

## ENTRE A OSCILAÇÃO DE UM TEXTO A OUTRO: A POÉTICA NEOBARROCA EM LAVOURA ARCAICA<sup>1</sup>

Mestrando. Flávio Adriano Nantes Nunes<sup>1</sup> (UFMS)

**RESUMO:** *O presente trabalho busca evidenciar através do fenômeno neobarroco a relação entre algumas passagens de Lavoura arcaica e determinadas narrativas bíblicas, demonstrando como tal fenômeno opera na arquitetura do texto de Raduan Nassar, e o trabalho de (sub)versão, (re)criação, (re)territorialização elaborado pelo escritor com os discursos que migram para o texto em questão. Para endossar estas proposições, serão utilizadas teorias que demonstram o caráter público de qualquer texto que é posto em circulação na esfera cultural, confirmando que o fazer artístico, principalmente, na contemporaneidade é feito a partir de objetos precedentes.*

**Palavras-chave:** literatura brasileira, *Lavoura arcaica*, neobarroco, narrativa nassariana.

### Introdução

O nosso trabalho, a partir da análise e da confrontação de algumas narrativas, pretende buscar e explicar uma “poética neobarroca” para *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Como o próprio termo sugere, há um “neo”, um “novo”, um (re) surgir que pressupõe algo precedente, e que de alguma maneira conseguiu emergir em outro contexto. Para Omar Calabrese, “(...) fenômenos análogos podem apresentar-se em qualquer época, na nossa também, e sua repetição pode considerar-se como um de «traço de época», ou seja, com todas as limitações expostas nas linhas precedentes” (CALABRESE, 1987, p. 22). Assim, determinados fenômenos que fizeram parte da construção da estética barroca podem ressurgir em outro contexto, cujo século não seja o XVII, época atribuída a essa estética. Ademais, podemos encontrar caracteres comuns em objetos culturais muito díspares e de época muito diversa, como obras literárias, quadros, músicas, etc. A análise de tais objetos nos possibilita afirmar que não há formas rígidas mantidas por época, fronteiras de estilo, periodização, portanto, nessa perspectiva, qualquer homogeneidade que se queira para essas formas (construções artísticas) deve ser refutada.

Entender a arte literária como um constructo que emerge de uma determinada esfera cultural é estar de acordo que um objeto artístico carrega marcas culturais indissociáveis de sua época e contexto. Nesse sentido: “A minha tese geral é de que muitos importantes fenômenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma «forma» interna específica que pode trazer à mente o barroco” (CALABRESE, 1987, p. 27). Daí, culturas de épocas distintas podem apresentar semelhanças entre si e, na esteira delas, a produção artística contemporânea, por exemplo, pode apresentar uma série de relações com a barroca seiscentista, ou ainda, com outras produções anteriores à nossa. Tais semelhanças, aqui, as denominaremos como um fenômeno neobarroco.

A análise de objetos culturais (literatura, música, arquitetura, filmes, programas televisivos, etc.) pode demonstrar estruturas subjacentes comuns entre si, portanto, não é de se estranhar que elementos da Antigüidade Clássica ou seiscentista estejam dispostos em determinadas produções artísticas. Nesse sentido, fenômenos análogos podem manifestar-se em qualquer época. Em outras palavras, gostos, motivos, estilos, estéticas, poéticas que pertencem ao passado retornam em outros contextos históricos, e o que está posto na contemporaneidade, num futuro, será retomado, solapando a idéia de uma história cíclica e linear.

No pensar de Omar Calabrese, neobarroco é um termo que, por substituir alguns fenômenos pertencentes ao pós-modernismo (inclui-se aqui a produção contemporânea), também pode ser en-

<sup>1</sup> O presente trabalho é parte de nossa pesquisa de mestrado desenvolvido no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, sob orientação do prof. dr. Edgar César Nolasco.

tendido como reelaboração ou pastiche, assim, há uma “repetição”, algo precedente que é invocado em outro momento:

Quanto ao prefixo «neo». Assim como o «pós» de «pós-moderno» fazia pensar num «depois», ou num «contra» a modernidade, também «neo» poderá levar a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria então precisamente o barroco (CALABRESE, 1987, p. 27).

Conforme a citação, podemos extrair duas posições acerca do prefixo “neo”: uma que despreza o que é antecedente, e outra que se inclina ao ressurgimento, à reelaboração, e esta explicará a perspectiva que elegemos para nosso ensaio. No que diz respeito à “reciclagem” de uma época do passado, em nosso entender, o neobarroco não é, apenas, uma “repetição” ou um (re) surgir do barroco, mas antes de qualquer outro período do passado que ressurgir na contemporaneidade.

