

ASPECTOS DO TRÁGICO NA TRAGÉDIA *ÉDIPO-REI* E NO ROMANCE *LAVOURA ARCAICA*

Thais Regina Pinheiro Gimenes (UEM)

RESUMO: *Lavoura arcaica* ressalta-se, possivelmente, como um dos mais trágicos (no sentido aristotélico) romances brasileiros das últimas décadas. Desse modo, a finalidade deste trabalho é, a partir de base teórico-metodológica comparatista, investigar o romance *Lavoura arcaica* a fim de verificar, alinhando com a produção literária clássica, a saber, *Édipo-rei*, de Sófocles de que maneira o moderno se reveste do clássico, mas, sobretudo, buscam-se elementos de distanciamento e de contato entre a produção literária do passado e a do presente, entre o que se considera "clássico" e o que se considera "moderno".

PALAVRAS-CHAVE: tragédia; romance; clássico; moderno; trágico.

ABSTRACT: *Lavoura arcaica* underlines itself positively as one of the most tragic (in the Aristotelian sense) Brazilian novels from the last decades. Thus, the aim of this work is, from the comparatist theoretical methodological base, investigating the *Lavoura arcaica* novel in order to verify, joining to a classical literary production *Oedipus the king* by Sophocles, from what way the modern covers itself of the classic, but, above all, seeking elements of detachment and contact between literary production from the past and from the present, between what is considered "classical" and what is considered "modern".

KEY-WORDS: tragedy; romance; classic; modern; tragic.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a festa do vinho novo a cada ano em Atenas, e por toda Ática. Os companheiros de Baco se embriagavam e começavam a cantar e a dançar ao som de címbalos até a exaustão. Esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como "homens-bodes". Assim, o vocábulo "tragédia", provavelmente, derivou-se de *tragoidia*, formado por *trágos*, bode e *aoi-dé*, canto. Logo, temos "canto do bode".

De acordo com outra interpretação, a tragédia é assim denominada porque se sacrificava um bode sagrado a Dionísio no início de suas festas, pois, segundo a lenda, uma das últimas metamorfoses de Baco para fugir dos Titãs, teria sido em forma de bode.

Existe ainda uma terceira hipótese para explicar a origem do vocábulo tragédia. Segundo Brandão (1992), o termo adviria do fato de o poeta vencedor num concurso ditirâmico receber como recompensa um bode. Muito se tem discutido sobre a etimologia dessa palavra, mas está difícil de se entrar num consenso, que se optou pela primeira versão, como a mais difundida. Desse modo:

os significantes da tragédia são dionisíacos: a época da festa, o lugar da representação, a indumentária, tudo leva a Dionísio, mas o conteúdo do drama trágico, seu significado, na medida em que se pode dizer algo a seu respeito, indica uma direção totalmente diferente, a julgar, claro está, pela absoluta maioria das tragédias que chegaram até os dias de hoje. (BRANDÃO 1992: 31)

Em outras palavras, por mais elementos dionisíacos que contenha a tragédia, seu tema quase nunca o é.

Consoante Gazolla (2001), a poesia trágica não mantém na modernidade seu significado mais profundo de festa religiosa. Seus temas foram preservados na literatura, indicativos dos grandes sofrimentos e da fragilidade dos homens, mas a celebração a Dionísio não pôde persistir dada sua especificidade mítico-religiosa. O sentido que hoje temos de tragédia e que se vincula ao adjetivo "trágico" faz que esqueçamos sua conotação cívica e mítica como substantivo.

O substantivo tragédia é diferente do adjetivo trágico. O primeiro refere-se a um ritual religioso político apresentado na forma de encenação, num espaço de grande visão – o teatro – para homens que vivem nas *póleis*, e faz parte de uma série de outros eventos em homenagem ao deus, enquanto o segundo, a um conjunto de características advindas do gênero que através do tempo passou a representar uma idéia filosófica. O termo trágico surge para qualificar as produções artísticas nas quais a presença de características primordiais da tragédia grega faz-se notória, independentemente de terem sido escritas para serem encenadas. Sua manifestação dá-se sempre de forma diferenciada, visto que o trágico não mais se revela em sua totalidade. Existem apenas vestígios dessa especificidade a serem rastreados.

