

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

ALICE SILVEIRA DA SILVA

A SOBREVIDA DO TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA

Mariana

2022

ALICE SILVEIRA DA SILVA

A SOBREVIDA DO TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA

Monografia apresentada ao Curso de Letras –
Licenciatura em Língua Portuguesa da
Universidade Federal de Ouro Preto, como
requisito parcial para a obtenção do grau em
Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe
Maciel.

Mariana

2022



FOLHA DE APROVAÇÃO

Alice Silveira da Silva

A sobrevida do trágico em "Lavoura arcaica"

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal
de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharela em Letras: Estudos Literários

Aprovada em 08 de novembro de 2022

Membros da banca

Prof. Dr. Emílio Maciel - Orientador (UFOP)
Profa. Dra Carolina Anglada (UFOP)
Prof. Dr. Alexandre Agnolon - (UFOP)

Emílio Carlos Roscoe Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 25/05/2023



Documento assinado eletronicamente por **Emílio Carlos Roscoe Maciel, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS**, em 24/05/2023, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0531175** e o código CRC **8FA3FD57**.

À minha mãe, Helenice, e ao meu pai,
Walter, por me apoiarem nesta prazerosa
aventura acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha mãe, Helenice, e ao meu pai, Walter, por toda a dedicação e amor que me ofereceram durante a minha vida, não deixando que nada faltasse.

Aos meus irmãos e ao meu sobrinho, por toda a alegria que me proporcionaram, apenas por existirem.

Aos meus amigos, pois sem eles, nada disso seria possível e tampouco teria cor.

Ao Emílio, pelo cuidado nesta orientação. Os ensinamentos, a paciência e a confiança foram norteadores.

Aos membros da banca, Carolina e Alexandre, agradeço principalmente por aceitarem o convite e pelas valiosas contribuições.

À EJ Rever, pelas novas amizades e pelos diversos ensinamentos. Foi através dela que coloquei os pés na profissão.

À Universidade Federal de Ouro Preto, por me proporcionar uma educação gratuita e de extrema qualidade.

“estava ali o nosso antigo relógio de parede trabalhando criteriosamente cada instante”

(NASSAR, 1989, p. 34)

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar os elementos trágicos na obra *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Para isso, foi necessário revisar os conceitos de tragédia grega e de filosofiado trágico, a partir de obras como a de Peter Szondi, em seu *Ensaio sobre o trágico*, Erich Auerbach, *Mímesis*, de Terry Eagleton, *Doce violência: ensaio sobre o trágico* e, claro, a *Poética*, de Aristóteles. À vista disso, é válido ressaltar que o trágico qualifica produções artísticas em que se faz notória a presença de aspectos oriundos dos primórdios da tragédia grega. Foi possível perceber que a transgressão e a ambiguidade sustentam esse conceito, e na novela de Nassar há uma série de desencadeamentos que corroboram essa tradição trágica.

Palavras-chave: Lavoura arcaica; trágico; tragédia.

ABSTRACT

This research intends to analyze the tragic elements in the novel *Lavouraarcaica*, written by Raduan Nassar. For that purpose, it was necessary to review the concepts of classic tragedy and the philosophy of the tragic, based on the theories of Peter Szondi, in *Ensaio sobre o trágico*; Erich Auerbach, *Mimesis*; Terry Eagleton, *Doce violência: a ideia do trágico*; of course, *Poética*, Aristóteles. The tragic qualifies artistic productions in which the presence of aspects from classic tragedy is evident. Transgression and ambiguity support this concept, and in Nassar's novel there are a series of a series of events that corroborate this tragic tradition.

Keywords: Lavouraarcaica; tragic; tragedy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 LAVOURA TRÁGICA	11
3 A SEMENTE TRÁGICA: ANÁLISE.....	27
4 CONCLUSÃO.....	38
5 REFERÊNCIAS	40

1 INTRODUÇÃO

Raduan Nassar compreende três obras literárias publicadas, sendo: *Lavoura arcaica*, lançada em 1975; *Um copo de cólera*, 1978; e, por fim, *Menina a caminho*, 1997. De cara, *Lavoura arcaica* foi reconhecida e recebeu premiações, dentre elas, em 1976, um ano depois da publicação do romance, venceu o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, bem como o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Revelação de Autor. Em 2016, ele recebeu o prestigioso prêmio Camões, o maior prêmio literário de Língua Portuguesa. Suas produções ganharam relevância científica sob a forma de monografias, dissertações e teses durante os últimos anos, não se restringindo apenas às Letras, mas se ampliando em outras áreas também. Além disso, *Lavoura arcaica* recebeu uma adaptação cinematográfica, em 2001, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, a qual Nassar acompanhou todo o processo de produção. A revista *Cadernos de Literatura Brasileira* reconhecendo a relevância do autor consagrou então a ele o seu segundo número em setembro de 1996:

[...] *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* foram mais do que suficientes para situar Raduan entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira. Apesar disso, porém, Raduan permaneceu conhecido e cultuado apenas por um restrito círculo de leitores (CADERNOS, 1996, p. 5)

No entanto, ainda que sua obra tenha tamanha importância e grandeza, se comparado com as obras de Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, por exemplo, é possível perceber um número muito abaixo de pesquisas dedicadas às obras de Nassar. Isso possivelmente reflete na ideia de que o autor continua ainda sendo conhecido e cultuado por um restrito círculo de leitores, ainda que hoje seja maior que naquela época, em 1996, quando a revista foi publicada.

A aclamação destinada ao romance muito se dá devido às técnicas narrativas elaboradas do autor. Além disso, nota-se que *Lavoura arcaica* se afasta da literatura engajada e panfletária em voga na época. O leitor parece se teletransportar diretamente para uma atmosfera simbólica, tradicional e lírica que rodeia toda a narrativa, onde a tragicidade é posta como característica principal do protagonista, André. Com base

nisso, neste estudo, pretende-se, nos próximos capítulos, revisar os conceitos de tragédia e trágico, bem como analisar como o trágico se comporta nessa obra de Raduan Nassar.

Este trabalho de pesquisa está ancorado nas teorias sobretudo de Peter Szondi, Albin Lesky, Erich Auerbach, Terry Eagleton e Aristóteles. Além disso, os capítulos aqui apresentados estão dispostos da seguinte forma: “Lavoura trágica”, em que se dispõe a revisar os conceitos de tragédia grega e trágico e “A semente trágica: análise”, em que se buscou analisar as passagens da obra onde o trágico se fez notório.

2 LAVOURA TRÁGICA

“Somente quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser, é que experimentamos o trágico”

(Albin Lesky)

“os problemas do coração humano em conflito consigo mesmo”

(William Faulkner)

Ian Watt (2010) aponta que o romance seria inconcebível na Antiguidade, ao passo em que os gêneros clássicos também seriam inconcebíveis no mundo moderno. Nesse sentido, os conceitos de tragédia e trágico, sendo esse último o que pretendemos relacionar à *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, podem confundir o leitor desavisado, tornando-se importante então ressaltar o que “separa” o trágico da tragédia. Lesky (2010, p. 26) elucida que “a palavra ‘trágico’ desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos”, ou seja, a tragédia diz respeito a uma encenação com viés religioso e político, cujo ritual era apresentado no teatro, na Grécia Antiga, enquanto o trágico qualifica os vestígios notórios encontrados da tragédia grega em outras produções artísticas, inclusive no romance – mesmo que essas obras não tenham sido escritas para uma encenação. Segundo Lesky (2010), a palavra “tragédia” continua ainda hoje indicando algo que ultrapassa os limites do normal. Nesse sentido, a tragédia existe como performance, essa é sua principal diferença entre o trágico. Em *Lavoura arcaica* acompanhamos, na última festa, justamente atos que ultrapassam dos limites, uma desmedida.

Podemos encontrar uma amostra disso em Frye (1957), uma vez que o crítico literário aponta, em meio a diversos exemplos, o romance *O processo*, de Franz Kafka, como trágico. O mesmo argumenta que “o que acontece, digamos, ao herói do Processo de Kafka não é o resultado do que ele tenha feito, mas o fim do que ele é, um ser ‘demasiado humano’.” (1957, p. 48). E, foi pensando nisso, que se deu a escolha de *Lavoura arcaica* para esta pesquisa, uma vez que nesta obra há uma série de encadeamento dos fatos, que, de forma fatídica – e *trágica* –, revela-se a impotência e a

vulnerabilidade do ser humano. À luz de Loraux (1992, p. 31), “a tragédia, incansavelmente, mostra que nenhuma cidade poderia proteger o mortal contra a morte que nele habita. Eu diria de bom grado que a tragédia é por isso gênero ‘humano’, no sentido de que procede ao desnudamento radical do homem.”. O trágico então se apresenta como um fragmento, não serevela mais em sua totalidade, mas, sim, como relatado, em vestígios. Dada a contextualização, Tristão da Athayde¹ comenta a respeito da novela de Nassar que:

Lavoura Trágica [sic!], de Raduan Nassar, é obra de um jovemestreado que roça também o fenômeno da miscigenação, em SãoPaulo, pela imigração sírio-libanesa, embora não toque especialmente neste aspecto do problema [...]. Uma novela trágica em que se misturam evocações do Antigo Testamento, como Abraão prestes a sacrificar Isaac, com parábolas do Novo Testamento, como a do Filho Pródigo. Tudo isso, porém, à luz ou à sombra de uma filosofia pagã do destino implacável, numa luta insolúvel entre o mal e o bem, numa atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea, em que ressoa a dor imemorial das mães. Drama pungente e tenebroso, em estilo incisivo, nunca palavroso ou decorativo, da eterna luta entre a liberdade e a tradição, sob a égide do tempo. Livro impressionante, revelação de um autêntico escritor.

