

## ***Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar: continuidade e ruptura no ambiente de produção literária dos anos Setenta.**

Mestrando Leonardo Menezes<sup>1</sup> (UnB)

### **Resumo:**

*O trabalho discute as condições de produção do romance *Lavoura Arcaica*, do escritor paulista Raduan Nassar, tendo em vista os enfrentamentos estéticos que deram luz a obras bastante distintas no curto período dos anos Setenta, marcado por uma dura repressão política que se espraiava para todas as esferas da sociedade, principalmente no campo cultural, de onde aspectos ideológicos podiam ser irradiados de modo desigual para uma nação que entrava definitivamente na era da comunicação de massa, em plena vigência da indústria cultural. As escolhas formais envolvidas na produção de *Lavoura Arcaica*, opostas à linguagem-verdade característica de muitas obras da época, permitem que consideremos a obra uma alegoria do processo de opressão acentuada pelo estado de exceção que foi a ditadura militar. A análise desses aspectos tem por fim relacionar *Lavoura* com obras internas ao período, situando dessa forma o romance no corpo do Sistema Literário Brasileiro.*

**Palavras-chave:** Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, Anos 70, Sistema Literário Brasileiro, Tradição.

Discutir o ambiente de produção do romance *Lavoura Arcaica*<sup>1</sup>, do escritor paulista Raduan Nassar, é ter em vista os enfrentamentos estéticos que deram luz a obras bem diferentes em um curto período de nossa história (anos Setenta), anos marcados por uma dura repressão política que se espraiava para todas as esferas da sociedade brasileira, principalmente no campo cultural, de onde aspectos ideológicos podiam não apenas ser percebidos no direcionamento das obras literárias em si, mas, principalmente, irradiados de modo desigual para uma nação que então entrava definitivamente na era da comunicação de massa<sup>2</sup>. Esse quadro se deu em decorrência da consolidação da indústria cultural em nosso país, principalmente por conta do pleno desenvolvimento dos meios de produção, distribuição e/ou vinculação dos produtos artísticos, que adquirem, então, valor de mercadoria<sup>3</sup>.

A discussão dar-se-á tomando como referência uma obra que problematiza, pela via da negação, algumas das questões levantadas sobre as letras brasileiras desse período, pois no seio de uma literatura que em grande parte adquire uma função informativa, a fim de suprir as lacunas deixadas pela censura no meio de comunicação, *Lavoura Arcaica* traz o atávico, o arcaico, como elemento central; elege a parábola em lugar da reportagem, o simbolismo carregado de lirismo como oposição a uma literatura de cunho realista, cuja intenção era mostrar a “verdadeira” realidade, seja de modo descritivo naturalista, ou mesmo pelo viés do fantástico<sup>4</sup>.

Tal análise não questiona o valor estético do imenso *corpus* literário da época, tampouco invalida as grandes obras que foram produzidas no período, apenas traz à superfície um problema

---

<sup>1</sup> NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*, 3ª ed; S. Paulo, Companhia das Letras, 1989. Todas as referências deste trabalho serão baseadas nessa edição.

<sup>2</sup> Tomo por base, neste e em outros trechos do trabalho o texto de Antonio Candido, *Literatura e Subdesenvolvimento* In *A Educação pela noite*. 5 ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

<sup>3</sup> Principalmente após o boom editorial que marcou o cenário literário do país a partir de 1975.

<sup>4</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo). O naturalismo identificado em muitas das produções do período é considerado pela estudiosa como cíclico em nossa literatura, opinião da qual partilha Antônio Candido em *A Nova Narrativa*. In *A educação pela noite*. 5 ed. (revista pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