Para Gadamer, o trágico é "um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia [...] mas tem seu lugar também em outros gêneros de arte [...] Na verdade, nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, na medida em que se encontra também na vida" (1999: 212).

Nesse sentido, o presente trabalho visa discutir a possibilidade da presença de elementos trágicos no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar à luz dos ensinamentos de Aristóteles sobre o assunto. Busca-se pesquisar os possíveis indícios da influência da teoria clássica no texto de Raduan, nas situações em que se apresentam elementos de tragicidade. Na prática, pretende-se desenvolver uma leitura contrastiva entre *Édipo-rei*, de Sófocles e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, a fim de se buscar elementos em que o sentido do trágico aproximam ou distanciam o discurso de Raduan da tragédia de Sófocles. Empregaremos, então, o método comparativo na tentativa de uma contribuição para uma leitura diferenciada do romance, com vistas a uma aproximação da fonte tradicional da tragédia clássica, presumindo contribuir com os estudos de Teorias Críticas.

O romance, publicado em 1975, filia-se à toda uma linhagem dramática que vai desde *Édipo-rei* a *Hamlet*, atenta ao tom trágico, poético e bíblico. Ao mergulhar nas profundezas do inconsciente, nos vãos escuros da civilização e da psiquê humana, Nassar consegue, ao menos tematicamente, atingir a universalidade partindo de um plano rural e particular, abordando um microcosmo familiar. *Lavoura arcaica* está dividida em duas partes: a partida e o retorno. O enredo da obra se constitui de uma trama no ambiente de uma família de costumes tradicionais. André, o protagonista, jovem do meio rural, resolve abandonar sua casa no interior para morar em um vilarejo. Foge, em parte, daquele modelo educativo inculcado pelo pai, o chefe do modelo familiar repressivo, e, em parte, do grande amor que sentia por Ana, sua própria irmã.

A verdade é que, passados anos de sua publicação, *Lavoura arcaica*, no que diz respeito a certos impulsos e tensões humanas não envelheceu. Enquanto a estrutura familiar for minimamente mantida, os dilemas, sofrimentos e crimes das páginas do escritor paulista seguirão

válidos e universais. Ademais, o sucesso desse romance foi mais do que suficiente para que o escritor paulista alcançasse notoriedade entre o público, visto que, foi publicado na França, Espanha, Itália e Alemanha. Apesar disso, Raduan permaneceu conhecido apenas por um restrito círculo de leitores.

De fato, dentre os poucos livros do autor, *Lavoura arcaica* ressaltar-se, possivelmente, como um dos mais trágicos (no sentido aristotélico) romances brasileiros das últimas décadas, fazendo emergir de uma aparente felicidade um espúrio envolvimento amoroso entre André, a ovelha negra de uma família de origem libanesa, e sua irmã, Ana. Se o incesto é, na obra, o elemento catalisador da tragédia maior, esta consiste na derrubada de todo um conjunto de preceitos e regras, de uma moral tacanha construída ao longo de gerações, enfim, da tradição de um grupo unido por laços familiares.

ASPECTOS DO TRÁGICO NA TRAGÉDIA *ÉDIPO-REI* E NO ROMANCE *LAVOURA ARCAICA*

Em torno da mesa conhecemos os personagens dessa tragédia, uma família de imigrantes libaneses baseada em uma rígida estrutura camponesa, patriarcal e religiosa. O *pater familias*, sentado à cabeceira, imponente, opressor, responsável por longas pregações antes das refeições. A partir dele, a família se dispõe às laterais da mesa: "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, fosse uma protuberância mórbida pela carga de afeto" (1989: 156-157)¹.

Sentado à direita do pai todo-poderoso está Pedro, o primogênito, que é encarregado de resgatar André, o filho pródigo e protagonista de *Lavoura arcaica*, que com sua partida e posterior regresso inicia o processo de desintegração desse núcleo familiar como um câncer, contagiando todo o galho esquerdo até a inevitável implosão dessa estrutura.