É interessante a troca feita por Athayde nesse comentário, visto que ele altera a palavra “arcaica” do título da obra por “trágica” remetendo, assim, ao conceito do trágico presente na obra. É válido ressaltar que neste estudo não há a pretensão de abordar a historicidade do conceito do trágico, mas, sim, comentar a respeito de como ele se comporta na obra de Nassar. Szondi (2004) explica que o século XVIII marca o início de uma reflexão acerca da filosofia do trágico. Contudo, ele destaca que a poética da tragédia e a filosofia do trágico estão entrelaçadas, mesmo que de forma inextricável. Delimitar, então, de forma totalmente coesa o termo trágico é uma tarefa difícil, visto que abrange uma longa extensão espaço-temporal desde a Grécia Antiga, e, além disso, há diferentes concepções acerca desse termo, mas, ainda hoje, a filosofia do trágico se encontra em pleno vigor, dada a sua aparição e fortuna teórica. Por isso, as semelhanças e as divergências a respeito dessas concepções devem ainda ser exploradas e pesquisadas. Como acrescenta Arnoult (2019):

¹ ATHAYDE, T D. “Romances”. **Jornal do Brasil**, 5/8/1976, p. 11.

Embora o reconhecimento (tácito) do cerne dialético do trágico remonte à Antiguidade, conforme a leitura que Szondi faz da *Poética*, não podemos nos esquecer que a ‘filosofia do trágico’ se desenvolveu no interior de amplos sistemas filosóficos - o caso mais evidente é o de Hegel -, e que tais sistemas deitam raízes nas profundas transformações históricas iniciadas nas últimas décadas do século XVIII e que se estenderam século XIX adentro. (ARNOULT, 2019, p.124).

Além disso, Lesky (2010) acrescenta que, em se tratando do conceito de trágico, quanto maior for a proximidade do objeto, menor será a possibilidade existente de abarcá-lo e proporcionar a ele uma definição, isso faz parte da natureza complexa do trágico. No entanto, toda essa problemática mesmo que vasta parte da tragédia ática – e a ela retorna.

Com isso, seria interessante abordar primeiro a respeito da tragédia clássica grega para enfim compreender o fenômeno trágico e a forma como ele se manifesta na obra de Nassar. Segundo Brandão (1996), a tragédia grega nasceu do culto de Dionísio – o deus do vinho, da exuberância, da alegria. A palavra tragédia provavelmente vem de “tragoidia”, que é formada por: “trágos”, que pode ser entendido como “bode”, e “ôidé”, “canto”. Assim, uma interpretação para tragédia pode ser: “canto do bode”. Considera-se que a primeira definição da tragédia foi formulada no século IVa.C por Aristóteles em sua *Poética* (SANTOS, 2005), sendo essa a importante obra responsável por uma longa tradição da poética dos gêneros – épico, lírico e dramático. Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2001) elucidam que:

[...] a tragédia surgiu na Grécia no final do século VI a.C., e antes que se tenham passado cem anos ela já tinha silenciado a sua voz; pois quando, no século IV a.C, Aristóteles resolve, em sua *Poética*, estabelecer a teoria da tragédia, ele não compreende mais o que é o homem trágico, que se lhe tornou, por assim dizer, estrangeiro. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2001, p. 21)

Nesse sentido, é possível associar o estudo encontrado na *Poética* de Aristóteles à citação encontrada em *Linhas fundamentais da filosofia do direito* (2010), de Hegel, quando o mesmo escreve que “a coruja de Minerva somente começa seu vôo com a irrupção do crepúsculo” (p. 44), isso porque Aristóteles se esforça para compreender o fenômeno poético *a posteriori* aos festivais dionisíacos, onde eram encenadas as tragédias, possibilitando assim uma maturidade poética. Ainda à luz de Hegel, “Quando a filosofia pinta seu cinza sobre cinza, então uma forma de vida se

tornou velha e, com cinza sobre cinza, ela não se deixa rejuvenescer, mas apenas conhecer” (p. 44), isso possibilita ao filósofo uma maior compreensão do elemento a ser investigado, assim como aconteceu com Aristóteles.

A *Poética* pode ser considerada como uma herança para nós, mesmo após vinte e três séculos, pois a mesma reverbera até hoje. Depew (2007) elucida que a *Poética* se desenvolve a partir de um modo analítico de tratamento do fenômeno poético, contemplando três fatores: uma definição, uma explicação e uma demonstração conclusiva de sua essência. Aristóteles, em relação à tragédia, vai apontar que:

Qualquer que seja seu estado atual, a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado [10]: a primeira provém daqueles que conduziam o ditirambo; a outra, dos que conduziam os cantos fálicos⁴⁵, composições ainda muito estimadas em nossas cidades. A tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que progredia cada uma das partes que nela se manifestavam. E após muitas transformações ocorridas, ela se fixou justo quando atingiu sua natureza própria. (ARISTÓTELES, 2017, p. 61-63).

Para Aristóteles (2017), a tragédia é a mimese de uma ação de caráter elevado, imitação essa que, por meio de ações dramatizadas, suscitam sentimentos de compaixão e de temor, uma vez que possibilitam a catarse no público, isto é, a purificação dos sentimentos do público diante da encenação em torno de temas de sofrimentos, de fragilidade e/ou funestos. Steiner (2006, p. 4-5) aponta a respeito da catarse que, nos momentos finais da tragédia, “seja ela grega, shakespeariana ou neoclássica, há uma fusão de dor e êxtase, de lamento pela queda do homem e de regozijo pela ressurreição de seu espírito”. Segundo Szondi (2004):

Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, só no final e quando muito dá lugar a uma outra: que é no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção. (SZONDI, 2004, p. 89).

Ainda segundo Aristóteles (2017), a imitação é inerente aos humanos, portanto, todos nós, em medidas diferentes, mimetizamos. É caro para o autor evidenciar que a parte mais importante da tragédia é a organização dos fatos, visto que ela se refere à

imitação das ações da vida, e não da imitação de pessoas. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999, p. 10) elucidam a respeito da tragédia que:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público.

É interessante destacar à luz de Aristóteles a linguagem elevada da tragédia, bem como a comparação que o mesmo faz em relação à extensão da epopeia e da tragédia, uma vez que “pois a tragédia tende, tanto quanto possível, a se limitar a *um único período de sol ou a exceder minimamente o período de um dia*, enquanto a epopeia não se limita no tempo” (2017, p. 69-71, grifo nosso). O prazo de 24h é o suficiente para mudar radicalmente a vida de um indivíduo ou de uma família. Além disso, Lesky (2010) vai apontar que na tragédia clássica há uma elevada concepção do acontecer trágico que se revela em multivariadas refrações, mas sempre com majestosa grandeza, embora boa parte tenha se perdido no helenismo posterior. Em *Lavoura arcaica*, conseguimos perceber certos resquícios da tragédia, pois Nassar tece sua novela, através de uma escrita rebuscada, com ressonâncias bíblicas e de intenso lirismo, exigindo então concentração do leitor. O trabalho do autor com a escolha das palavras é também elevado que pode ser colocado à altura da tragédia. Além disso, a história se passa na sequência de poucos dias, pois já se inicia com Pedro, o irmão mais velho, no quarto de pensão, onde se encontra com André. Pedro leva de volta para casa seu irmão e, assim, logo é marcada a festa em comemoração ao seu retorno, quando o fim fatídico acontece. Em poucas horas do retorno de André para a casa, a vida daqueles personagens mudam completamente. O crítico Benedito Nunes (1982) aponta que:

[...] com a inclusividade de uma composição plena, que tomando como modelo a parábola do Filho Pródigo, preenche-a com múltiplos nexos conflitivos da vida familiar, a forma da história aí inseparável da forma da linguagem, no ritmo da paixão incestuosa do personagem-narrador, e que se abre para uma visão trágica do mundo. (NUNES, 1982, p.66).

De volta a Lesky (2010), as tragédias gregas eram encenadas nos festivais dedicados a Dionísio. No final do séc. VI a.C, em Atenas, aconteceu algo diferente de tudo que já tinha se visto até então. Com a criação dos concursos teatrais, há também a profissionalização do espetáculo dramático envolvendo as tragédias. Assim, os poetas da cidade passam a apresentar suas peças nesses espetáculos, onde os cidadãos não só atenienses se locomovem para assistir, mas, sim, com o tempo, todo o mundo grego. Passou-se a contratar atores para dar vida às personagens e ao coro, bem como designaram os mais ricos para se tornarem produtores e júris. Um importante instrumento que foi utilizado nos festivais durante a encenação foi a máscara, ela equivale ao acessório mais emblemático, pois ressalta, ainda que momentaneamente, a alteridade, isto é, a capacidade de abandonar uma identidade para tornar-se outro. Além do mais, os festivais eram regados à música, dança e vinho, a fim de que os envolvidos entrassem em comunhão com a divindade.