quando se analisa *Lavoura Arcaica*: o de considerar a obra um “iceberg”, desprendido do todo (da literatura brasileira dos Anos Setenta), ou como diria parte da crítica, um “meteoro”, pouco ou nada ligado à tradição literária brasileira, ou às condições de produção da literatura nessa década. Dada a diversidade de leituras a que se abre o romance, tal atitude em buscar o “novo” ou o “estranho” em *Lavoura Arcaica* é entendível, mas também é plausível considerar que dentre a igual diversidade (ou pluralidade) de propostas literárias que marcaram o período, a obra já teria abrigo no contexto ao menos no que se refere à heterogeneidade, e, além do mais, deslocar a força do confronto da obra para com a atividade literária de então, considerando o autor e a obra alienados em relação a esses estímulos, é não fazer uma leitura dialética, é descartar o poder da negatividade que *Lavoura Arcaica* encerra quando em relação a essa mesma produção. O que se propõe neste trabalho é fazer uma leitura em busca, justamente, da aproximação para com a tensão criativa da década, não para traçar filiações, o que não é objeto do estudo, mas para averiguar as contradições formais que a obra guarda quanto ao conteúdo narrado e como tais contradições dizem respeito à tradição estética da qual emergiu o romance e, também, ao processo histórico que este buscava representar.

Partimos da premissa de que qualquer forma de representação literária é ideológica, contém em si os valores políticos de uma época, assim como os valores (e tendências) estéticos cujo confronto no cerne da obra determina a eficácia desta mesma em representar as tensões políticas do contexto de sua produção<sup>5</sup>. O dado em questão é então estético, ainda que perpassado pelo político. Mas ao analisarmos o valor artístico de uma obra temos de ter em consideração seu direcionamento ideológico e a qualidade de reprodução, na obra, dos meios de produção de sua época. Por mais “natural” que seja a representação de um fato realmente ocorrido, a distorção (igualmente ideológica) em sua transmissão e recepção é evidente, assim como é em todos os projetos de representação literária da realidade, principalmente os que seguem uma linhagem realista-naturalista, que é a que mais se destacou nos ambiente dos Anos Setenta. Neles, o trabalho do escritor torna-se, aparentemente desnecessário, pelo perfil “fotográfico”, hipermimético, pela imposição da realidade praticamente “como ela é” (ou seria) nos romances, fato preocupante que deve ser levado em consideração. Toda obra literária pressupõe o trabalho do escritor e “apagar” esse trabalho, buscar uma literatura que seja um instantâneo do momento histórico, como se o papel da literatura fosse a mera denúncia e a informação jornalística (embora o jornal contenha em sua constituição uma forte carga de ficção) é também uma atitude ideológica, baseada nas técnicas de produção de outras mídias<sup>6</sup>, como foi o caso da época. Por mais detalhado que sejam os pormenores e os elementos descritivos contidos em uma obra, eles são, sempre, um recorte, uma redução estrutural<sup>7</sup> que assimila os mecanismos da realidade, sem contudo, abrangê-los de forma plena. A práxis literária, contudo, tem de dar conta de abrigar as contradições da sociedade em sua forma, para daí expô-las ao leitor, desmascarando o mecanismo de ocultamento dessas mesmas contradições.

É evidente, entretanto, que a problematização que *Lavoura* suscita não está atrelada a uma apropriação da linguagem midiática, tampouco segue a ironia presente em obras como *A Hora Estrela* (1977), de Clarice Lispector e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) de Osman Lins, nas quais é tratado, entre outros, o tema da absorção da cultura de massa na linguagem cotidiana (no caso o rádio) como sintoma da relação desigual (e impositiva) que tais modelos de comunicação acarretam a seu público-consumidor. Também não segue o caminho de obras de cunho descritivo, que tinham como “missão” expor ao leitor as barbaridades cometidas nos porões da ditadura, de modo explícito, tentando encurtar de todos os modos a distância entre a realidade dos fatos e sua

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v. 1).

<sup>6</sup>  
<sup>7</sup> CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In *Literatura e Sociedade*. 9 ed. (Revista pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

representação literária, a exemplo de *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós ou *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro (cuja chamada de contracapa diz: “romance-reportagem – o romance em tempos de novela) ou ainda os contos de Rubem Fonseca, nem envereda (apesar da narrativa em primeira pessoa) pelos labirintos do eu, nos depoimentos autobiográficos que tanto foram produzidos à época (Como exemplo *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira). *Lavoura Arcaica* tem seu espaço na narrativa brasileira, de certo modo, como oposição às correntes predominantes no período em questão e se **afirma como instrumento crítico à produção contemporânea sua**, em que o ofício estético atrelou-se tanto a uma tomada de posição ideológica quanto a uma linguagem que se não absorvia, ao menos dialogava com as ferramentas da cultura de massa, principalmente a televisão, na própria estruturação de grande parte das obras<sup>8</sup>.