André apresenta, desde criança, aspectos psicológicos que lhe denunciam o caráter. Devido à sua *hybris*, vista aqui como uma força que leva ao desvio do *ethos* familiar, rejeita os ensinamentos religiosos do pai e do avô e cria sua própria doutrina, pela qual tenta ajustar seus desejos instintivos, como o que sente por sua irmã Ana. Em seu processo de dessacralização do *ethos*, André utiliza-se, para combatê-lo, dos sermões do pai, predispondo-se para o desvio, e manifestando sua insolência. Confronto como o que se segue serve como exemplo:

Pai "– E naquele mesmo instante trouxeram pão, um pão robusto e verdadeiro e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome" (86).

André "– Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome" (109).

Por causa de sua *hybris* (insolência), André, como vimos, se desvia do *ethos* familiar e cria sua própria "igreja":

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 freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história (p. 89).

1 NASSAR. R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Todas as citações posteriores referentes à mesma edição, seguirão apenas da página.

À religião ancestral, o filho opõe uma “religião” invertida, demoníaca e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto.

É necessário lembrar que em nenhum momento toma sua impulsividade como exclusivamente sua, mas sim gerada pelo destino, que é cego (*moira*), porque, segundo pensa, leva-o a caminho da destruição. Na tragédia grega, os mais prováveis responsáveis pela queda do herói são o destino ou os deuses.

Na tragédia grega, por sua vez, Édipo, por um lado, é dotado de extraordinária estatura, habilidade e argúcia. Não só é o senhor de Tebas, mas chegou a essa posição graças ao seu próprio talento, principalmente quando resolveu o enigma da Esfinge; e cumpre os seus deveres com extrema seriedade, decidido como está a descobrir o assassino para bem do seu povo. Édipo, a quem o vidente Tirésias chamou de cego, apesar de sua visão intata, acaba por adquirir a introvisão, que o leva a reconhecer em si mesmo o réu que estava procurando. Por outro lado, enfurece-se facilmente em seus repetidos ataques de cólera contra os que lhe trazem notícias adversas; e foi justamente esse traço de seu caráter que o levou, inadvertidamente, a matar o próprio pai numa encruzilhada. Édipo possui a espécie de soberba e orgulho enfatizado, a confiança arrogante em si mesmo e em seu “talento inato”, a que os gregos chamavam *hybris*.

Essa espécie de presunção ou vaidade espiritual passou a ser considerada a clássica imperfeição trágica, que Aristóteles (1993) definiu como *hamartía* ou falha aristotélica, na qual o herói deve ter uma ligação com o pecado ou com o mal. Para Frye (1973: 207), a maioria dos heróis trágicos se configura no cometimento da *hybris*, “um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hýbris* é o agente precipitador normal da catástrofe”. A imperfeição tem o objetivo de fazer com que o espectador aceite a queda do personagem, de nos poupar o espetáculo angustiante da derrota ou destruição de um homem bom e inocente. Quando a relação entre a imperfeição e a queda, é menos direta, em que o destino ou os deuses desempenham um papel mais importante, vemos, numa forma igualmente terrível, como o homem não é o responsável único por suas ações, mas deve, não obstante, assumir as conseqüências.

Apesar de sua insolência (falha trágica), Édipo é um homem exemplar. Sua busca é de vida perfeita para si e para a família. Ao lhe ser revelada a concretização do destino que sempre tentou lutar contra, se vê destruído, mas tem como ponto de equilíbrio que sua punição e dos seus será necessária para que se restabeleça a ordem social. Ao passo que o desejo incontornável de André torna-se uma das molas propulsoras do conflito do romance. Ana é o objeto de sua conquista, por isso o estímulo da *hamartía* do herói em busca da conquista dela, sendo a *hamartía* também o motivo do conflito e do desfecho na tragédia.

Consumado o incesto (justamente na casa velha, sede histórica do *ethos*), o personagem atinge o auge de seu sucesso (segundo a visão de André), pois, cometendo o incesto, e na casa velha, ele rompe com o *ethos* familiar. Como ser “maligno”, rompe o “musgo do texto dos mais velhos”, por meio de sua imaginação, de seu processo de sedução. André sente-se confuso com a rejeição de Ana e sai de casa, mas não em busca de aventuras, como na parábola bíblica, mas sim em busca de uma fuga de situações que o envolvem: a relação incestuosa com a irmã e o autoritarismo que abatia toda a família por meio da figura austera do pai. Sua partida apresenta-se como um reconhecimento definitivo da sua inaptidão com o *ethos* familiar. Existe nele o reconhecimento não da culpa, mas da situação que o põe em confronto com o *ethos* familiar e com sua fé. Em outras palavras, cumpri-se, de certa forma, e de maneira parcial, a *anagnórisis*. O reconhecimento ou *anagnórisis* é uma mudança do desconhecimento ao conhecimento. Trata-se de uma “descoberta ou reconhecimento mediante a qual os personagens obtêm, finalmente, os conhecimentos essenciais que lhes faltavam” (DANZINGER e JOHNSON 1974: 133).