Uma tragédia tradicional envolve um herói, que por conta do destino ou da mão dos deuses, sofre um grande infortúnio que o leva à ruína. Aristóteles, na *Poética*, elucida que a tragédia foi aos poucos se transformando, atingindo pouco a pouco, uma forma mais elaborada. É importante destacar que a tragédia reservava seus personagens às pessoas de poder, como reis e deuses. Segundo Aristóteles, “Assim, Sófocles seria, em certo sentido, o mesmo tipo de artista mimético que Homero, pois ambos mimetizam personagens nobres.” (2017, P. 53). Além disso, Aristóteles (2017) também elucida que Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores, de um para dois atores, além de diminuir as partes relativas ao uso do coro; Já Sófocles elevou o número de atores para três, bem como introduziu a cenografia. As peças teatrais apresentavam um jogo de tensões entre as personagens e desencadeava, através das ações cometidas por elas, o acontecimento trágico. O herói trágico vive o conflito e sente na própria pele a tensão, com isso, o espectador experimentava por meio da catarse a purificação. Na tragédia, tem-se o homem como centro da reflexão. Em relação aos conteúdos apresentados nas tragédias, Lesky (2010) constata que:

São principalmente os heróis, personagens dos ciclos épicos, que fornecem assunto para as tragédias. Ao ciclo tebano, que reúne os mitos relacionados a Tebas, pertence a história de Édipo e seus descendentes – Antígona, Polínicos, Eteócles –, e também a do próprio Dionísio, filho de Zeus com a tebana Sêmele. O ciclo troiano aborda os acontecimentos passados durante a guerra de Troia e os heróis que dela participaram, como Ajax, Filoctetes, Helena, e do lado

dos troianos Hécuba, Andrômaca e outras troianas cativas. Também se ligam a ele as histórias dos Átridas, de Agamenão e seus filhos, Ifigênia, Electra e Orestes. Outros heróis, como Hércules, Jasão, ou ainda Teseu e Íon, especialmente caros aos atenienses, também foram objetos de tragédias. Vale notar que me atenho aqui aos títulos que foram conservados, os quais representam apenas uma pequena porcentagem da produção teatral ateniense, pois, infelizmente, a maior parte perdeu-se na poeira dos séculos. (LESKY, 2010, p. 27).

Com o desenvolvimento das tramas, outros elementos foram sendo acrescentados, como é o caso do herói vivenciando o trágico por conta de um erro de julgamento, acarretando assim em uma “falha trágica” – *hamartia*. Esse é o caso de Édipo Rei, por causa do destino e do seu caráter, o seu fim é trágico. Uma complexidade e até mesmo uma ambiguidade precisava compor o caráter do herói a fim de que a catarse fosse garantida, uma vez que se os arquétipos fossem voltados apenas para o “bem” ou para o “mal”, os sentimentos suscitados no público poderiam ser apenas de compaixão ou apenas de temor. Édipo é exemplo disso, mesmo tendo cometido os tabus de ter supostamente matado seu próprio pai – parricídio – e ter se casado com sua mãe, o mesmo faz tudo isso na pura ignorância, isso faz com que a catarse tome conta do público. O personagem André, de *Lavoura arcaica*, também comete o tabu do incesto, pois se apaixona romanticamente e mantém uma relação com sua irmã, sendo esse um dos motivos que o levaram a fugir de casa, mas, como vamos acompanhando sua história, somos levados a sentir compaixão pelo mesmo, passamos a entender, em certa medida, seu grito sufocado à mesa, seu isolamento e desconcerto, além disso, sua punição é tão desproporcional que sentimentos de temor e compaixão acompanham os desígnios da sua vida.

Resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro¹²¹ [10]; como no caso daqueles entes que obtiveram grande reputação e prosperidade, como Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de grandes famílias.¹²² Assim, para atingir a beleza é preciso que o enredo seja antes simples do que duplo, como dizem alguns, e que a reversão da fortuna não ocorra em função da passagem da adversidade à prosperidade, mas, ao contrário, da prosperidade à adversidade, e que se dê não por causa da [15] maldade, mas em função de um grande erro cometido pelo herói, que é tal como se enuncia ou melhor, ao invés de pior. (ARISTÓTELES, 2017, p. 115)

Ainda segundo Aristóteles (2017), a tragédia é constituída por seis elementos, sendo eles: fábula, caracteres, ideia, fala, espetáculo e canto. Para ele, o ápice da tragédia se encontra no enredo, que precisa haver: organização dos fatos, a fim de que haja a verossimilhança, e a necessidade de cada elemento estar presente na história, além, claro, do início, meio e fim, para alcançar a catarse e chegar ao desenlace. Além disso, ao longo da construção, é bom que haja um reconhecimento de algo instigante que os personagens ainda não soubessem na história a fim de os rumos acarretassem em uma reviravolta. Segundo Santos (2005, p. 55). “no que se refere ao texto trágico, o enredo caracteriza-se pela mudança de sorte do herói que se realiza através da peripécia, do reconhecimento”. Esses elementos são encontrados também na *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar na forma de vestígios trágicos. Como aponta Arnoult (2019):

Pelo emprego de certos procedimentos poéticos que são associados à tragédia desde Aristóteles, bem como pela presença de uma força dialética atuante no desenrolar da trama e pelo núcleo dialético em que radica seu desenvolvimento, o romance de Raduan aproxima-se da tradição trágica e com ela estabelece um diálogo. Essa relação evidencia-se especialmente pelo jogo de ambiguidades e reviravoltas que marcam o romance, assim como pela dialética trágica que conduz a família de André à ruína final. (ARNOULT, 2019, p. 136).

Santos (2005) elucida que, na tragédia, os heróis deixaram de ser um modelo, como era representado na poesia épica, e passaram então a ser colocados com suas ações diante de problemas que precisavam ser resolvidos diante do público, ressaltando o caráter pedagógico da mesma. Suas qualidades serão as mesmas dos épicos, ou seja, elevadas, isso fará com que ele suporte seu fim. Assim, o ponto mais alto na tragédia é o seu percurso, isto é, o enredo, sendo esse o que se caracteriza pela mudança de sorte do herói através da peripécia e do reconhecimento, da boa fortuna à desgraça. Não é o público que será impressionado pela tomada de conhecimento, mas, sim, o herói, pois esse passa a tomar consciência de algo que precisará assumir e que acarretará em um fim significativo e trágico, pois o mesmo precisa reconhecer que cometeu um erro terrível – *hamartia* – impulsionada pela desmedida, o excesso da desmesura, isto é, a *hýbris*, e, com isso, paga com imenso sofrimento seu destino. A *hýbris* está relacionada com ultrapassar os limites da condição humana e, portanto, àqueles que assim ultrapassavam, sofriam as consequências da intervenção divina, que buscava reestabelecer a harmonia. Para isso, o herói trágico e seus descendentes sofrem as

consequências. Aristóteles (2017) vai também trazer o exemplo de *Édipo Rei* para discutir esses passos, pois Édipo, herdeiro do trono de Corinto, após ser insultado por um homem embriagado que o chamou de adotivo, ele vai até Delfos em busca de respostas. No entanto, ao consultar o oráculo de Apolo, lhe é revelado que um dia ele mataria seu próprio pai e se casaria com sua mãe, tendo com ela um filho. A partir disso, a peripécia e o reconhecimento tomam forma diante de nossos olhos.

Lesky (2010) vai contar que, diferente da épica que considera a vida como uma cadeia de acontecimentos, a tragédia então vai levar em conta não a formação dessa cadeia de acontecimentos, mas, sim, o encadeamento dos acontecimentos, dos personagens e das motivações provocadas. Esse aspecto é caro à *Lavoura arcaica*, pois é através do encadeamento que André não poderá fugir do seu destino. Assim como Édipo, André inexoravelmente se deparará indo ao encontro de seu destino. Arnoult (2019) elucida que:

Embora não lance mão de fragmentos de textos da tradição trágica, o diálogo com esta é um dos mais intensos em *Lavoura arcaica*. Seu enredo se desenvolve conforme o ritmo ditado pelas tensões entre autoritarismo e contestação, interdição e desejo, ordem repressora e paixão transgressora. Situado num momento posterior ao desfecho da trama, tendo diante de si o espetáculo trágico da ruína da família, o narrador entretece obscuras divagações em que ganham peso as ideias de destino e fatalidade, como fins certos e inevitáveis de um percurso cheio de ambiguidades e reviravoltas. (ARNOULT, 2019, p. 126).