Com relação à repetição de fenômenos ou caracteres – o primeiro, produções culturais, já o segundo, convergências de determinadas produções –, Calabrese bem exemplifica através do filme *Blade Runner*, produção cinematográfica que trata sobre as figuras dos replicantes ou andróides que nascem a partir de um modelo original, o homem. Entretanto, algumas características dessas réplicas são melhores que as do original. Assim, se pensarmos em determinadas produções artísticas, principalmente, segundo nosso entender, as contemporâneas, veremos que a arte atual são “réplicas” de um modelo precedente, portanto, determinadas produções literárias, por exemplo, “nascem como produto de mecânica repetição e otimização do trabalho, mas o seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética. Ou melhor: uma estética da repetição” (CALABRESE, 1987, p. 41).

Cabe ressaltar que a estética da repetição não produz meras cópias de modelos já postos, mas sim, citação ou pastiche de produções precedentes. Nesse sentido, Jorge Luís Borges, no ensaio *Kafka y sus precursores*, dispõe que, ao entrar em contato com os textos de Kafka, imaginou um autor com uma narrativa própria, singular. Entretanto, com um pouco mais de experiência com essas narrativas, reconheceu que a voz kafkaniana faz parte de diferentes literaturas e épocas muito diversas, identificando a relação entre os textos de Kafka e diversos outros autores.

As narrativas kafkanianas são estruturadas a partir de uma série de elementos heterogêneos que pertencem a outras narrativas que, obviamente, foram lidas pelo autor, mas não meramente copiadas: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (BORGES, 1985, p. 710).

Desse modo, o projeto estético kafkaniano, ainda que produzido a partir de diversos textos, faz com que suas obras sejam sempre “novas” e não meras cópias. Ademais, o labor artístico mais a idiosincrasia do autor atualizam os textos antecedentes. Dizendo de outro modo, sem as narrativas de Kafka aqueles textos não seriam atualizados, tampouco teriam a perspectiva do escritor, portanto, não existiriam como são.

Kafka, como escritor que lança mão de fragmentos já postos (outros textos), atualiza e (re) contextualiza as obras antecedentes, emergindo a partir deles o “novo” acontecimento, a “nova” obra, o “neo”. Isso faz com que haja interferência na prática leitora das obras precedentes: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores” (BORGES, 1985, p. 712). E, conseqüentemente, esse “novo” acontecimento se tornará elemento para o surgimento de um (“novo”) “novo” acontecimento: o objeto eterno ou “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 1985, p. 712).

A partir de tais idéias, a concepção de passado e de futuro é modificada. Haverá, apenas, futuro, e este quando chegar será presente, pois a produção que está posta hoje servirá para a criação artística do futuro (presente): “(...) o passado falta e abre a possibilidade de repetição, sempre em diferença, no futuro (...) O que já aconteceu será sempre presente justamente atualizado através da memória tornada narrativa (...)” (AMARAL, 2000, p. 32). Então, um artista de nosso tempo que se apropria de uma narrativa do passado para (re) criá-la, a transforma num fenômeno cultural do pre-

sente. Este, por sua vez, servirá para a criação de outras narrativas no futuro, mas quando esses textos emergirem, pertencerão ao presente, o que nos faculta afirmar a existência de um eterno presente. Isto se relaciona com os estudos de fragmentação cultural que vamos ver mais adiante.

Borges, agora em outro ensaio, *Cuando la ficción vive en la ficción*, acena para a construção da narrativa a partir de outras narrativas, isto é, a ficção feita da própria ficção. Logo, a linguagem literária está sempre voltando à linguagem já referida, em outras palavras, é retomada, por exemplo, por um escritor que produz seu trabalho artístico a partir de um já posto.

Para elucidar acerca da literatura que vive dela mesma, Borges cita, entre outras coisas, a lata de biscoito de sua infância: nela há um desenho oriental que dispõe a mesma lata de biscoito que traz a mesma figura, e nesta, outra lata de biscoito até o infinito. Essa imagem de Borges nos remete às bonecas russas, uma boneca dentro da outra, até que aparece a última e menor, sem abertura, evidenciando que não se sabe a quantidade de outras bonecas que poderia aparecer. Na literatura, ocorre o mesmo fenômeno, um cem números de textos podem estar dispostos dentro de uma narrativa, como no desenho oriental, até o infinito.