De fato, André tem total consciência de seus atos. Por ser tratado de modo metafórico, de grave violência, o tema do incesto aparece no romance como uma necessidade, e provoca um sentimento de “terror e piedade” próximo da *catarse* aristotélica. O sofrimento do herói provoca expiação ou purificação que exerce sobre o público compaixão pelo herói e medo por si mesmo. O espectador passa por uma experiência emocional que Aristóteles (1993) denominou de *purgação* ou *catarse*, fundamental à teoria aristotélica da tragédia, que “através da piedade e do medo, realiza a adequada purgação dessas emoções” (DANZINGER e JOHNSON 1974: 136).

A partir daí outros acontecimentos se seguirão em direção à *catástrofe*. A “volta do filho”, que não é pródigo, é feita pelo irmão mais velho incumbido de levá-lo de volta ao lar. Pedro alcança seu objetivo, todavia, é a partir do regresso, segundo os moldes bíblicos (alegria da família, festa de comemoração), que se percebe a reversão do mito mais claramente. André diz: “– não resta outra alternativa: dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo” (166).

Cedendo aos apelos do irmão mais velho, André retorna para o seio da família predisposto a se deixar envolver pelos instintos, que marcariam irremediavelmente os outros membros da família. O destino, como sempre (ele sabia), o utilizaria como instrumento e se pronunciaria por meio dos desejos instintivos por Lula: “e me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno” (172).

Aristóteles (1993) definiu *peripécia* ou *peripetéia* como a mutação dos sucessos no contrário, e esta inversão deve produzir-se verossímil e necessariamente; assim, entende-se *peripécia* como uma estratégia para surpreender o público e com isso ampliar o efeito trágico, já que este surgirá inesperadamente. Na tragédia *sofocleana*, o mensageiro de Corinto, que viera com o propósito de tranquilizar Édipo e libertá-lo do terror que sentia nas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, casou o efeito contrário. No que tange ao romance de Raduan, podemos elencar as *peripécias* da narrativa, que levaram o herói e sua família à degradação, propondo a fábula do romance: o acontecimento da festa de domingo; André cria sua própria doutrina; o relacionamento sexual de André com a cabra Sudanesa; o incesto de André e Ana na casa velha; o desequilíbrio psicológico de Ana; a partida de André; a ida de Pedro em busca de André; a revelação de André do incesto ao seu irmão Pedro; o retorno de André à casa de seu pai; o estupro de Lula por seu irmão André; a festa pelo retorno de André a casa; o aparecimento de Ana na festa trajada como uma figura decadente; e a revelação de Pedro a seu pai sobre o incesto, que culmina na *catástrofe*.

A volta de André ao lar traz uma aparente (porém precária) paz ao ambiente já inviabilizado. A palavra do pai, oriunda da tradição dos Dez Mandamentos, das parábolas bíblicas, dos profetas e dos grandes pregadores cristãos, torna-se ineficaz, configurando a simbólica “lavoura arcaica”, e o resultado não poderia ser outro senão a tragédia: o pai mata a filha Ana, ao perceber que ela ama André, e depois, de modo não explícito no romance, também acaba por perder a vida.

Lavoura arcaica tem muito de tragédia grega, pelo tema funesto e pelo tom elevado. Quando é feita a revelação do incesto, a *anagnórisis* incide sobre o pai e não sobre o rapaz, visto que André é um anti-herói, que não reconhece sua culpa. As garras da *moira* dirigem-se para o pai. Iohána, ao ver a filha em estado decadente, indaga a Pedro o que aconteceu. Pedro revela o incesto dos irmãos. Iohána reconhece os filhos que tem, sabendo do incesto, e se vê derrotado em tudo que pensou ser: “o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental” (p. 192). Responsável direto pela *catástrofe*, o pai mata Ana, pois não conseguiu reconhecê-la. Ela seria a personificação do maligno, contra quem lutou toda sua vida:

Surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada, dos seios [...] induzindo com segurança [...] sua petulante decadência. (188)

A peripécia e o reconhecimento são dois procedimentos freqüentemente utilizados para a construção da trama nos romances.