A análise em questão busca discutir as questões de representação da realidade num ambiente historicamente definido, cuja característica principal é a já citada influência, na literatura dos elementos da indústria cultural, atrelada a um esforço de que tal representação se desse de modo estreitamente mimético, “colado” à realidade dos fatos. Com *Lavoura Arcaica*, entretanto, Raduan Nassar busca o negativo de uma narrativa voltada para o documental, obcecada pela referencialidade: sua direção é o da nostalgia de uma totalidade, que se torna combustível para um romance lírico e que traz como narrador um indivíduo insurrecto frente ao discurso do pai, frente ao impedimento do incesto. As contradições da personagem se explicitam e se desdobram em outras oposições contidas na estrutura da obra, tanto como resposta aos paradigmas narrativos da época, quanto como possibilidade de um discurso apoiado no uso da alegoria, como recurso que permite ao romance agir em dois planos; um é o conteúdo manifesto da obra, com a história de um filho que parte para o mundo, abandonando a fazenda da família, em busca de um lugar no qual ele poderia livrar-se do constante (e opressivo) elogio ao trabalho diariamente lembrado pelo pai. O local para o qual ele assomava, o quarto de pensão, também lhe permitia reorganizar (para contar) sua vida, longe do carinho sufocante de sua mãe, livre do desejo insidioso pela irmã, Ana, com quem supostamente manteve um encontro amoroso. Tudo entrelaçado por uma atmosfera trágica. No plano do conteúdo latente, porém, o que pode ser lido na obra é um grito de libertação em relação ao discurso tradicional, a possibilidade do novo, fruto da experiência individual em oposição à experiência coletiva, representada pelos sermões do pai (Yohána) à mesa durante as refeições. Uma liberdade que não seria apenas de André, mas daqueles que sofriam sob um regime autoritário, que não encontravam lugar mais em sua própria casa (nem em seu próprio país), que partiam, divididos, entre a busca pelo direito a pensar de maneira diferente e a saudade de sua própria terra. É o que sugere o trecho

(...) e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás (...) (NASSAR, 1989, p. 34)

Essa leitura alegórica é válida se tomarmos em conta o notório descontentamento da intelectualidade do país com relação à brutalidade<sup>9</sup>, à censura que visava o obscurecimento de um pensamento crítico no momento de fatura da obra, pelo autoritarismo em uma sociedade patriarcal, cingida entre os avanços da modernização e urbanização e o evidente descompasso em relação ao atraso dos meios rurais, ainda atrelados a técnicas (e relações humanas) das mais arcaicas. Contudo, como veremos adiante, o arcaico em *Lavoura* não é exatamente o pólo “atrasado” do Brasil, mas um passado no qual pode ser encontrada uma relação mais próxima com a natureza, com o trabalho de subsistência, pré-capitalista.

<sup>8</sup> PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra – Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp. 1999.

<sup>9</sup> PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias. Ficção e Política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.

*Lavoura Arcaica* diferencia-se, porém, de muitas obras do período que também traziam em si o recurso alegórico, e que buscavam na expressão realista, com apoio da realidade histórica e social, a forma de representar a estrutura das relações de poder em nosso país. Em *Lavoura*, no entanto, o elemento do realismo das ações condensa-se, a ponto de haver um quase aniquilamento da ação narrativa<sup>10</sup>, com a disposição dos conflitos em forma simbólica, o que ressalta, além da eficiência da alegoria, o alto grau de lirismo da obra, associado a uma forma refinada de intimismo, que filia a obra dentro de importante tradição da narrativa brasileira<sup>11</sup>.