Nesse sentido, os fenômenos culturais do passado que emergem em outras épocas, as narrativas precedentes (re) criadas, as formas replicantes (citação ou pastiche) ou estética da repetição fazem com que tenhamos uma “poética neobarroca”.

A “poética neobarroca” consta de uma série de elementos que já dispomos, entre eles, um cem números de narrativas que, às vezes, enquanto leitores, não as lemos todas. Esses textos que conformam uma narrativa nos facultam dizer acerca do caráter palimpséstico do texto literário.

Para ilustrar a prática do palimpsesto, Omar Calabrese cita *O nome da rosa*, de Umberto Eco, obra com um imenso número de outras narrativas, “onde tudo é citação”. Mas o livro de Eco não é uma mera justaposição de fragmentos de outras obras, mas antes uma atualização, refacção, (re) construção de obras postas anteriormente. A citação, portanto, passa por um processo de “perversão”, nisto está o fazer artístico que se constrói a partir de outro.

A prática da repetição em *Lavoura arcaica*, de acordo com nossa perspectiva, é polifônica, isto é, há nessa obra, uma série de outros textos postos anteriormente que constituem o palimpsesto, prática bastante comum, principalmente, na dita produção contemporânea. Nesse sentido Sabrina Sedlmayer, dispõe que:

Como a *Bíblia*, *Lavoura Arcaica* é um palimpsesto. Encontramos, nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras. Em alguns momentos reconhecemos versos inteiros, principalmente dos poetas nacionais que tinham como proposta “restaurar a poesia em Cristo”, como, por exemplo, Jorge de Lima e Murilo Mendes; em outras passagens são os Evangelhos que inundam a narrativa e que, misturados a contos árabes, tais os de *As Mil e uma Noites*, formam um texto-tecido, um amontoado de lembranças literárias que compartilham entre si a tarefa de falar de um real indizível (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

Conforme a citação, evidencia-se a presença de uma série de outros textos que conformam a narrativa nassariana, caracterizando seu traço neobarroco. A partir da leitura da obra, saltam aos olhos os textos bíblicos. Começamos pelo que está mais evidente, *A parábola do filho pródigo*, que narra a história do filho insatisfeito com a vida que levava com a família, pediu sua parte da herança e saiu da casa do pai. Passado algum tempo, o jovem que saíra de casa encontrou-se numa situação lastimável, resolvendo, então, voltar à casa paterna. Ao encontrar-se com o pai, este o perdoou e ambos se alegraram. Em *Lavoura arcaica*, o filho pródigo vivido por André, igual ao da narrativa bíblica, sai da casa do pai por sentir-se insatisfeito com a vida na fazenda, a maneira despótica, arbitrária, castradora, rígida com que o patriarca conduzia a família. Vejamos os dois fragmentos que seguem: “Pai, pequei contra o céu e perante ti, já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai disse aos seus servos. Trazei depressa a melhor túnica e vesti-o com ela, e ponde-lhe um anel na

mão, e sandálias nos pés (...) Pois este meu filho estava morto, e reviveu, tinha-se perdido, e foi achado. E começaram a alegrar-se” (*Lucas* 16, 21-24).

Com relação ao outro filho, o da narrativa nassariana:

– Estou cansado pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso (...) – Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma luz nova sobre esta mesa, sinto meus olhos molhados de alegria, apagando depressa a mágoa que você causou ao abandonar a casa, apagando depressa o pesadelo que vivemos há pouco (NASSAR, 1989, p. 170-171).

Conforme as citações das duas narrativas, estão claras as convergências de determinados elementos, como a humildade por parte dos filhos ao retornar a casa, o arrependimento, a alegria que os pais sentiram com o retorno deles. A partir da citação de *Lavoura arcaica*, fica evidente o que foi disposto anteriormente com relação à (re) criação a partir de obras do passado, em que há uma (re) elaboração dos elementos da parábola bíblica.

Ainda na esteira de Omar Calabrese, há na estética da repetição, pelo menos em obras que não sejam meras cópias, uma “perversão”: “Perversão, porque a ordem das coisas (...) e a ordem dos discursos (nas produções intelectuais) não são banalmente desordenados, mas tornados perversos” (CALABRESE, 1987, p 186). É exatamente dessa forma que vemos a obra de Raduan Nassar. Na narrativa bíblica, o filho pródigo sai de casa, arrepende-se e volta para receber o perdão paterno; já André, embora a citação disposta demonstre um coração arrependido, não é o que acontece, volta à casa para que haja um desfecho trágico. A personagem nassariana, ao falar com o pai, simula arrependimento e humildade.

Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés (1996) afirma que *Lavoura* é uma versão contemporânea da parábola do filho pródigo, indicando a transgressão da poética da repetição: “(...) o romance todo é uma versão negra da parábola do filho pródigo, sem final feliz” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66), apontando para uma “poética neobarroca”.

Cabe aqui um parêntese: traçar uma definição para o que seja poética e seu objeto de estudo, posto que nosso ensaio objetiva cunhar a narrativa nassariana como “poética neobarroca”.

Um trabalho que trata de tal questão foi elaborado pela pesquisadora Vânia Maria Vasconcelos, que dispõe acerca da criação/invenção de uma poética para a obra de Manoel de Barros. Para que esse processo de invenção seja efetivo, deve haver um trabalho por parte do artista que se volte à estética, à linguagem, ao estilo para que o constructo artístico seja considerado “novo”. Já o tema, pode ser qualquer um, inclusive repetido (estética da repetição), mas sob uma “nova” perspectiva, como faz Nassar em *Lavoura arcaica*, recuperando e (re) criando(re) inventando temas precedentes (cf. VASCONCELOS, 2003).

Na concepção aristotélica é imprescindível a um artista o conhecimento da linguagem para que ele consiga construir um objeto poético, pois quem não a domina, constrói um “objeto doutra arte que não a poética”. Toda *A poética* está construída a partir do estabelecimento de normas para a construção do que hodiernamente denominamos literatura. Portanto, embora o artista (pelo menos o preocupado com um projeto estético) não utilize a “gramática” de Aristóteles, haverá sempre regras subjacentes à sua criação para que tal projeto seja efetivo. Utilizamos, aqui, a palavra “gramática” para salientar as regras subjacentes ao texto, e ordenadas pelo artista para a construção do objeto artístico. Ainda que um escritor, por exemplo, seja contrário a um *canon* para criar uma obra que não pertença à linguagem de um lugar comum, é necessário lançar mão de determinadas regras (gramática) de construção. Se atentarmos para o objeto da poética: o discurso, ela, assim como a ciência, classifica o objeto literário. Nessa perspectiva, a literatura, além de ganhar *status* de ciência, demonstra um caráter normativo (conjunto de regras) no que diz à sua construção. Dessa maneira, o artista que pretende inovar, buscar outras formas para o fazer poético, renovando, ou ainda,

alargando o horizonte de expectativas do leitor, deve criar a partir de determinadas regras. O trabalho elaborado por Raduan Nassar, por exemplo, ao subverter os textos sagrados em *Lavoura arcaica*, o faz sob uma perspectiva “gramatical”

Assim, o artista não seria isentado de um trabalho reflexivo no processo da criação artística: “(...) o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem ou como deviam ser. Isso se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas” (ARISTÓTELES, 1992, p. 48). A partir da citação, fica evidente que há um trabalho a ser feito, no âmbito da linguagem, por parte do artista,

Na esteira de Aristóteles, observemos uma relevante definição para poética feita por Todorov: “(...) poética tal qual nos foi transmitido pela tradição, designa, primeiramente, toda teoria interna da literatura. Em segundo lugar, aplica-se à escolha feita por um autor entre todos os possíveis (na ordem da temática, da composição, do estilo, etc.) os literários (...)” (TODOROV *apud* VASCONCELOS, p. 51). Aqui, nos interessa, mais precisamente, o trabalho elaborado a partir da definição do tema, da composição e do estilo, o que faz com que surja uma poética específica, “nova”.

Se atentarmos para a etimologia da palavra poética, proveniente do grego *poiêsis*, que quer dizer criação, fica evidente que o trabalho do artista deve ser um ato criador, inovador, ou ainda, “transgressor”, logo, a poética deve ser entendida como um fenômeno sempre dinâmico, proporcionando ao espectador uma “nova” perspectiva de ver/entender o mundo.

A partir das idéias postas com relação à poética, é-nos permitido afirmar que o projeto artístico desenvolvido por Raduan Nassar em *Lavoura arcaica* (re) cria, (re) contextualiza e perverte com o que já está posto, apontando para uma “poética neobarroca”.

Ainda na esteira da “perversão” com relação ao fazer poético, Perrone-Moisés afirma que “(...) todos os textos de Raduan Nassar se constroem em torno de uma recusa: recusa de obediência, recusa de cumplicidade, recusa de Amor” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 76). Essa recusa, a qualificamos, primeiramente, como “perversão”, emergindo o “novo” através da (re) criação.