As repercussões desse ato acabam, por sua vez, afetando André. Ao agir dessa forma, o pai também se mostra insolente, ministrando sua própria justiça e, ao mesmo tempo, ferindo o *ethos* da sociedade familiar, e, como castigo, as garras da *moira* vêm com a destruição de toda a família e a ciência de sua própria destruição: “e de todos, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado Pai! [...] e de Pedro, prosternado na terra Pai! E vi Lula [...] rolando no chão Pai! Pai!...” (193-194).

Essa destruição ultrapassa a órbita da destruição meramente física e alcança a esfera psicológica, a que destrói o ser humano. Iohána é quem assume o projeto catastrófico, que na tragédia clássica atinge principalmente o herói. Em outras palavras: o criador mata a criatura para que a “etapa” se revista de pungência maior. O *ethos* se contrapõe com mais força. A figura do pai na vida de André é poderosa, pois se denuncia constantemente em suas falas e atitudes. Para ele, seu pai, até o momento da catástrofe, é alguém inatingível. Mas no momento que a comete André desfaz e reformula os sentimentos que tem por ele: pela primeira vez em sua vida sente (intimamente), pena de seu pai: “(pobre pai!)” (193). Consegue deixar de vê-lo com outros olhos e o vê apenas como homem: “essa matéria fibrosa palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores” (193).

André parece conseguir vê-lo com olhos de filho. O Iohána visto por André é um homem psicologicamente destruído, e dada a importância em sua vida, a destruição alcança o filho. Os olhos, disse Iohána, em certa ocasião, “são a cadeia do corpo e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que revelavam um corpo tenebroso” (15).

Desse modo, André é um herói deslocado, desesperançado, longe do *ethos* social, e que se faz instrumento do poderoso destino, muitas vezes, fora da órbita religiosa, para que o caos se evidencie. Ele é vadio, carrancudo, egoísta, irresponsável, é um herói imoral. Sua busca é de uma vida corrompida, destruída, para si e para a família. Quando finalmente se concretiza o destino, ele se vê destruído também, através da destruição do pai, que exercia ainda certa influência sobre ele. O reconhecimento da destruição indireta de André, concluindo seu percurso de herói trágico, dá-se após uma possível morte do pai. André é alguém alquebrado, tentando recompor o que o pai edificou e ele destruiu. Pregando seus sermões tenta resgatar o pai, mas essa é uma tentativa de resgatar a si mesmo: “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras)” (195). O início da frase “Em memória de meu pai” sugere uma possível morte do pai, porém não se torna claro se isso ocorreu exatamente no momento da *catástrofe*. Sua postura de resgatar os sermões que o pai pregava é uma atitude vã, uma vez que é impossível que a ordem se restabeleça.

Essa desintegração (desorientadora) do *ethos* predominante aponta para o homem atual, incapaz de fincar raízes. Segundo Kothe, para o herói moderno “a vida aparece como um duro processo de enganos e desilusões” (1985: 63). A coerência diante das posturas diferenciadas está no fato de André ser um herói moderno, por isso um herói do *avesso*. O herói do *avesso* está sempre em divergência com o antigo. Porém, o percurso de André se coloca como o de Édipo, na questão intermediária entre o alto e o baixo. A queda de Édipo é por agir contra o *ethos* da sociedade, a de André contra o *ethos* familiar e religioso. André perde-se, às vezes,

num emaranhado existencial, num questionamento do mundo em que vive investindo contra a força do *ethos* familiar. A “considerável queda”, denominada por Lesky (1976), é o que faz a tragicidade do moderno, pois significa a queda da ilusão, da segurança e da felicidade.