E, como bem salienta Arnoult (2019), o jogo de ambiguidades e reviravoltas marcam o romance desde o discurso paciente do pai até as impacientes atitudes do filho, percorrendo por toda a trama e acarretando, através da tomada de reconhecimento do pai a respeito da relação entre Ana e André, no final trágico. Segundo Lesky (1971), com o desenvolvimento da tragédia burguesa no século XIX, há também o fim da ideia que remete os protagonistas do trágico aos reis, heróis e/ou homens do Estado. Em contrapartida, considera-se agora outro requisito para isso: a partir da queda de um mundo ilusório de firmeza e felicidade à absoluta falta de solução do “abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 2010, p. 33), podemos então sentir o trágico, visto que somos atingidos nas profundas camadas de nosso ser. Esse requisito também é caro à *Lavoura arcaica*, ao passo que com o desfecho da novela, há uma queda de um mundo ilusório de todos aqueles presentes na festa designados a um destino ineludível. Eagleton (2013) aponta que com a ascensão do romance:

Agora, o que reina é menos o destino do que a ação humana, menos códigos de honra do que as convenções sociais. O trabalho e o lar, e não a corte, a Igreja e o Estado, tornam-se os cenários principais, e a alta política rende-se às intrigas da vida cotidiana. [...] A esfera pública da tragédia, com sua estridente retórica e fatídica economia, é abandonada em favor da linguagem cotidiana da prosa ficcional, mais expansiva, mais irônica, consumida na privacidade. (EAGLETON, 2013, p. 249).

Com o passar dos tempos, a tragédia grega foi se modificando, ganhando novas funções e, com isso, muitos teóricos declararam um fim funesto a ela. Como é o caso de George Steiner, na sua obra intitulada *A morte da tragédia*, datada de 1961. Para o teórico, é inalcançável a experiência da tragédia no mundo moderno, uma vez que ela já cumpriu seu ciclo histórico. Em relação à tragédia, ele afirma se tratar de “um vasto terreno, difícil. [...] Todos os homens têm consciência da tragédia na vida. Mas a tragédia como uma forma de drama não é universal” (p. 1). Para fundamentar sua ideia, ele vai apontar alguns motivos como o de sermos motivados a sentir esperança, indo então de encontro à tragédia, pois a tragédia é imune à esperança, “o cristianismo tornou a tragédia total inverossímil [...] A queda do homem, essencial à tragédia absoluta, é uma *felix culpa*, um prólogo necessário à salvação” (STEINER, 2006, p. 13). Para ele, as narrativas literárias e cinematográficas, com ênfase nas hollywoodianas, perpassam os ideais românticos, o que nos distancia do trágico.

É precisamente um ‘céu compensador’ que o romantismo promete à culpa e aos sofrimentos do homem... Devido ao remorso, o sofredor trágico é resgatado a uma condição de graça... Na hora da crise mortal ou da morte próxima, a alma do herói romântica é ‘arrancada da agonia maldita’. De repente, há um florescimento do remorso – que chega ao arrependimento. (STEINER, 2006, p. 73)

Seguindo essa premissa posta por Steiner (2006), é importante reiterar que Nassar elabora sua narrativa com forte influência da parábola do Filho Pródigo. No entanto, se na parábola o filho mais novo ao retornar é aceito com uma festa de celebração, representando a relação do pecador arrependido com Deus, em *Lavoura arcaica*, na festa do retorno de André, após a peripécia e a tomada de conhecimento que ocorrem, o que impera é o trágico, os acontecimentos são imunes à esperança. Raduan Nassar ultrapassa os limites do normal, ele extrapola esses limites.

Além disso, ele vai apontar que outros motivos para a morte da tragédia seriam a falta de um sistema de valores religiosos, bem como o pressuposto da ética cristã, do marxismo e do racionalismo seguirem uma base otimista, em que se busca explicar e remediar o sofrimento humano, dado que, para haver tragédia, a tensão entre o homem e a ordem divina – sem reconciliação – se faz necessária, pois o herói trágico e seus descendentes serão punidos pela sua desmedida, que é vista como uma afronta. Eagleton (ano) escreve que para Nietzsche e outros obituários da tragédia clássica, como o próprio George Steiner, a avaliação da escuridão no coração dos homens, o destino, os deuses, o heroísmo e a mitologia vão de encontro ao acaso, à democracia, à racionalidade e o desencanto religioso e, por isso, a tragédia se encontra hoje morta. Eagleton aponta que:

Para obituaristas da tragédia como George Steiner, somente visões de mundo trágicas podem, enfim, sustentar de forma legítima obras de arte trágicas²⁹. Se a época moderna testemunhou a morte da tragédia é porque, entre outras coisas, suas duas Weltanschauungen dominantes, o marxismo e o cristianismo, são avaliadas por Steiner (equivocadamente, como veremos) como sendo hostis à compreensão do trágico. Contrariamente, Raymond Williams considera que o século XX está sob a influência de três ideologias essencialmente trágicas: o marxismo, o freudismo e o existencialismo. (EAGLETON, 2013, p. 35).

Nesse sentido, na tragédia de Ésquilo, chamada *Agamêmnon*, que faz parte da trilogia Oresteia, acompanhamos o retorno do rei Agamêmnon a Argos após dez anos, em virtude da guerra de Troia. No entanto, apesar da peça levar esse nome, é Clitemnestra, esposa de Agamêmnon, a grande protagonista. Isso porque, no início da guerra, Agamêmnon, em busca do contato com o divino, sacrifica sua filha Ifigênia à Ártemis. Embora a mesma tenha sido poupada pela ordem divina, Clitemnestra, sem saber disso, aguarda todos esses anos para se vingar do seu marido. Com o retorno vitorioso de Agamêmnon, sua esposa o mata, bem como a filha de Príamo, rei de Troia, a princesa e profetisa Cassandra, que se tornaria então escrava em Argos. Assim, os deuses concederam a Agamêmnon se apoderar da famosa Troia e voltar vitorioso, trazendo consigo Cassandra, como troféu de guerra. Todavia, após o regresso, ele paga com seu próprio sangue por outro antes dele derramado, ou seja, o de sua própria filha. Diz o Coro em *Agamêmnon*: “Repetem os mortais há muito tempo/ velhíssimo provérbio: ‘da fortuna/ imensa de um mortal germinam logo/ males inda maiores para os seus’.”

Podemos comparar e questionar esse retorno de Agamêmnon com o retorno de André, de *Lavoura arcaica*, para então discordar de Steiner (2006), quando o mesmo escreve que, por termos sido contaminado pela esperança, somos também imunes ao trágico. Agamêmnon volta para ser morto e André volta para assistir Ana, sua amada e irmã, sendo morta pelo próprio pai. Apesar disso, ainda podemos comparar o que levaram ambos à ruína, pois se um tentou sacrificar sua própria filha e o outro cometeu o incesto, sendo esse um tabu por excelência, há, no entanto, uma desproporção na punição de ambos, uma vez que somos levados a nos questionar se Ana merecia mesmo morrer daquela forma.

Portanto, a defesa posta neste estudo vai de encontro à ideia de George Steiner, visto que é possível entrar em contato e sentir o trágico em nossos dias. Todavia, ele aparece atualizado ao nosso contexto histórico. Como salienta Eagleton (2013) em discordância com Steiner (2006), para ele, a tragédia não está morta, mas, sim, transformada. *Lavoura arcaica*, nesse sentido, se relaciona à tragédia, dando-lhe nova roupagem. A tragédia faz uma profunda investigação da condição humana, ou até mesmo da “eterna contradição humana”, como bem salientou Machado de Assis no final do seu conto “A igreja do diabo”, por isso ela permanece atual. A Antiguidade nos legou valores e conhecimentos que perpassam até hoje nosso imaginário, uma vez que marcou profundamente o pensamento ocidental. Não contamos mais com a ideia de nobres homens, como é o caso do rei Agamêmnon, mas, sim, com o homem comum e cotidiano, é ele quem sustentará o trágico no mundo moderno, como é o caso de André: esse homem que não pode ser chamado nem de nobre, nem mesmo de rei, e se assemelha mais à figura do anti-herói.

Nesse sentido, em decorrência das novas representações da tragédia na modernidade há também novas significações para o trágico. Para Eagleton (2013), “Uma guerra nuclear total não seria trágica, mas uma forma de representá-la na arte pode muito bem sê-lo” (p. 41). Por isso, é relevante as ideias em torno da tragédia postas por Eagleton, uma vez que ele busca compreender como a mesma tem sido frequentemente relida e também ressignificada. Para o mesmo, no final do século XIX, quando a classe média inglesa entra em declínio, o romance trágico ascende. Então, ele elucida que “Ao ser ultrapassada pelo romance, a tragédia alcança-o novamente” (EAGLETON, 2013, p. 250).

Após alguns desdobramentos a respeito da ideia do conceito em questão, Eagleton vai apontar que o romance francês do século XIX raramente se esquivava do

trágico. Como exemplo, ele vai citar Stendhal, Balzac e Flaubert como autores de importantes obras trágicas. Além disso, ele chama atenção para outros romances trágicos como *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe e *Clarissa*, de Richardson, entre muitos outros citados na obra. Auerbach, em *Mimesis* (2001), elucida que a tragicidade da realidade reverbera em consciência histórica à luz do romance. Para o mesmo, o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos foi a Revolução Francesa, a qual participou também os homens pertencentes às grandes massas. Portanto, o realismo moderno e trágico reflete no homem daquela época. É através do grande romance de Stendhal e Balzac que o realismo trágico é realizado, chegando a sua exaltação com Zola. Auerbach (2001, p. 444) vai elucidar que é das “profundezas do mundo cotidiano e de seus homens e mulheres” que surgirá um o “tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial” (AUERBACH, 2002, p. 440). No capítulo de *Mimesis* intitulado “Na mansão de la Mole”, acompanhamos o argumento histórico de Auerbach. Ele começa o capítulo discorrendo a respeito do romance de Stendhal que se chama *O vermelho e o negro* e aponta que:

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como nunca antes fôra o caso em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos político-satíricos propriamente ditos. O fato de embutir de forma tão fundamental e consequente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante. (AUERBACH, 2001, p. 408).