Com relação à estética da repetição, juntamente com os fenômenos que a permeiam, queremos elucidar outros momentos que, segundo nossa leitura, evidenciam a transgressão na narrativa nassariana. Voltemo-nos a algumas personagens, àquelas que procedem de maneira a desenvolver os momentos mais paroxísticos da narrativa: André, Ana e Pedro. Isso não significa que as demais personagens não sejam importantes para a arquitetura do texto, como o pai Iohána, por exemplo. Para essa perspectiva na qual estamos buscando relacionar as personagens a outras dos textos bíblicos para explicar a “poética neobarroca”, as que aqui não foram analisadas, a nosso ver, são dispensáveis.

André, narrador-protagonista, o filho pródigo, ou como ele mesmo diz: “filho tresmalhado”, “desgarrado”, “arredio”, “torto”, “acometido”, “exasperado”, “possuído”, “enfermo”, alimentando um sentimento incestuoso por sua irmã, sai da fazenda de seu pai e regressa trazido por seu irmão mais velho. Sua volta culmina com a tragédia familiar. Ao contrapor a personagem protagonista com o filho pródigo da narrativa bíblica - algumas posições sobre essa “perversão” já foram dispostas nas páginas precedentes - observamos a paródia estabelecida, subvertendo o mito do filho pródigo: “A paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66).

Ana, a irmã casta, sempre trancada na capela e em seu silêncio, foi uma das personagens-elemento que culminou na tragédia final. Há momentos em que Ana parece representar pureza, resignação e obediência, simulando à família um caráter recatado e casto, no entanto, revela toda sua sensualidade e os desejos do corpo reprimidos:

(...) a flauta desvairava freneticamente, a serpente desvairava no próprio ventre, e eu de pé vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando num arranco, sacudindo-o pelos ombros, voci-

ferando uma sombria revelação (...) a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido brilhou à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: 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 (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos (NASSAR, 1989, p. 191-192).

A partir da citação, o protagonista narra os fatos do penúltimo capítulo, 29, - a festa -, onde toda a família e outras pessoas (convidados) estavam comemorando o retorno de André. Se há comemoração conseqüentemente também há alegria, pelo menos na tradição mediterrânea; Pedro, o irmão primogênito, ao ver Ana, dançando de maneira muito sensual, “dançarina ocidental”, revelou ao pai o sentimento incestuoso entre Ana e André. A partir dessa “sombria revelação”, o patriarca, “com um só golpe”, matou a filha, causando a tragédia da família. Aqui, observamos a paródia construída por Nassar. No texto bíblico, a festa representa a alegria pelo regresso do filho pródigo, já no outro, a festa termina com a morte de Ana.

Comparando Ana, personagem da narrativa nassariana, com a de outro texto bíblico, também Ana, percebemos outra forma de repetição e, conseqüentemente, transgressão do texto precedente. Ana da narrativa bíblica, assim como a de *Lavoura*, se apresenta no templo, fazendo orações para que pudesse conceber um filho e logo agradecendo a Deus pela graça recebida: “Ó Senhor dos exércitos, se benignamente atentares para aflição da tua serva, e de mim te lembrares, e da tua serva não te esqueceres, mas à tua serva deres um filho, ao Senhor o darei por todos os dias da sua vida, e sobre a sua cabeça não passará navalha” (*I Samuel*, 1, 11). E ainda: “Então orou Ana, e disse: O meu coração exulta no Senhor, a minha força está exaltada no Senhor. A minha boca dilata-se contra os meus inimigos, porque me alegro na tua salvação” (*I Samuel*, 2, 1). Conforme as duas citações acima, vemos Ana pedindo uma graça ao Senhor e, em seguida, agradecendo e adorando por ter sido ouvida. Já Ana da narrativa nassariana aparece algumas vezes na capela da fazenda, ora por sentir-se culpada pelo sentimento incestuoso, ora pela tristeza da partida de André:

“mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir que ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida (...) ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo” (...) Ana continuava impassível, tinha os olhos definitivamente perdidos na santidade, ela era, debaixo da luz quente das velas, uma fria imagem de gesso, (...) Ana ergueu-se num impulso violento, empurrando com a vibração da atmosfera a chama indecisa das velas, fazendo cambaleante o transtorno ruivo da capela: vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto (...) (NASSAR, 1989, p. 39, 138, 141).

