberta, proibido ao permitido, ordem à desordem, partida ao retorno, a narrativa desvencilha-se do pré-estabelecido, e se aproxima do que se apresenta como fora do eixo, excêntrico ou excluído, como forma de fazer o personagem André ser percebido e ser ouvido, transpondo os limites da fronteira da tradição em busca da

liberdade, ele, que não se adequava aos sermões escapando da vigilância austera do pai, mas após a partida, retorna ao lar convicto de que não mais se adequa aos padrões patriarcais da família.

Assim, concluímos este estudo sobre *Lavoura arcaica* em que, entre outras constatações, percebe-se uma intrínseca ligação desta obra à convergência neobarroca a partir dos elementos aqui apresentados, sem desconhecer as complexidades desse romance, do Neobarroco e da Pós-modernidade.

Referências

BÍBLIA SAGRADA, São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006 [1982].

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

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

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: editora Ática S/A, 1995.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SARDUY, Severo. *O barroco e o neobarroco*. In: MORENO, Cesar Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

REFLECTIONS IN THE NEO-BARROQUE NARRATIVE LAVOURA ARCAICA WRITER RADUAN NASSAR

ABSTRACT

This article aims to show the development and composition of the *Lavoura arcaica* of archaic Raduan Nassar, identifying the method to compositório of the work focused on the aesthetic character of Neo-Baroque through subjective and extremely poetic language, the contradictory movements that permeate the work. Show how the narrative can be incorporated into the Neo-Baroque under the considerations of Calabrese (1988), affirming certain characteristics and traits of such aesthetic period in the literature, such as the exclusion of eccentricity, the decentralization of fictional subject.

Keywords: *lavoura arcaica*, postmodernism, neo-baroque.

Recebido em 17/12/2014.

Aprovado em 28/01/2015.