A questão do recurso alegórico como ferramenta estética bastante utilizada no período é problematizada quando se fala da censura como elemento extrínseco, mas constituinte na produção das obras, chegando-se ao extremo de se considerar as atitudes repressivas do Estado no meio artístico como uma “personagem” a influenciar na composição das obras. O apego ao referencial, juntamente com as “pistas alegóricas”, dizia bem qual a “tônica” preferida dos autores, afinal, o “tema Brasil” estava em evidência por conta das condições políticas específicas, além das evidentes (e já devidamente transmitidas via satélite) distorções socioeconômicas do país. Longe de considerar tal simplificação cabível na análise em curso, resta aqui a menção a uma das considerações correntes na crítica sobre a época, pois ajuda a observar o mecanicismo de interpretação que caracterizou algumas das análises correntes no período.

Neste sentido, Flora Süssekind relativiza o papel da censura no período como “co-autora” dos romances produzidos:

[...] em geral sequer se pensa na possibilidade de um encaminhamento menos documental ou alegórico para a literatura do período. Imagina-se que essas seriam as únicas saídas possíveis tendo em vista o rigor da censura. Quando lembramos, no entanto, a existência de textos mais tensos...**A censura deixa de ser explicação suficiente** e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados nos dois últimos decênios (SÜSSEKIND, 1985: p. 11)

Não que a repressão que o Estado exercia sobre a sociedade civil fosse desprezível, pelo contrário: o que se propõe a ser discutido é o modo como se questionou esse momento, e, ainda mais importante, como a influência manifesta da cultura de massa marcou o esforço de representação do contexto histórico, abrindo novas possibilidades estéticas, mesmo que por intermédio do processo de inter-relação entre as diferentes linguagens.

Ainda nessa esteira, Davi Arrigucci Jr. observa, em seu texto “Realismo, Alegoria e Jornal”<sup>12</sup> que muitas das tentativas de constituição alegórica são fracassadas, considerando que

A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas – e daí a alegoria. Mas há uma coisa mais grave, mais profunda, e é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade...A alegoria é a forma alusiva do fragmentário. Este é o ponto. (ARRIGUCCI JR. 1979...; p. 94)

Tal comentário tem por objetivo evidenciar o que o crítico considera “a dificuldade objetiva do realismo” no período, que conforme já foi dito, era o que caracterizava o empenho dos escritores de então, que estariam tentando “formular uma nova consciência narrativa”, tendo em vista o dilaceramento da consciência do narrador, pela objetividade pretendida pelas obras. Para Arrigucci Jr, “no impulso realista, o procedimento alegórico é problemático...construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo”<sup>13</sup>. Contudo, sua crítica às tentativas alegóricas se atém, principalmente, a alguns romances analisados, e foca no insucesso de algumas

<sup>10</sup> SÜSSEKIND, Flora. op. Cit. p. 65.

<sup>11</sup> Quem aponta essa perspectiva é Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*.

<sup>12</sup> In *Achados e Perdidos* – Ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979.

<sup>13</sup> Idem. p. 98.

representações alegóricas com viés realista em trazer uma forma que questione de fato a realidade em suas contradições. O recorte feito pelos autores analisados é passível de parcialidade e espelha, inclusive – e objetivamente – a posição de classe dos narradores (e dos próprios escritores), o que compromete a eficácia estética dessas obras em representar o Brasil.

### **(Con) tradições em jogo: o auto-questionamento em *Lavoura Arcaica***

Dentro do contexto da década de setenta, na qual a linguagem salta ao centro do romance<sup>14</sup>, que se questiona, por sua vez, enquanto forma de representação, *Lavoura Arcaica* é uma obra farta de oposições, algumas até contraditórias, pois demonstram que Raduan Nassar propunha uma atitude crítica, tanto aos modelos narrativos da época, como em relação à própria obra que produzia.