Dessa forma, segundo Ji (2018), Julien Soren, personagem emblemático de Stendhal, é “produto e ao mesmo tempo prenunciador de um momento de institucionalização dos valores burgueses, em meio aos estertores persistentes do mundo aristocrático e absolutista” (p. 164). Eagleton (2013) considera *Mimesis* o mais imperecível de todos os estudos literários, ele vai acrescentar que:

[...] *Mimesis*, de Erich Auerbach, para o qual o triunfo de um realismo que evolui gradativamente, desde o Velho Testamento até a ficção de

Émile Zola, é aceitar a vida comum e aquelas personagens dos extratos inferiores da sociedade que a incorporam com uma seriedade sem precedentes. ‘Seriedade’ é uma palavra-chave tanto para Auerbach quanto para a teoria do trágico; e, para *Mimesis*, um teste supremo para verificar se a vida diária está tendo sua posição devidamente reconhecida é se ela é considerada um meio apropriado para a tragédia. (EAGLETON, 2013, p. 263).

Nisso, se Auerbach publica *Mimesis* pela primeira vez em 1946 e se propõe a pensar, sobretudo a partir da produção artística europeia, é válido pensar que a obra de Raduan Nassar em muito contribui para a análise e a reflexão da novela produzida em países periféricos no que tange aos vestígios da poesia clássica e o realismo moderno que reverbera do contexto histórico do protagonista, André. À luz das lembranças embaraçadas de André, conseguimos entrar em contato com questões históricas a partir da vida de um sujeito comum e simples. A partir disso, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014) elucidam que:

A tragédia, mais do que qualquer gênero, está enraizada na realidade social, não para refletir essa realidade, mas para questioná-la. O trágico, como um elemento oriundo da tragédia grega, surge, portanto, para questionar a realidade em que o homem está inserido, contestando os valores fundamentais que regem a convivência humana. (VERNANT e VIDALNAQUET, 2014, p. 10)

Postos esses desdobramentos, é importante neste momento elucidar um pouco mais a respeito do conceito do trágico, para, por fim, no próximo capítulo analisar de forma mais analítica como ele se comporta na *Lavoura arcaica*. Lesky (1996) vai apontar que os gregos criaram a grande arte trágica, tanto que, mesmo com a vasta complexidade do conceito do trágico, ainda voltamos à tragédia ática para tentar compreendê-lo, no entanto, ainda assim, eles não desenvolveram nenhuma teoria desse conceito em questão.

À vista disso, Peter Szondi, na obra *Ensaio sobre o trágico* (2004), lança luz para a uma moderna concepção do trágico, em que faz uma distinção entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico. Para ele, “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do trágico”(2004, p. 23). A poética da tragédia identifica procedimentos poéticos, enquanto a filosofia do trágico dinamiza a dialética que há na moderna ideia de trágico. Eagleton (2013) vai apontar que:

Na verdade, poderíamos argumentar que a filosofia aqui é uma continuação da tragédia por outros meios. As duas ideias estão ligadas até mesmo na consciência popular, com a tragédia significando o inevitável e a filosofia, o fatalismo ('ela assumiu uma postura surpreendentemente filosófica quando perdeu o marido para uma dançarina da boate'). Exatamente como o modernismo artístico mais tarde migraria para a teoria cultural de vanguarda, a tragédia, de Hegel a Nietzsche, também é deslocada para dentro do campo da especulação teórica. (EAGLETON, 2013, p. 45).

Szondi (2004) publica sua obra no ano de 1961, e ela é dividida em duas partes. Na primeira, ele vai problematizar o conceito de trágico partindo de textos de filósofos e poetas, sendo eles, Schelling, Hördelin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel, Scheler, perpassando assim o pensamento alemão de 1795 a 1915. Com isso, ele busca traçar um conceito geral para o trágico, embora reconheça que quanto mais o pensamento se aproxima do trágico, mais a essência dele se esquivava. Na segunda parte, passa para a análise de oito tragédias da poesia trágica, sendo elas, *Édipo Rei*, *A vida é sonho*, *Otelo*, *Leo Armanius*, *Fedra*, *Demétrio*, *A família Schroffensteine* e *A morte de Danton*. O autor recorre à metáfora hegeliana da Coruja de Minerva, citada anteriormente, para se referir à *práxis* trágica dos anos referidos acima em relação às teorias trágicas do século XIX. Acerca disso, ele destaca um elemento comum nas tragédias em questão, sendo a: “estrutura dialética do trágico”, que se encontra no “nível mais concreto das tragédias”: em sua ação (SZONDI, 2004, p. 82).

Para ele, o trágico precisa dialogar diretamente com a destruição e a ruína. Lasch (2013, p. 220) acrescenta que, para Szondi, vale reter que “a destruição não tem necessariamente de ser consumada, ou seja, ameaça e iminência de ruína também podem ter efeito trágico”. Além disso, a incurabilidade e o valor corroboram os vestígios trágicos, uma vez que uma ferida que jamais se cicatrizará se relaciona diretamente com o valor do perdido. Ambos os apontamentos dialogam com a obra de Nassar, no sentido em que André, assim como Édipo, sabe que não podem fugir do seu destino, a ruína é iminente na sua vida, bem como a perda de Ana é incurável, dado o seu valor. A ruína, nesse caso, não é amenizada em nenhum sentido. Lasch (2013) chama a atenção para:

O enaltecimento, a redenção, a nobilitação e a sublimação que a tragédia e o trágico proporcionam ao homem são outras constantes na observação do fenômeno. No que elas consistem, é controverso. E

toda a tradição da discussão em torno do conceito aristotélico da *kátharsis* faz parte desta controvérsia. De qualquer modo, a questão, até que ponto destruição e ruína não podem ter a última palavra, parece já estar colocada quando se pergunta por tragédia e trágico. Pode-se ver nesse sentido também o final conciliatório de muitas tragédias ou então as espécies de epílogo que voltam a uma certa normalidade depois da catástrofe total. (LASCH, 2013, p. 221).

Nesse caso, percebemos que o trágico não se relaciona com a simplificação, ou seja, não pode ser sinônimo simplesmente de temas funestos, em que imperam o terror e a calamidade. Lesky (1996) vai ressaltar que o sofrimento do herói trágico, sua passagem de um mundo de felicidade para o de infortúnio, deve nos afetar e comover. Nisso consiste o trágico. Deve nos atingir. Para Goethe (apud LESKY, 1996, p. 31), “todo trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. Szondi (2004) vai elucidar que o trágico consiste justamente no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou para fugir da ruína, sendo que seu destino é inexorável.

Nesse sentido, pode-se pensar que o trágico se interessa pelo estético e existencial, visto que contorna os limites dos gêneros literários, bem como reflete o homem mediante as infinitas contradições de suas próprias ações que fazem com que ele se depare com consequências irreparáveis.

Portanto, pelo lirismo presente em *Lavoura arcaica*, bem como pelas tensões e ambiguidades, ações, desmedidas e impasses apresentadas no texto, a novela tange a tradição trágica milenar. No entanto, a obra busca estabelecer um diálogo com a tragédia a partir do seu tempo: transformando-a à luz da sobrevivência do trágico. Nesse sentido, o trágico em *Lavoura Arcaica* se configura como uma condição do homem neste mundo moderno, sendo este que é condenado a viver em um universo complexo.

3 A SEMENTE TRÁGICA: ANÁLISE

“Estrangeiro aqui como em toda parte”

(Álvaro de Campos)

Em uma entrevista, Raduan Nassar conta que de repente percebeu que “gostava de palavras, de que queria mexer com palavras. Não só com a casca delas, mas com a gema também” (1996, p. 24). E é possível perceber isso à luz do seu trabalho, da sua aventura com a linguagem, das ambíguas verdades postas ali sob o discurso do pai, das evocações ao Antigo e ao Novo Testamento, à Parábola do Filho Pródigo, à tradição clássica, da forma como tudo se encadeou a um desfecho trágico. No volume de sua Obra completa, é possível encontrar um texto em que se busca elucidar as relações estabelecidas em *Lavoura arcaica* com outros campos (literários, filosóficos, religiosos), bem como as influências árabes encontradas no livro etc.:

Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (distorcida) de O Livro das Mil e Uma Noites. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: ‘especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue’, p. 28, de Thomas Mann; ‘para onde estamos indo?’ ‘sempre para casa’, pp. 37-8, de Novalis; ‘tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita’, p. 91, de Walt Whitman; ‘o instante que passa, passa definitivamente’, p. 105, de André Gide; ‘que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?’, p. 133, de Jorge de Lima; ‘eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade’, p. 146, de Almeida Faria. Embora cometendo emissões, o A. quer ainda registrar o seu reconhecimento ao criador de Marcoré, Antonio Olavo Pereira, pela atenção afetuosa que dedicou a este texto (NASSAR, 2016, pp. 199-200).