Conforme citação, Ana, num primeiro momento, encontra-se na capela, após a fuga de André. O desespero seria, portanto, pela fuga de André, levando-nos a intuir que, também ela, era apaixonada pelo irmão. Se esse episódio se passa nesse ambiente, certamente a personagem estava fazendo orações, o que nos permite afirmar que era pelo regresso de seu irmão. Já Ana da narrativa bíblica, conforme sua primeira oração, pedia para que desse a luz a um filho.

Num segundo momento, Ana de *Lavoura* vai à capela depois da concretização da relação incestuosa com André, pelo fato de sentir-se culpada. Talvez lá, encontrasse refúgio para seus sentimentos de culpa e desespero, pois havia “pavor no seu rosto” (NASSAR, 1989, p. 141). Arriscamo-nos em afirmar acerca da concretização do incesto a partir de algumas evidências dispostas ao longo da narrativa que, não apresenta o fato de maneira clara e objetiva. Tal informação aparece de forma fragmentada, metafórica, cabendo ao leitor reunir as informações dadas, homeopaticamente, pelo narrador.

De acordo com André Luiz Rodrigues, o narrador protagonista usa a metáfora da pomba de sua infância para explicar a concretização do incesto. Portanto, como a pomba era atraída até a armadilha por André, Ana fora atraída pelo “caçador” para a casa velha, e “sacrificada”: “Mais do que uma simples metáfora, porém, essa imagem torna-se recorrente ao longo de todo o episódio, passando pela consumação do incesto e chegando até o refúgio de Ana na capela” (RODRIGUES, 2006, p. 82).

Em contrapartida, Ana do texto sagrado aparece, cf. *I Samuel*, agradecendo, adorando e exultando a Deus pela graça alcançada, o que não acontece com a personagem nassariana na capela. Mais uma vez, o trabalho artístico de repetição de Raduan Nassar se justifica como “novo” através da “perversão”.

Pedro, o irmão primogênito, incumbido de trazer André de volta à casa, exerce um papel fundamental na narrativa, participando de alguns dos episódios, que aqui denominaremos apoteóticos ou sublimes, mais importantes da história, como assegurar o retorno do irmão; tem participação fundamental no desfecho da narrativa, que culmina com a morte de Ana, e pelo fato de ser o mais velho entre os homens, assumirá o lugar do patriarca na família. Em outras palavras, passará a governar, dar as ordens, pregar os sermões sobre amor, trabalho, família, união, etc., assumindo, assim como o pai, um caráter autoritário, despótico. Neste regime familiar ditatorial/patriarcal, somente um tem direito à voz, os demais devem cumprir a função de ouvir e resignar-se: “A ordem familiar sempre imposta pelos mais velhos ou, dizendo de modo mais adequado, vinha sendo imposta por sucessivas gerações, naquilo que é mais um dos sentidos do título do romance” (RODRIGUES, 2006, p. 34-35).

Para melhor entendermos a posição de Pedro no romance, observemos:

(...) (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era meu pai) (...) fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa, mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto “eu não bebo mais, ele disse grave, resolutamente, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” (...) “não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família (...) Pedro cumprira sua missão me devolvendo ao seio da família (NASSAR, 1989, p. 18, 40, 149).

Em consonância com os fragmentos dispostos, é evidente que Pedro será o sucessor do pai, pois é ele quem tem a “missão” de trazer André, e fazer com que a família permaneça unida. O próprio André tinha conhecimento de que Pedro seria o sucessor do pai: “era meu pai” (NASSAR, 1989, p. 18).

As proibições, a severidade, o sistema patriarcal e despótico, o líder irrepreensível continuariam com Pedro. Assim foi com o avô, depois com Iohána, e o primogênito daria continuidade ao ciclo paterno: “Ao encontrar o irmão naquele quarto de pensão, a fim de cumprir a sua ‘sublime missão’, Pedro já ensaia os primeiros passos para tomar o lugar do patriarca. Já não há grandes diferenças entre eles: um e outro representam o poder dentro da família, poder que visa a assegurar a limpeza, a decência, a ordem e a luminosidade/o esclarecimento” (RODRIGUES, 2006, p. 30). Entretanto, tanto um como o outro dissimulam esses sentimentos, pois são eles os que transgridem/rompem, em maior grau, com o amor, a união e a família.