Para causar o estranhamento necessário, o escritor fez uso da parábola, talvez para mostrar a contradição de um romance construído sob esta forma, mas que aponta, por um lado, para o rompimento com o mecanismo de manutenção da tradição, e, por outro, justamente para a valorização do elemento ancestral, a oralidade, representada pelas narrativas mais antigas, como é o caso da parábola. Yohána (o pai) a utiliza em seus discursos edificantes e moralistas, que também constituem a estrutura do romance em si; a parábola do filho pródigo, parábola interrompida, entretanto, com o retorno do filho tresmalhado à casa onde não triunfará a ordem e o equilíbrio, mas a cisão definitiva. O filho narra o romance ancorado numa estrutura arcaica, mas subvertida, narra do seio da tradição a demolição desta mesma, que se torna então ruína anunciada – em todo seu esplendor, presente na estrutura da obra. Outro aspecto a ser observado é que a parábola, como as outras formas de narrativa bíblica, caracterizava-se pela parca descrição das personagens (seu trejeitos, falas e, principalmente sentimentos)<sup>15</sup>. Essa é a primeira oposição entre forma e conteúdo a ser aqui destacada: Raduan procede a um mergulho na subjetividade do narrador (com a narrativa em primeira pessoa), narrando, em grande parte, reminiscências de sua infância, além de um acontecimento (o incesto), que paira no campo do onírico e talvez da própria imaginação de André. O fato da relação incestuosa ter-se dado na antiga casa da fazenda, que no tempo presente da narrativa está em ruínas é significativo, pois abre a interpretação para mais uma leitura alegórica, desta vez a que pode considerar o desejo de André por Ana uma declaração nostálgica em relação a um passado no qual havia uma “totalidade”, em que o tempo, suspenso e carregado de simbolismo, era um tempo de extrema luminosidade, que se opõe ao obscuro quarto de pensão de onde André inicia a narrativa. Aliás a oposição entre claridade/escuro perpassa toda obra, com André considerando sempre o estágio presente de sua existência (por conta dos conflitos com o pai) uma degeneração dos tempos luminosos de sua infância. O desejo, que nasce na infância (bem colocado pela epígrafe do romance, retirado de *A Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”) leva o narrador a uma sequência em que ele abandona a pureza “completa” de um tempo ancestral, não mais a infância de sua existência, mas a infância dos tempos, em busca de seu próprio caminho, marcado por conflitos que o levarão a se opor frontalmente a todos os ditames da sociedade ocidental, principalmente o trabalho e o impedimento do incesto. Em seu discurso de convencimento da irmã quanto à pureza de seu amor, André revela sua visão do passado como instância de plenitude, associando a infância a uma era ideal, sem divisões:

(...) Foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos

<sup>14</sup> PELLEGRINI, Tânia. Op. cit.

<sup>15</sup> SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. A estudiosa baseou-se em AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 2. Dirigida por J. Guinsburg).

dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família. (NASSAR, 1989, p. 120).

É Ana quem representa o elemento de ligação do pólo fugidio da trama (André) para com o passado mais recôndito, e que guarda em potencial a resposta para os conflitos do narrador. André tem consciência de que o conflito com o verbo paterno é irresolúvel; sua partida é irreversível, a própria paráfrase incompleta da parábola principal do texto mostra que o retorno não se dá como arrependimento do filho desgarrado, mas como estilhamento da utopia da união plena entre os pares da família. Logo, a busca por um tempo primevo, distante das cisões do tempo atual (que pode também ser lido como as cisões da modernidade) é de caráter romântico, em busca do paraíso perdido no passado, o que também se coloca como índice de problematização quando inserido no contexto de sua produção, o próprio berço do pós-moderno. Aliás, a leitura da obra como referência ao Romantismo, num movimento de estabelecer no seio da narrativa de Setenta uma ponte com a tradição (ainda que nesses termos), evidencia a proposta provocadora de Raduan com seu romance, crítico da produção e da visão de mundo de sua (nossa) época. Inclusive, se tomarmos em conta e leitura pela óptica romântica, veremos, que outra das contradições estruturadas por Nassar em sua obra foi justamente a de impingir na forma parabólica (e portanto derivada de um tipo de texto sagrado) a questão do satanismo, do elemento diabólico, que o narrador faz questão de ressaltar em vários pontos da narrativa, e que tem a ver com a escolha de André em trilhar o seu próprio caminho, em desvio ao discurso do pai (e também com a epilepsia do narrador). André tem sua própria religião, atrelada, no passado, à crença nos valores litúrgicos da fé cristã e, no presente, à satisfação de seu prazer, ao alcance de seus objetivos egoístas (aqui sem juízo de valor). Tanto é assim, que em algumas passagens do romance o narrador dialoga diretamente com Deus, negociando seu destino, desprezando o intermédio da religião como “porta-voz” de ambas as partes (e, de modo indireto, do próprio autor na condução de um destino que se mostrará trágico ao fim da narrativa). André não apenas se coloca em igualdade com Deus como direciona seu discurso de acordo com suas necessidades pontuais. No capítulo anterior ao trecho acima citado do texto, André inicialmente busca uma conciliação com o divino, num discurso ainda levado pelo desejo insaciado : “(...) meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular (...)”<sup>16</sup>. No capítulo seguinte, quando percebe que o amor para com a irmã não será satisfeito, o tom do diálogo muda e ganha contornos agressivos em relação ao divino e à fé da irmã:

