

# FORÇAS ANTAGÔNICAS EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR

RENATO TARDIVO<sup>1</sup>

## RESUMO

*Lavoura arcaica* foi o primeiro livro do escritor paulista Raduan Nassar a ser publicado. O romance reúne as memórias do narrador-protagonista, André, que após uma relação incestuosa com a irmã, Ana, foge da casa da família e parte para o exílio em um quarto de pensão interiorana. A narrativa divide-se em duas partes. A primeira, mais longa, intitula-se “A partida”; a segunda, mais curta, “O retorno”. Neste artigo, abordaremos os diferentes posicionamentos encampados pelo narrador-protagonista, bem como, por conseguinte, os elementos, por vezes antagônicos, do romance, entre eles: as condições assumidas por André – viver e evocar a tragédia –, as implicações do incesto consumado com a irmã, a temporalidade e a unidade pródiga em sentidos que compõem a narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Lavoura arcaica*. Raduan Nassar. Temporalidade. Psicanálise.

---

<sup>1</sup> Psicanalista e escritor. Professor Colaborador do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Mestre e doutor em Psicologia Social da Arte pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Psicologia da Saúde (UMESP/Capes) e em Psicologia Clínica (IPUSP, em andamento). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6272-1095>

## INTRODUÇÃO: ENTRE O VIVIDO E O NARRADO

Livro de estreia de Raduan Nassar, escritor paulista nascido na cidade de Pindorama, “Lavoura arcaica” foi publicado em 1975. Comemoram-se, portanto, 45 anos de sua primeira edição em 2020. O romance reúne as memórias do narrador-protagonista, André, que após uma relação incestuosa com a mãe, Ana, foge da casa da família de imigrantes libaneses e parte para o exílio em um quarto de pensão interiorana. A narrativa divide-se em duas partes. A primeira, mais longa, intitula-se “A partida”; a segunda, mais curta, “O retorno. No começo do livro, Pedro, o irmão mais velho, chega ao quarto de pensão para levar André de volta.

Durante a primeira parte do romance, a narrativa alterna entre o encontro com Pedro, no exílio, e as lembranças de André no âmbito da família. Cronologicamente, os eventos de “A partida” acompanham a passagem de André menino para a juventude e vão até o momento em que ele deixa a casa, ao que se segue a chegada de Pedro para levá-lo de volta do exílio. Seguindo a ordem cronológica, o “O retorno” trata da volta de André e da dissolução da família, ocorrida no dia seguinte. No entanto, a ordem de apresentação dos eventos na narrativa é outra.

O romance inicia com a chegada de Pedro ao exílio e, na primeira parte, intercala as memórias de André (da infância até o momento em que deixa a casa) ao encontro com o irmão. Podemos chamar de tempo da ação aquele que se refere ao encontro dos irmãos no quarto de pensão e de tempo da rememoração o que diz respeito às memórias de André na casa da família. Na segunda parte, por sua vez, há apenas o tempo da ação. A essas camadas temporais, acrescenta-se outra: o tempo da narração. Não se sabe quando nem de que lugar o narrador reúne os cacos do que sobrou da tragédia familiar em um texto rigorosamente organizado.

O narrador em *Lavoura arcaica* é autodiegético, isto é, implicado à história, ele a vive de dentro:

No romance, a “situação épica” do narrador permanece indefinida, valendo apenas a premissa de que ele está num futuro não imediato face ao ocorrido. Há uma distinção do tom entre o André “em cena” e o André que narra. Isto não fere a unidade da escrita sancionada pelo seu nome, mas a distância entre o viver o drama e evocá-lo desdobra a condição deste “eu” como foco da enunciação (XAVIER, 2005, p. 14-15).

Assim, podemos associar o André “em cena” ao plano do conflito e o André que narra ao plano da narrativa reconciliada. Uma vez que sejam a mesma pessoa, quer

dizer, componham uma unidade, a distância entre o viver e o evocar apresenta o conflito entre passado e futuro. Sua voz é a de alguém que já cumpriu um ciclo, mas retorna. Não estando especificamente em lugar algum, o narrador-protagonista habita toda a narrativa. Reunir os cacos que restaram de sua tragédia familiar é procurar reconciliar-se com eles, e é essa pluralidade de sentidos que, na narrativa, se apresenta enquanto unidade.

## A LEI E O AFETO

A busca de André se dá entre o afeto derramado da mãe e as rígidas leis do pai: o pão amassado sobre a mesa, os utensílios domésticos, os afagos maternos por baixo do lençol:

o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente (NASSAR, 2016b, p. 29-30)<sup>2</sup>.

A mãe é aquela “da *fantasia de sedução* que se repete em cada indivíduo, desencadeando a força misteriosa da sexualidade através dos primeiros contatos corporais” (JOZEF, 1992, p. 61, grifos da autora). Primeiros contatos que, no limite, remetem ao calor do útero, à fusão entre mãe e filho. A linguagem da mãe é visceral. Uma linguagem muda, “como o desejo, que se oculta nas brechas das paredes da casa ou sob o tampo do cesto de roupa suja, também a mãe é deslocada para longe do foco narrativo” (JOZEF, 1992, p. 61).