Na tragédia sofocleana, Édipo sabendo de seu destino previsto pelo oráculo foge para que o mesmo não se concretize, afinal não quer ultrapassar o *métron*, para que depois lhe seja lançada a *áte* (cegueira da razão). Porém, justamente na sua fuga, devido à sua *hamartía* (falha trágica), começa a agir de acordo com o que lhe fora traçado pelos deuses. Mata seu pai Laio, casa-se com sua mãe Jocasta, ultrapassando o *métron* sem ter conhecimento disso. Quando finalmente lhe é feita a revelação do vidente cego Tirésias e do mensageiro de Corinto, que com suas “boas novas” sobre a morte do suposto pai de Édipo, é quem desencadeia o processo que irá culminar na revelação da verdade, ele acaba reconhecendo seu erro (*anagnórisis*). A partir daí se deixa levar pela *nêmesis* (ciúme divino) até que a profecia se concretiza e o faz vítima do destino cego (*moira*).

Não devemos ler Édipo como um homem “culpado” por erros imperdoáveis, mas sim como um homem que cometeu um erro ou falha por ter matado o pai e ter tido geração com a mãe. Édipo não é culpado, pois ele não é um indivíduo moderno. É um herói mítico que cometeu o pior dos erros e está sujeito à expiação. O que a modernidade nomeou *culpa*, segundo Gazolla (2001: 27-28), é “em seu sentido individual, um sentimento interior dilacerador, pertinente apenas àquele que se sente em dívida com o todo e/ou consigo próprio”, ao passo que nas tragédias o “erro” cometido não é responsabilidade de um homem, mas é previsível por todos, aceito e expurgado conjuntamente, apesar de praticado por alguns. Desse modo, a noção de “erro” foi sendo substituída pela de culpa, mas devemos manter a noção de falha ou “erro” como a mais adequada ao contexto das tragédias.

A *moira* é um oráculo subentendido, uma vez que revela um fim terrível. Na ausência de um oráculo diretamente mítico, a predição oracular, em *Lavoura arcaica*, tem como fonte impulsora o tempo e o instinto, principalmente este último: “o tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo” (95). O instinto, qual seja, o desejo sexual, é sempre regido por uma força maior: “que sopro súbito e quente me ergueu os olhos de repente? Que salto, que potro inopinado e sem sossego correu meu corpo em galope levitado?” (51).

Dessa forma, podemos afirmar que André, em relação ao percurso do herói clássico, sofre pequenos desvios, porém, são perfeitamente justificáveis, afinal trata-se não apenas de um herói trágico, mas de um herói trágico moderno. A narrativa que o encerra é moderna.

A angústia existencial faz com que André, tal qual os personagens machadianos, questione e corroa as posturas sociais num mundo, segundo ele, de famintos que não conseguem apaziguar sua fome: “– acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar sua fome” (159). O alimento de que fala não seria, é claro o palpável, o comestível: “– não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar minha fome” (161).

Além de angustiado, e possivelmente em decorrência disso, André é um herói *decadente*, tanto pelas características que já denominamos, como também pela busca da própria decadência:

Escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhando em fé insolente, comungava quase estremunhando, me ocultando com freqüência [...] escondendo de vergonha meus pés brancos [...] não era acaso sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? (71-72).

André como herói trágico moderno, é *avesso*, angustiado; *decadente* porque é essencialmente deslocado na família e no mundo em que vive. O peso de sua existência pode ser sentido por seu “querer” (desejo) impossível de ser concretizado: “– queria o meu lugar na mesa da família” (160).

Desse modo, como se pode perceber, por meio das reflexões que se fizeram no decorrer deste artigo, o romance de Raduan reveste-se de aspectos configuradores do trágico. Isso nos permite concluir que os elementos observados por Aristóteles na *Poética* contém dados valiosos sobre a estrutura fundamental não só da tragédia grega, mas também da elaboração artística do trágico em outras manifestações literárias, o que tem favorecido a utilização da *Poética* como um instrumental crítico para a análise da arte trágica em contextos os mais diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lavoura arcaica, narrado em primeira pessoa, mostra-nos a alma “suja” de André, sua busca por liberdade e, por outro lado, o sufocante universo familiar no qual o rapaz origina-se, fatores que se juntam e sedimentam sua revolta e rebeldia, seja através da consumação do amor-sexo incestuoso, seja com a posterior fuga do jovem da casa paterna (apesar da flagrante analogia com a parábola bíblica, André é um filho pródigo sempiterno).