À luz de Bakhtin (2003), uma das características do texto é ser dialógico. O dialogismo parte do princípio de que um discurso é constituído por outros, desencadeando, assim, diferentes relações de sentido. Por isso, a linguagem sempre estará ligada ao tempo, espaço e posição no mundo, uma vez que a mesma é um produto vivo das interações sociais marcadas pelas condições históricas. Dessa forma, um texto nunca se apresenta isolado no mundo. Brandão (p. 65, 2004) esclarece que “o discurso

se tece polifonicamente, num jogo de várias vozes cruzadas, complementares, concorrentes, contraditórias”.

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTHIN, 2003, p. 297).

Nesse sentido, Carvalho (2006) vai elucidar que toda repetição dentro de um texto, com a intencionalidade certa, assim como atua Nassar em sua novela, quer então dar continuidade ou modificar, quer subverter e atuar com relação ao texto antecessor, “A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o (por que não dizê-lo?) o reinventa.” (p. 53-54). Conseguimos perceber, então, o jogo de vozes que *Lavoura arcaica* tece com outras obras, bem como o diálogo que constrói com as tragédias clássicas da Grécia Antiga, no entanto, agora, com uma nova roupagem.

A narrativa de *Lavoura arcaica*, como já relatado, é inspirada na famosa Parábola do Filho Pródigo (Lucas 15:11-32), em que o filho mais novo parte com a herança do pai rumo a um destino pecaminoso, gasta todo o dinheiro e volta arrependido. Com o seu retorno, há uma festa para celebrar a sua volta. Não é revelado, na parábola, o motivo o qual levou o filho mais novo a se rebelar contra o pai, no entanto, o fato dele ter perdido a herança é ultrajante, visto que esse direito é concedido aos filhos apenas após a morte do patriarca. Com isso, esse pedido do filho mais novo revela sua impaciência diante da própria vida do pai, pois o mesmo desejaria usufruir de algo que ainda não havia chegado o tempo. A transgressão do filho pródigo é ainda maior quando o mesmo gasta toda sua herança em terras estrangeiras.

Nassar mostra a mesma divisão em seu romance encontrada na história bíblica: “A partida” e “O retorno”, sendo a primeira parte envolvendo o que aconteceu durante o encontro entre André e Pedro no quarto de pensão, e a segunda, doseventos que se sucedem ao retorno de André a casa. É através dessa atmosfera bíblica, trágica e, de certa forma, arcaica, que ele escreve sua impetuosa obra num fluxo de consciência, cuja linguagem atravessa campos ora coléricos, ora líricos. Aliás, se a palavra “lavoura” remete ao ato de preparar o terreno para cultivá-lo, ao porvir e ao devir, isto é, ao futuro

e suas transformações, “arcaica” refere-se a épocas antigas, aos tempos remotos, ao que é velho, por isso, logo já é possível perceber a contradição posta no título da obra. Nessa lavoura, colhe-se o novo e o arcaico. No trágico também se encontra essa ambiguidade: forças passadas e futuras envolvidas em conflito.

No entanto, se na parábola bíblica há um fim harmonioso, no sentido fortunoso da palavra, uma vez que, com a volta do filho pródigo, ocorre uma festa para celebrar seu retorno, e o pai diz: “[...] nós tínhamos que celebrar a volta deste seu irmão e alegrar-nos, porque ele estava morto e voltou à vida, estava perdido e foi achado²”, já em *Lavoura arcaica*, o que há é o fim trágico: “a volta de André para a casa paterna não significará a reunião do núcleo familiar, mas o acirramento de sua desunião” (ARNOULT, 2019, p 125). Neste diálogo entre a parábola e a obra de Nassar, é possível retomar a obra *Mimesis*, que aponta o tratamento sério da realidade cotidiana, levando em consideração a vida comum e personagens de extratos inferiores da sociedade. À vista disso, Lourenço vai escrever a respeito dos quatro evangelhos, incluindo o de Lucas:

Na segunda metade do século I da era cristã, o manancial (já de si tão rico) de textos em língua grega veio a enriquecer-se ainda mais com o aparecimento de quatro textos que mudaram para sempre a história da humanidade. Nesses textos, o leitor escolarizado da época ter-se-ia confrontado com uma temática muito diferente da que conhecia de Homero, Sófocles ou Platão. Pois nesses quatro textos não se falava das façanhas heroicas de reis e de guerreiros, nem se reportavam as conversas de aristocratas atenienses com o lazer e o dinheiro para se dedicarem à filosofia. Aqui falava-se de pescadores e de leprosos; falava-se de pessoas desprezadas pela sua baixa condição na sociedade, pelas suas deficiências físicas, pelos seus problemas de saúde mental; falava-se de figuras femininas que não eram as rainhas e princesas da epopeia e da tragédia gregas, mas sim mulheres normais da vida real. (LOURENÇO, 2017, p. 21)

Assim como acontece em *Lavoura arcaica*, nesta novela fala-se de pessoas comuns, fala-se do desconcerto delas, fala-se da epilepsia. Além disso, na Parábola do Filho Pródigo há a escolha do sujeito em escapar do destino, uma vez que, com a ida do filho mais novo, sabe-se que ele gastou toda a sua herança e empobreceu, tendo, com isso, que trabalhar para se sustentar. Nesse trabalho, ele foi humilhado e humildemente decidiu retornar a sua casa, onde seu pai o recebeu com amor, pois simbolizava que este

²Lucas 15:11-32. **Bíblia on**. Disponível em: https://www.bibliacon.com/versiculo/lucas_15_11-32/. Acesso em: 18 out. 2022.

filho estava morto, mas voltou à vida. Nessas circunstâncias, enquadra-se a possibilidade desse filho de escapar do destino que ele mesmo procurou com sua ida, simbolizando o perdão de Deus. Em *Lavoura arcaica*, isso não acontece. Pelo contrário, ainda que André retorne, não pode fugir de seu destino, pois este está traçado, em certo momento da obra, ele chega a se questionar: “desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino [...] por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina?” (NASSAR, 1989, p. 117). Isso pode simbolizar a descrença da obra frente a um otimismo cristão, bem como uma contestação da morte da tragédia, a qual defende Steiner (2006). Sabrina Seldmayer esclarece que:

desconstruindo elementos fundamentais da constituição social ocidental – o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo do trabalho –, esse texto relê as palavras sagradas, mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico. // Como a *Bíblia*, *Lavoura arcaica* é um palimpsesto. Encontramos, nessa narrativa, rastros de palavras que também foram escritas sob outras palavras. (SEDLMAYER, 1997, p. 20).

Além disso, Steiner, em *A morte da tragédia*, acredita que o “óbito” da tragédia muito se deu por conta da positividade oriunda do Iluminismo e, portanto, isso corrobora a sua morte. No entanto, o legado do Iluminismo traz consigo um conjunto de valores e também de preconceitos de uma elite da Europa criados e erigidos à razão universal e, sua crise é, portanto, como uma mola propulsora para a manifestação do trágico. Isso deságua em um paradoxo da própria liberdade, que, por sinal, é um dos lemas do movimento iluminista. Esse paradoxo estabelece um diálogo diretamente com o Hino às coisas assombrosas presente em *Antígona*. Nesta passagem, o Coro revela haver muitos assombros, mas não há nada mais assombroso que o próprio homem, sendo ele: “Pleno de tramas, preso nas tramas” (SÓFOCLES, 2006, p. 44). Esse hino revela à luz do assombroso, o caráter do homem, que é extraordinário, mas foge da medida. Isto é, o que ele tem de grande, ele tem também de ameaçador. Nisso mora a ambiguidade, pois, seno homem há o poder intelectual e científico, nele também há a corrupção. Ainda que ele detenha o domínio e controle a fauna e a flora, a medicina, a política, ele é pleno de tramas, mas preso em suas [próprias] tramas, uma vez que se perde na sua própria criação. Por isso, ele ultrapassa o poder e se torna vítima do seu próprio poder.

Nesse sentido, o trágico presente na novela de Nassar testemunha esse fenômeno, pois, em um país constituído com base na exploração e na desigualdade em todas as suas finas camadas, como é o caso do Brasil, como é possível imaginar um final feliz para ele?

Como uma fatalidade trágica [...] designamos [...] isso: que as forças aniquiladoras endereçadas a um ser têm origem nas camadas mais profundas desse mesmo ser; que com sua destruição cumpre-se um destino que é congênito e que é, por assim dizer, o desenvolvimento lógico justamente da estrutura com a qual o ser erigiu sua própria positividade (SIMMEL, 2012, p. 263)

Posto isso, parte-se neste momento para a análise das passagens da obra em que o trágico se faz notório. À vista disso, vale lembrar que a história se inicia com a tentativa de Pedro trazer de volta para a casa seu irmão, André: “ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (NASSAR, 1989, p. 16). Tudo o que acontece após esse encontro dos dois é descarregado nas falas e pensamentos de André, que evocam lembranças que remetem à fazenda, à família, aos sermões do pai, à mãe, à Ana, e, sobretudo, a um sentimento de sufoco e deslocamento.