(...)‘mas entenda o que quero dizer quando te falo assim: não procuro provocar com a minha súplica o teu desvelo, **é antes um sinal, é a minha advertência**, vai no meu apelo, eu te asseguro, a clarividência de um presságio escuro: **na quebra desta paixão, não serei piedoso, não tenho a tua fé, não reconheço os teus santos na adversidade**’ eu disse já ouvindo balidos de uma ovelha tresmalhada correndo num prado vermelho, disparando para o vale, e sabendo que em algum lugar se acendia um lume com achas resinosas, e não era dia e nem era noite, era um tempo que se situava a meio topo, **era um tempo que se dissolvia entre cão e lobo**. (NASSAR, 1989, p. 132).

Esse tipo de ambigüidade perpassa toda a narrativa e quando pensadas por sobre estrutura da parábola, indica o como o conteúdo pode insurgir-se à forma, fazendo dela não apenas abrigo, mas plataforma para realçar o teor problemático da matéria narrada.

Outro elemento que sustenta a leitura alegórica deste conflito entre o presente (e, por correlato, o futuro) fragmentário e o passado coeso, baseado no coletivo, é a forma como aparece o trabalho no texto. As relações de trabalho, em *Lavoura Arcaica* não apontam em momento algum para a clássica divisão do trabalho capitalista, em busca do valor de troca, do excedente; no romance de Nassar, o trabalho é sempre de subsistência, em busca do valor de uso do que é produzido. Em momento algum da narrativa, apesar do imperativo do trabalho, aparecem

<sup>16</sup> *Lavoura Arcaica*, p. 104.

evidenciadas as relações de classe; o trabalho, em *Lavoura*, é idealizado justamente por ser levado a uma esfera distante em todos os pontos da realidade em que Nassar produziu seu romance. O modo de produção capitalista entra na fatura obra pelo negativo, pela discussão proposta formalmente pelo autor, ao trazer à tona a questão da capacidade de um produto cultural não ser plenamente reificado, ou melhor, **por insurgir-se da própria reificação pela capacidade de questionar os parâmetros em que se dá esse processo**, marcando posição pelo diálogo da tradição literária ocidental mais antiga (com o uso parábola) para com as contingências da literatura contemporânea, principalmente a hipótese da impossibilidade de se narrar na modernidade<sup>17</sup>. Tal confronto é claro na opção do narrador por narrar justamente suas impressões subjetivas das relações entre ele os outros personagens. Esse aspecto da obra aponta outra contradição em *Lavoura*: a direção natural da narrativa é pela afirmação do elemento fragmentário característico da modernidade, pela narrativa da experiência individual e não pela coletiva. No entanto, a própria escolha da parábola (que inclusive surge também no interior da narrativa, na parábola do faminto<sup>18</sup>) mostra que Raduan deu conta de enformar na sua narrativa, de modo igualmente sintético (quando considerados os outros conflitos presentes na obra) a oposição crucial entre o modo de produção artesanal, representado na narrativa oral pela figura dos narradores tradicionais, que sempre reproduzem um conhecimento advindo da experiência coletiva, resquício de um tempo em que o processo de alienação do homem ainda não havia impedido que este dominasse as diferentes partes do processo produtivo e a narrativa baseada na experiência individual, esta sim significativa do processo de apartamento entre os indivíduos, o que, inclusive, justificou em parte a já dita impossibilidade de se narrar a própria experiência na contemporaneidade. Paradoxalmente (e talvez Raduan tenha tentado representar isto), o caráter desesperadamente único da narrativa da experiência individual (*Erlebnis*, para Walter Benjamin) transforma-se dialeticamente em uma busca universal<sup>19</sup>, um valor de todos, portanto, ainda que pela reversão da própria noção estanque da individualidade.