Ainda na esfera das narrativas bíblicas, queremos confrontar Pedro, o irmão primogênito, com Pedro, primeiro discípulo de Jesus, irmão de André, também discípulo, que recebeu a missão do próprio Cristo para cuidar da família cristã e dar sequência ao evangelho iniciado por Jesus: “E também te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves dos céus, tudo o que ligares na terra, será ligado nos céus (...)” (*Mateus*, 16, 18-19). Pedro, conforme disposto, recebeu autoridade sobre uma igreja

que seria edificada e o estatuto de representante de Cristo, pois as decisões estabelecidas na terra seriam aceitas no reino dos céus, dando continuidade à missão cristã. Esse fenômeno de continuidade também é cíclico, como o sistema patriarcal de *Lavoura*, pois, depois do discípulo, outros seriam incumbidos de continuar a missão.

Para melhor entender a missão de Pedro, observemos o seguinte fragmento: “(...) Jesus perguntou a Simão Pedro: Simão, filho de João, amas-me mais do que estes? Ele respondeu: Sim, Senhor, tu sabes que te amo. Disse-lhe: Apascenta os meus cordeiros. (...) Apascenta as minhas ovelhas” (*João* 21, 15- 16). Sabemos que Cristo é o Bom Pastor, logo seu rebanho (cordeiros) são os cristãos. Ficou, então, estabelecida a missão de Pedro com relação à igreja. Já Pedro da narrativa de Nassar, que tinha a incumbência de ser o guardião da família, fazendo-a permanecer unida e dando sequência ao sistema patriarcal cíclico, não conseguiu levar a termo sua função, por ter preferido revelar o sentimento incestuoso entre Ana e André, o que gerou a tragédia e cisão familiar.

A partir da análise comparativa das personagens de *Lavoura arcaica* com as das narrativas bíblicas, evidencia-se o trabalho transgressor, paródico e de repetição que faz com que aquelas narrativas sejam (re) criadas, (re) contextualizadas, ou ainda, (re) inventadas, pois desse trabalho emerge o “novo”, o “neo”, a “poética neobarroca”, se a entendemos como um fenômeno móvel, que migra de contextos, de épocas, de estilos literários para outros. Esse fenômeno transitivo confere uma rede polifônica nas artes de temas, linguagens, textos, permitindo-nos afirmar que o palimpsesto (textos sobre texto) ou o empilhamento de Freud gera “os excessos neobarrocos dos nossos tempos, precisamente por incidirem não só sobre os conteúdos, como também sobre as formas e as estruturas discursivas (...) O gosto neobarroco parece promover um andamento duplo, ou misto, umas vezes permutando os termos da oposição, outras anulando-os” (CALABRESE, 1987, p. 79-80). É o que observamos na narrativa nassariana, onde os temas ora são permutados, como o uso das narrativas bíblicas, ora anulados ou transgredidos, a exemplo da parábola do filho pródigo.

Ainda na esteira do pensamento de Calabrese, queremos elucidar acerca da citação, vista por ele como uma forma tradicional de construir textos, que existe em todas as épocas. Esse processo rudimentar na arquitetura dos textos ganha na contemporaneidade muita força. E conceitos como influência, fonte, cópia, paternidade, filiação foram todos revisitados. Para exemplificar, o autor cita novamente Umberto Eco, e um dos filmes de Steven Spielberg, *Os caçadores da arca perdida*, este dispôs em seu filme mais de 350 citações de outras obras, já aquele declarou que em seu *O nome da rosa*, não há uma palavra que seja sua realmente. Nesse sentido, *Lavoura* se constituiu a partir de um amontoado selecionado e organizado (“gramática”) de citações.

Voltando à questão da subversão, queremos elucidar dois outros exemplos dispostos na narrativa de Nassar: o *Maktub* do avô e os textos do *Alcorão*, o que evidencia a dessacralização do sagrado, do religioso e da própria religião, esta pelo fato de André criar uma própria para si.

Para Leyla Perrone-Moisés (1996), André rejeita a religião ancestral, propondo uma invertida, demoníaca e disjuntiva; solapa as cerimônias familiares, instaurando “a missa negra do incesto”. Essas atitudes pervertidas praticadas pelo protagonista são respostas aos conselhos do pai, ao sistema patriarcal, despótico, à forma arbitrária com que o pai conduzia a família.

(...) Ana de joelhos, e, generoso e liberal lá na capela, deixou á minha escolha, de um lado, os barros santos, de outro, legiões do demo (...) era preciso ali também aliciar os barros santos, as pedras lúcidas, as partes iluminadas daquela câmara, fazer como na casa velha, aliciar e trazer para o meu lado toda a capela (...) pertença 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 cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno (NASSAR, p. 118, 119, 120, 139).