A voz narradora em primeira pessoa de André revela, através de um incessante e sinuoso movimento que o mesmo faz com as palavras, os reais motivos de sua partida: a busca por se libertar das diretrizes de seu pai e o incesto com sua irmã, Ana. A transgressão da novela fica evidente com esse tabu fundamental, o incesto, e, como já exposto, o trágico dialoga justamente com aquilo que transgride, que extrapola. Com isso, André revela, para o assombro de Pedro, que Ana era a sua fome, a sua enfermidade, a sua loucura. Nesse diálogo, ele conta que chegou a dizer para a Ana o seguinte:

[...] não podemos nos permitir a pureza dos espíritos exigentes que, em nome do rigor, trocam uma situação precária por uma situação inexistente; de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino [...] como último recurso, querida Ana, te chamo ainda à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição (NASSAR, 1989, p. 133-134).

Nessa passagem, é possível sinalizar algo importante na narrativa. André faz uma distinção entre as pessoas da família. É como se todos eles viessem de uma mesma árvore, mas nela houvesse uma bifurcação entre os troncos, fazendo com que os galhos do tronco direito fossem uma espécie de lado iluminado pertencentes ao pai, Iohaná, e aos filhos Pedro, Rosa e Zuleika, de modo que o tronco esquerdo fosse o lado obscuro e pertencesse a mãe, que em nenhum momento é revelado o nome, e seus outros filhos, André, Ana e Lula. Esses lados, por sinal, distribuíam também os lugares à mesa.

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; *já o da esquerda trazia a estigma de uma cicatriz, como se a mãe*, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definira as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 154-155, grifo meu).

Em outra passagem, André vai voltar a se referir dessa cicatriz invisível que o mesmo carrega na testa. É como se ele fosse marcado, desde o seu nascimento, para viver esse destino trágico que lhe foi concedido, ele chega até mesmo se questionar para Ana: “que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha?” (NASSAR, 1989, p. 129), revelando com isso a sua consciência diante do inexorável destino. Ele se vê como um estrangeiro dentro da obra – ao enfermo lado esquerdo do pai – assim, ele é retratado como um *gauche*, um anjo torto. Pode-se encará-lo, nas palavras emprestadas de Álvaro de Campos, como um “estrangeiro aqui como em toda parte”³, que se vê submerso em seus próprios desejos ocultos e utiliza de uma máscara para sentar à mesa da família. Além disso, é curioso o fato de que, nesse galho obscuro da família, o qual também pertence Lula, o irmão mais novo, o mesmo revela o tormento que sente acerca dos sermões do pai e da vida naquela fazenda, assim como André. Ele revela que, tal como o irmão, iria partir, mas seria corajoso o suficiente para não retornar. Lula diz “quero conhecer também os lugares mais proibidos, desses onde os ladrões se encontram [...] onde se cometem todos os vícios” (NASSAR, 1989, p. 178). Nesse sentido, esse galho esquerdo representa a semente que levará a família à ruína.

À vista disso, o desejo pela liberdade encontrado em André vai de encontro ao discurso tradicional e bíblico do pai. André, em determinado momento, vai dizer que

³PESSOA, F. *Obra Poética/Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990

“Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (NASSAR, 1989, p. 158). *Lavoura arcaica* nos apresenta isso: um filho epilético, cujas falas perturbadas em meio a ataques convulsivos e embebedas de vinho atacam diretamente a razão ordenadora do pai; o filho que na tradicional casa, ouviu, através das roupas sujas no cesto, o grito silenciado de cada um. A discrepante estranheza é tamanha, que em um determinado momento, após a volta do filho desgarrado, Iohaná tenta entendê-lo, mas não compreende em nada as palavras do filho, ou mesmo a sua maneira de pensar. Isso acontece visto que André, pertencente ao tronco que não frutifica, não se parece em nada com o pai, por isso eles não se entendem, não há espelhamento ou identificação. Iohaná também não consegue entender os motivos que levaram o filho a se distanciar do seio familiar, e André se revolta com os sermões do pai, por enxergar neles, hipocrisia. Segundo Vilela (2015):

O trágico vive da tensão entre discursos e na medida em que se reconhece o universo dos valores e dos homens como conflituoso, sem certezas absolutas, abre-se caminho para uma visão problemática do mundo, para a percepção de uma consciência trágica da existência. (VILELA, 2015, p. 37).

Os diálogos na obra estabelecem o jogo de ambiguidade constante que é tecido por Nassar, sobretudo nas palavras de Iohaná. Ele vai o tempo todo discursar sobre a paciência e o tempo. A propósito, o tempo também parece ser um importante personagem na narrativa, sendo aquele que, a partir de seus caprichos, distribui os lugares na mesa, mas é também aquele que constrói uma armadilha, levando Iohaná, Ana, e, de certa forma, toda a família à ruína, através de seu caráter irrecuperável, do seu fluxo ininterrupto. O próprio Iohaná, ao falar em um de seus sermões sobre o tempo, refere-se a ele como um rio de “águas inflamáveis” e acrescenta que aquele que tentar deter com as mãos o seu movimento, “será consumido por suas águas” (NASSAR, 1989, p. 183). Thiago Arnoult vai elucidar que:

Ao privilegiar a rememoração, inserindo os eventos dramáticos numa corrente que remonta ao terreno mítico do paraíso perdido da infância, é o próprio tempo que é convocado para participar do desenvolvimento da trama, revelando-se, pela narrativa construída por André, o artesão oculto dessa trama insuspeita. (ARNOULT, 2019, p. 129-130).

Nessa perspectiva, uma comparação sobre o tempo pode ser feita com a obra *A aranha negra*, de Jeremias Gotthelf, que traz a história dos preparativos para um batizado de um bebê, onde uma tradicional família suíça recebe familiares distantes para a comemoração. Num dado intervalo entre as refeições, a família se reúne em torno da mesa para conversar, assim, um pedaço de madeira enegrecido se destaca e chama a atenção das pessoas ali presentes. Com isso, o avô decide contar a história que envolve aquele pedaço de madeira: nela se encontra presa uma terrível aranha, que dizimou a população local após a quebra de um pacto com o diabo. Em *Lavoura arcaica*, acompanhamos o tempo quase da mesma forma, sendo aquele em torno da mesa, recolhido em um pedaço enegrecido de madeira, e que reservará às pessoas, na hora certa, também um terrível fim. No entanto, o tempo, ao contrário da aranha negra, é imbatível e ninguém pode aprisioná-lo ou detê-lo, por isso apenas se encontra comedido naquele lugar, mas está lá em torno da mesa, quase como um personagem. Assim como também se encontra o avô de André, mesmo que já tenha falecido, é relatado que ele enquanto vivo “ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (NASSAR, 1989, p. 155), em outro determinado momento, André vai se referir ao avô como “esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família” (NASSAR, 1989, p. 44).

Nesse sentido, em uma passagem, André vai falar a Pedro que cada palavra do pai era ponderada pelo pêndulo do relógio de parede às suas costas, e isso ilustra a ambiguidade posta, uma vez que Iohaná confiava nessas águas inflamáveis se referindo ao tempo, mas foi pelo seu movimento consumido.

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história [...] ai daquele, dizia o pai, que tentar deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas (NASSAR, 1989, p. 182-183).

Iohaná é colocado contra seus próprios discursos. André em muitos momentos vai fazer questão de apontar essas ambiguidades. No capítulo 26 da novela, ele chega a dizer que o pai falava que quanto maior fosse a dor, o sofrimento se tornava mais nobre, ou então que o pai parecia acreditar que a resistência de um homem era inesgotável. Isso

vai de encontro aos atos de Iohaná na festa que concedeu ao seu filho. À vista disso, Vernant e Vidal-Naquet explicam que:

pode tratar-se de uma ambiguidade no vocabulário, que corresponde àquilo que Aristóteles chama *homonymía* (ambiguidade léxica); esse tipo de ambiguidade torna-se possível pelas imprecisões ou contradições da língua. O dramaturgo joga com ela para traduzir sua visão trágica de um mundo dividido contra si mesmo, dilacerado pelas contradições. Na boca de diversas personagens, as mesmas palavras tomam sentidos diferentes ou opostos, porque seu valor semântico não é o mesmo na língua religiosa, jurídica, política, comum. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 73-74).

Por esse motivo, André vai relembrar diversas vezes as palavras e os discursos do pai, de forma às vezes irônica, pois estes nos revelam dubiedade e contradição. Vernant e Vidal-Naquet (2011, p. 73-74) apontam que “o herói se encontra literalmente ‘pego na palavra’, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não reconhecer”. Para mostrar isso, é necessário analisar o retorno de André a casa. Quando Pedro o leva de volta, a casa fica muito feliz, as luzes se acendem, as irmãs preparam um banquete, a mãe sai do tormento ao qual ela se encontrava. André revela:

[...] dali a pouco começariam de véspera os preparativos para celebrar a minha páscoa, e que todos seriam convidados ainda aquela noite, nossos vizinhos juntamente com os parentes e amigos lá da vila, e que aquela era pra família a maior graça já recebida, pois meu retorno à casa trazia de volta em dobro toda a alegria perdida. (NASSAR, 1989, p. 150-151).