## **Conclusão:**

Toda obra de arte guarda em si a capacidade de questionar a tradição em que está inserida, assim como as ferramentas estéticas que estão à sua disposição. Tal aparato torna-se ainda maior quando falamos de obras produzidas no que se convencionou chamar de pós-moderno e que se notabiliza pela apropriação de formas artísticas de todas as épocas (ainda que a custo da alienação da relação entre técnica e modo de produção). Esse pastiche que caracteriza o pós-moderno<sup>20</sup> é sinal de que a produção contemporânea tem apenas o passado como referência no ato de produção da obra, embora insista na construção do novo como único empenho a alimentar as pretensões artísticas. A perda da historicidade revela uma falta de limites no pós-moderno, para que se possa denominá-lo de sistema, ou mesmo como época. Tais questões vêm apenas se agravando com o passar dos anos e já nos Anos Setenta eram acentuados pela já citada consolidação da indústria cultural em nosso país, cujo reflexo mais notório foi a ascensão da comunicação de massa como elemento bastante significativo. A apropriação de elementos de diferentes mídias caracterizou a produção do período, não apenas pela contaminação natural entre as artes e as formas de expressão, mas também como demanda da época em utilizar o veículo da literatura para suprir as lacunas provocadas pela censura nos meios de comunicação. Logo, a literatura assumiria em grande parte, nos Anos Setenta, uma função informativa (objetiva), o que já demonstra a distorção causada pelo imiscuir de uma produção artística para com os valores estéticos de massa, o que leva o produto cultural a assumir, sobremaneira, seu caráter de forma-mercadoria. *Lavoura Arcaica*, pela própria natureza dialeticamente problemática entre sua forma e conteúdo, constitui um momento de

<sup>17</sup> ADORNO, Theodor, W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003

<sup>18</sup> *Lavoura Arcaica*, cap. 13.

<sup>19</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 11.

<sup>20</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

posicionamento do autor em relação à produção do período, e em relação, principalmente, aos limites da representação literária da realidade, não aceitando a vigência ostensiva de uma dicção realista, fazendo uso, em bom termo, da mesma apropriação de elementos estéticos de outras épocas, mas não apenas para afirmar o signo da heterogeneidade, embora também o faça, mas para questionar o que era (e como era) produzido à década de sua publicação. Porém, o romance de Nassar só pôde, enquanto obra de arte, questionar os valores estéticos determinantes de sua época a partir do momento em que encerrou em sua estrutura o mesmo questionamento, o que caracteriza o poder da obra em dialogar com diferentes esferas da produção artística, abrindo uma perspectiva histórica, que faz de *Lavoura Arcaica*, além de uma mercadoria cultural, uma obra capaz de rever a partir de sua construção os elementos intrínsecos de sua fatura, iluminando, além disso, o próprio fazer literário do qual é contemporâneo.

### **Referências Bibliográficas:**

ADORNO, Theodor, W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARRIGUCCI JR. Davi. Realismo, alegoria e jornal. In *Achados e Perdidos – Ensaio de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 2. Dirigida por J. Guinsburg).

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v. 1).

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. S. Paulo, Cultrix, 1994. 34ª ed.

CANDIDO, Antonio. *A Nova Narrativa*. In *A educação pela noite*. 5 ed. (revista pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Subdesenvolvimento*. In *A educação pela noite*. 5 ed. (revista pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Sociologia*. In *Literatura e Sociedade*. 9 ed. (Revista pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; v. 1).

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios, 72).

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*, 3ª ed; S. Paulo, Companhia das Letras, 1989. Todas as referências deste trabalho serão baseadas nessa edição.

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

\_\_\_\_\_. *Menina a caminho*. São Paulo, Companhia das Letras, s.d.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra – Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp. 1999.

\_\_\_\_\_. *Gavetas Vazias. Ficção e Política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.



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

SUSSEKIND, Flora. Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo).

---

**Autor**

<sup>1</sup> **Leonardo MENEZES, Mestrando.**

Universidade de Brasília (UnB)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL)

legome@gmail.com