A partir das citações, evidencia-se a maneira subversiva com que André atua ao longo da narrativa para solapar o discurso do pai, que dizia ser a família edifício sólido e sagrado. O protago-



nista queria que Ana se convertesse à sua religião, a dos prazeres do corpo, aliciando a capela como fez com a casa velha, ambiente da concretização do incesto. Para ele, essa religião fazia parte de seu destino e do de sua irmã, por pertencer a essa “confraria dos que acabam se ajoelhando no altar escuro do Maligno”, confirmando mais uma vez, a perversão praticada por André em dessacralizar o *Maktub* – está escrito – sagrado do avô, transformando-o numa religião sua, na sua salvação, que consiste vivenciar com Ana a relação incestuosa.

Outro exemplo do trabalho subversivo feito por Raduan Nassar está na citação de um dos trechos do próprio *Alcorão*, usado como epígrafe para a segunda parte do romance – *O retorno*: “Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”. Talvez a citação esteja disposta, entre outras coisas, para demonstrar o caráter subversivo de André, ou melhor, de toda a arquitetura do texto.

Com o que foi disposto, o que é-nos mais evidente diz respeito ao caráter de transformação de textos, personagens, temas já postos em circulação anteriormente, o que nos confirma a acertiva de uma “poética neobarroca” para a narrativa nassariana, posto que o fenômeno neobarroco, como disposto nas páginas precedentes, consiste na migração, na permuta, na repetição que, ao passar pelo trabalho artístico, é (re) criado, (re) inventado e (re) contextualizado: “Os objetos neobarrocos ou relidos por uma poética neobarroca adquirem o caráter de «estar sempre aqui». Onde o «aqui» inclui indistintamente toda a história” (CALABRESE, 1987, p. 195). Desse modo, o fenômeno em questão é aquele que sempre atua no presente, provém de uma época qualquer e atualiza-se quando recuperado pela arte, por exemplo. O que está sendo produzido na contemporaneidade será num futuro usado para o surgimento de outros fenômenos culturais: os textos sobre textos, a ficção que se constrói a partir de outra, ou ainda, como no desenho oriental da infância de Borges, até o infinito.

Pensar uma poética para uma obra em nossos dias implica observá-la por uma das diversas perspectivas que a crítica propõe para estabelecer o estudo analítico. Dessa forma, estabelecer uma poética neobarroca para *Lavoura arcaica* não implica que o estudo de outras possíveis poéticas, através de diferentes análises, seja inadequado, pelo contrário, quanto maior o número de perspectivas teóricas tanto maior será a quantidade de poéticas que podem emergir delas.

Como foi disposto no ensaio, o fenômeno neobarroco inclui uma série de caracteres, como repetição, subversão, permutação, migração, paródia, anulação, etc., que contribuiria para a elucidação de outras poéticas para a narrativa de Nassar. Assim, *Lavoura* poderia, a nosso ver, receber, por exemplo, uma poética da transgressão, da repetição, da fragmentação, da subversão, se levarmos em consideração os “restos” de textos, ou ainda, a oscilação deles que a perpassam/compõem.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] **A bíblia sagrada**. Trad. de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 1996.
- [2] AMARAL, Córner Lopes do. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- [3] ARISTÓTELES, **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.
- [4] BORGES, Jorge Luís. Cuando la ficción vive en facción. In: **Obras completas**. Barcelona: Emecé, 1996. p. 710-712.
- [5] \_\_\_\_\_. Kafka y sus precursores. In: **Obras completas**. Barcelona: Emecé, 1985. p. 325-327.
- [6] CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes. 1987.
- [7] CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- [8] HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária: Edições Uesb. n 02, out.: Vitória da Conquista, 2006.
- [9] NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

- [10] PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Da cólera ao silêncio**, p. 61-77. In: REVISTA Cadernos de Literatura Brasileira: Instituto Moreira Salles. n°. 02: São Paulo, 1996.
- [11] RODRIGUES, Luiz André. **Ritos da paixão em Lavoura arcaica**. São Paulo: Edusp, 2006.
- [12] SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- [13] VASCONCELOS, Vânia Maria. **A poética de Manoel de Barros: uma obra de invenção**, p. 49-56. In: REVISTA Papéis: Ed. UFMS. n°. 13: Campo Grande, MS, 2003.

---

<sup>1</sup> **Flávio Adriano Nantes Nunes, Mestrando**  
(UFMS, Departamento de Letras)  
palabrafuerte@hotmail.com