No dia da festa, havia muito vinho e muita comida, todos estavam ali para comemorar a volta do filho desgarrado. André conta que até aquele momento não tinha ainda visto Ana. Ele ao longo de toda a obra sempre se mostrou nos lugares distantes, e na sua festa não foi diferente, André revela que estava “recolhido junto a um tronco mais distante” (NASSAR, 1989, p. 184), quando chegou Ana dançando na festa e chamando toda a atenção, mas, para a sua surpresa, ela usava todas as quinquilharias das mulheres as quais ele encontrou na sua fuga. Ana havia roubado a caixa de André contendo esses adornos.

Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos 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, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava. (NASSAR, 1989, p. 186)

Com isso, Pedro, que já estava perturbado por ter que guardar para si todas as confissões de André, aparece quase como uma figura vilanesca, uma vez que é ele quem confessa ao pai a paixão de André por Ana. André revela que “vi meu irmão mais treloucado ainda ao descobrir o pai, puxando-o num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação” (NASSAR, 1989, p. 190), sendo esta revelação referente ao caso de André e Ana. Segundo Santos (2005, p. 55). “no que se refere ao texto trágico, o enredo caracteriza-se pela mudança de sorte do herói que se realiza através da peripécia, do reconhecimento”. A partir disso, é desencadeada a peripécia, pois, sem pensar muito, Iohaná consumido pela desmedida:

a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante 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. (NASSAR, 1989, p. 190, grifo meu).

É interessante analisar que o *alfanje* usado pelo patriarca é uma espécie de foice. A lâmina é curva e remete Iohaná sendo uma espécie de Crono (ou Saturno) às avessas, isto é, o pai que porta a foice e devora os filhos, tornando assim impossível a conciliação. Flora Süssekind, a partir disso, reitera que “não é apenas para o filho que se volta a maldição, mas para toda a família cujas pretensões de continuidade ficam ameaçadas” (SÜSSEKIND, 1984, p. 24). Nisso, com o retorno de André, a sua festa, a confissão de Pedro e a atitude do pai, provoca-se uma sequência de ações que impactam a todos daquela família, acarretando a desintegração daquele mundo, e, nisso também se encontra o trágico, na ruptura de um mundo ilusório (LESKY, 2003). Não é como se André representasse o filho revolucionário, mas sim aquele que “além de se apropriar dos grãos inteiros da fundação, tritura-os, engole-os, para lançá-los posteriormente” (SEDLMAYER, 1997, p. 89).

Não é apenas Iohaná que se torna vítima das suas próprias palavras, mas Pedro também. Quando ele se encontra com André na pensão, diz a ele o seguinte: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 1989, p. 26), se referindo à partida de André, mas sem imaginar que o único golpe destinado à cabeça de Ana por seu próprio pai sim destruiria a vida daquela família. Assim, a obra termina com André expondo mais uma vez a ironia trágica das palavras de Iohaná:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: ‘e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço’. (NASSAR, 1989, p. 193-194).

Süssekind (2004) chama atenção para os outros caminhos literários menos percorridos em 1975, cujas primeiras obras citadas são: “os obsessivos parênteses e o *aniquilamento da ação da narrativa* em *Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar.” (p. 19, grifo nosso). Isso que ela chama de “aniquilamento da ação narrativa” é importante porque diz respeito justamente a esse desfecho trágico. André sabe que sua volta para a fazenda teria consequências, assim, ele sofre com sua própria liberdade, pois a mesma leva toda família à destruição.

Foi mencionado neste estudo que a incurabilidade e o valor sustentam a sobrevivência do trágico. Isso porque a trama trágica precisa levar os envolvidos da felicidade à ruína, e nesse declínio, o valor de algo perdido deve ser incurável, como uma ferida que jamais se cicatrizará. Isso acontece em *Lavoura arcaica*, a desunião da família e a morte de Ana são as feridas incuráveis de Iohaná, da mãe e dos irmãos, e todos sentem tudo isso de forma consciente, como exige o trágico.

Tolstói escreve em *Anna Kariênina* que “todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (2021, p. 27), e assim foi com a família de Iohaná, o ciclo entre “a terra, o trigo, o pão, a mesa, a família” (NASSAR, 1989, p. 181) foi corrompido, desintegrando assim a união da família.

4 CONCLUSÃO

*“Conversar é muito importante, meu filho,
toda palavra, sim, é uma semente”*

(Raduan Nassar)

Lavoura arcaica é sem dúvidas uma triste história, carregada de dor e acontecimentos terríveis que estabelece intertextualidade com outras obras, dentre elas, como vimos, a Parábola do Filho Pródigo, mas subvertendo-a, simbolizando, possivelmente, a descrença do autor frente ao positivismo cristão. Ao longo deste estudo, buscou-se, portanto, apontar os aspectos trágicos de alguns dos elementos da narrativa, que passam do mero “triste” para o “trágico”, posto que este último refere-se ao que extrapola os limites e transgride as leis. Dessa forma, foi necessário revisar os conceitos teóricos que envolvem tanto a tragédia grega quanto o trágico. Nisso descobrimos que:

A idéia de trágico enquanto condição humana é anterior à tragédia, e não é gratuito que essa palavra e os seus desdobramentos tenham se popularizado ao longo dos séculos como sinônimo de sofrimento, dor, acontecimento de caráter terrível e até imerecido, morte, ou algo que resista à razão que relacionados às experiências da vida recebem a qualificação de tragédia. Nessas considerações não se pode esquecer das especificidades que envolvem as noções de Tragédia enquanto gênero literário, e do trágico enquanto princípio filosófico, sendo a Tragédia objeto de constantes estudos para os teóricos de literatura, enquanto o trágico, motivo de investigação para os filósofos, pelo menos no pensamento ocidental. (LUNA, 2002, p. 202).

No entanto, se a tragédia grega reservava suas tramas às personagens de alta classe, como os reis, o trágico pode reservar às personagens comuns da simples vida cotidiana, como é o caso de André e sua família. Posto isso, partimos para a análise da obra, em que foi descoberta algumas passagens em que as próprias palavras dos personagens se voltaram contra eles próprios, desencadeando com isso um destino trágico. Iohaná, que foi um grande pregador dentro da família, viu que a semente de sua convicta palavra foi também a semente de toda a destruição. A ambiguidade e a contradição rodearam toda a sua vida, colocando em xeque seus próprios valores, uma vez que a paciência que ele tanto pregou não esteve presente quando atingido pela *hýbris*, levando com uma rajada o alfanje na cabeça de sua própria filha. É válido mencionar que a *hýbris* é também ira e cegueira do espírito.

Com isso, conclui-se também que essa novela, *Lavoura arcaica*, vai de encontro ao pensamento de Steiner (2006), uma vez que, ao contrário do que ele propôs em *A morte da tragédia*, é possível, sim, sentirmos o trágico neste mundo moderno. Segundo o autor, nós estamos contaminados pela ideia de esperança. Todavia, a obra de Nassar está imune à esperança. Além disso, há nela resquícios da tragédia grega, no entanto, a obra é revestida de uma nova roupagem, atualizada ao nosso contexto histórico-social.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. de. *A igreja do diabo*. São Paulo: SESI-SP, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ARNOULT, Thiago. Aspectos trágicos de Lavoura arcaica. *Opiniões*, n. 14, p. 121-137, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/154890>>; Acesso em: 05 jan. 2022.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão; revisado por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 279-325.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.
- BRANDÃO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996.
- CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- EAGLETON, T. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GOTTHELF, J. *A aranha negra*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- HEGEL, G W. F. *Linhas fundamentais da filosofia do direito*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2010.
- JI, R. O ator Julien Sorel. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 163-180, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18784/15732>. Acesso em: 04 out. 2022.
- LASCH, M. Peter szondi e as visões do trágico na modernidade. *Terceira Margem*, v. 17, n. 27, p. 213-247, jan.-jul. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10777>. Acesso em: 08 out. 2022.
- LEMO, M. J. C. LAVOURA TRÁGICA NASSARIANA. *Revista Alere*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 12, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/573>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva,

1996.

LORAUX, N. A tragédia grega e o humano. In: AduautoNovaes (org.), *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NASSAR, R. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NASSAR, Raduan. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NASSAR, R. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

NEVES, M. H. O teatro grego: a tragédia. In.: MORETTO, F.; BARBOSA, S. (orgs.) *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1982.

SANTOS, A. D. A tragédia grega: um estudo teórico. *Investigações*, v. 18, pp. 41-67, 2005. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>>.

Acesso em: 28 ago. 2022.

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

SIMMEL, G. *Philosophische Kultur*. JazzybeeVerlag, 2012.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Topbooks, 2006.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LOURENÇO, F. *Bíblia-Volume I: Novo testamento – Os quatro evangelhos*. Editora Companhia das Letras, 2017.

LUNA, S. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. Idéia, 2005.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TOLSTÓI, L. Anna Kariênina. São Paulo: Editora 34, 2021.

VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VILELA, André Ricardo Freitas Bezerra. O romance tragicômico de Lourenço Mutarelli. *Anais do VI SAPPIL-Estudos de Literatura*, v. 1, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/view/348>. Acesso em: 24 out. 2022.

WATT, I.A *Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.