O romance é uma versão moderna da parábola do filho pródigo. André personifica o dilema entre o desejo de ser amado, ter seu lugar à mesa da família e a ânsia por uma individualidade que lhe é negada (a família enquanto instituição plena e uma só é possível através da anulação da individualidade de suas partes) e que lhe permitiria a satisfação de seus desejos impetuosos. Incapaz de conter essa pulsão de destruição, ele opta por exilar-se, como um leproso desejoso de poupar a todos da contaminação. Recalcado e reprimido, o corpo de André reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis, no incesto, que contraria os preceitos sagrados em que se apóia a lei paterna, ao mesmo tempo, em que se realizam as ambigüidades inconscientes da relação com a mãe. Nessa alusão à parábola, o filho pródigo aparece com conflitos sérios de relacionamento por conta do modelo da criação paterna, ou seja, nem todo o perfeccionismo da situação foi suficiente para impedir a desagregação familiar.

As referências bíblicas são óbvias, não somente pela adaptação de uma parábola cristã, mas principalmente pela utilização da Palavra com todo o seu poder de Verdade. A Palavra é encarada assim pelo patriarca que se senta à mesa e obriga a família a ouvir seus sermões. Também é vista dessa forma pela família que ouve e condiciona sua vida àquelas histórias. E é também assim combatida pelo filho rebelde que se desespera ao perceber que essa “verdade” não explica seus desejos inconfessáveis nem os conforta ou perdoa quando esses afinal são realizados. A Palavra tem a pretensão de ser a portadora da Verdade, por meio da sua verborragia, de sua posição autoritária, de sua pretensa capacidade democrática de diálogo, mas é contrastada o tempo todo. A Palavra é confusa, rasa, inibidora, moralista e insuficiente.

Com efeito, a narrativa aponta para um universo primitivo, marcado desde o início pelo próprio título, no qual o caráter arcaico torna-se homológico. O texto constrói-se como um *mythos*, um tipo de narrativa peculiar a uma sociedade, com propriedade de mostrar uma significação particular para aquela cultura, remetendo à sua origem, sua história e sua estrutura social. Por remeter às origens é atemporal, sem designação espacial e fadada à repetição daquele modelo primordial. Como sustentador desse universo mítico há, em *Lavoura arcaica*, uma constante referência à Bíblia – o livro primeiro, esse grande *mythos* subjacente ao texto literário ocidental. *Lavoura arcaica* é assim, a retomada da volta do filho pródigo numa versão marcada pelos questionamentos da modernidade: a abertura a novas interpretações, a frag-

mentação da linguagem como tentativa de dar conta do real e das limitações, o questionamento do fazer literário.

Em Raduan Nassar, colhe-se a tradição e a inovação em dosagens equilibradas, sem exageros formais. Conforme Leyla Perrone-Moisés, em "Da cólera ao silêncio" (1996), ensaio publicado nos Cadernos de Literatura Brasileira, a força de *Lavoura arcaica* está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Raduan Nassar solta o verbo, nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, que reprimido longamente na memória e no corpo vem à tona com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha e pontua seus extensos parágrafos, o tom ora recitativo trágico, ora lírico, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos.

A dialética dos atos e dos pensamentos do homem diante do mundo perpassa toda a obra de Raduan: família e indivíduo, natureza e religião, sagrado e profano, afeto e compreensão, ordem e transgressão, lirismo e loucura, verborragia e silêncio, luz e sombra. As interpretações são infinitas, mas o tema é um só: o ser humano em toda sua complexidade e contradição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BRANDÃO, J. de S. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

DANZINGER M. K., e W. S. JOHNSON. A natureza da tragédia. In: _____. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1974. 131-165.

FRYE, N. O mythos do outono: a tragédia. In: _____. *Anatomia da crítica*. Trad. de Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. 133-235.

GADAMER, H. G. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAZOLLA, R. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega – ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

KOTHE, F. R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LESKY, A. *A tragédia grega*. 2. ed. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PERRONE-MOISÉS, L. "Da cólera ao silêncio". In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

SÓFOCLES. *Édipo-rei*. São Paulo: Martin Claret, s/d.