Mas há também os sermões do pai, um santo, um deus, cuja prece irrompe do breu e queima como a luz do candelabro:

que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas (JOZEF, 1992, p. 51).

---

<sup>2</sup> Para não sobrecarregar o corpo do texto, de agora em diante, sempre que houver citação referente a *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, serão explicitadas apenas as páginas correspondentes à *Obra completa* do autor (2016).

O controle ditado pelo pai se realiza no plano mesmo da linguagem. Daí que, “nas falas de Pedro e do pai predominam as orações coordenadas assindéticas, o estilo torna-se seco, excluindo-se assim o supérfluo” (JOZEF, 1992, p. 59). Por exemplo: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas” (p. 56); “não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete” (p. 62). De acordo com essa legalidade:

o que foge à ordem é perigoso, as tentações desviam da disciplina, o desperdício significa trabalho perdido. Para dominar a natureza, o homem deve dedicar-se a ela e controlar seus próprios desejos para fazer jus, assim, ao prêmio da sobrevivência (JOZEF, 1992, p. 59).

Preso entre o controle das paixões, por parte do pai, e o excesso de afeto, por parte da mãe, André canaliza sua contestação na relação amorosa com a irmã. Ocorre que, paradoxalmente, ao contestar o discurso hegemônico da família, ele reclama seus direitos em um retorno radical (o incesto) à estrutura familiar. Há uma ambiguidade que aponta para a sua falta de liberdade. A revolta de André é, nesse sentido, estéril, sem vazão. Sua contestação toma o caminho da conservação. O retorno à família, dessa perspectiva, evidencia sua aversão ao diferente, no que, até aqui, embora por vias distintas, parece concordar com o pai.

## O INCESTO

A polaridade entre a contestação e a conservação aponta para cisão encampada por André. Em termos psicanalíticos, podemos dizer que há introjeção da figura paterna, isto é, o registro da lei existe, mas ela é recusada. De acordo com Sigmund Freud (1905/2016), isso é o que ocorre na perversão. Diferentemente da neurose, em que há o registro e a aceitação da lei (mais ou menos acompanhada de sintomas), na perversão, diante da ameaça de castração, ao mesmo tempo em que há o registro da lei, há sua recusa. Ou seja, o perverso faz aquilo que o neurótico recalca (FREUD, 1905/2016). Uma das proposições mais contundentes do pai da psicanálise é que a sexualidade é infantil, além de ser perversa e polimorfa. Nessa medida, a criança experimenta prazer sexual em várias partes do seu corpo, de forma isolada e sem integração. Ocorre que, na perversão, essas características se mantêm ao longo da vida adulta e, em vez de assumirem o estatuto de fantasia, elas

permanecem enquanto realidade. André – o epilético, o convulso, o canhestro – parece dar mostras nessa direção. O tempo o castiga; provoca terror, o enlouquece.

Acompanhemos a passagem que antecede a narração do incesto:

o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava, ouvi clara e distintamente os passos na pequena escada de entrada: que súbito espanto, que atropelos, vendo o coração me surgir assim de repente feito um pássaro ferido, gritando aos saltos na minha palma! disparei na direção da porta: ninguém estava lá; investiguei os arbustos destruídos no abandono do jardim em frente, mas nada ali se mexia, era um vento parado, cheio de silêncio, nem mesmo uma tímida palpitação corria o mato, a imaginação tem limites eu ainda pude pensar, existia também um tempo que não falha! (NASSAR, 1975, p. 98).

Enquanto espera pela irmã, ela se transforma na pombinha da infância; aquele animalzinho que André está à iminência de capturar:

no centro da armadilha; numa das mãos um coração em chamas, na outra a linha destra que haveria de retesar-se com geometria, riscando um traço súbito na areia que antes encobria o cálculo e a indústria; nenhum arroubo, nenhum solavanco na hora de puxar a linha, nenhum instante de mais no peso do braço tenso (NASSAR, 1975, p. 101-102).

A narrativa se desloca amplamente no espaço e no tempo. Conforme admite o narrador-protagonista, essas “fantasias desesperadas” compõem “máscaras terríveis” (p. 98). Máscaras reais: a fantasia do menino se concretizará no ato consumado com a irmã. É o que se anuncia no capítulo seguinte: “e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste” (NASSAR, 1975, p. 105-106).

Como no Mito de Andrógino, escrito por Platão (2009) por volta de 380 a.C., André e Ana são um só. Formados pela união dos dois sexos, e uma vez que se bastavam a si mesmos, os andróginos eram seres onipotentes. André e Ana venceriam o tempo. Mas, após o ato amoroso, André nota que a irmã não está mais com ele. Ana está na capela. André vai até lá e se declara. Ana não responde. Desesperado, ele sugere que, no caso de se unirem, estariam em conformidade com as leis do pai, para quem só dentro da família a felicidade poderia ser encontrada. A união com a irmã traria a cura para sua enfermidade: “tudo, Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo” (p. 132) E, um pouco adiante, ele diz à irmã:

eu disse erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivando prontamente pela volúpia do ímpio, eu tinha gordura nos meus olhos, uma fuligem negra se misturava ao azeite grosso, era uma pasta escura me cobrindo a vista, era a imaginação mais lúbrica me subindo num só jorro, e minhas mãos cheias de febre que desfaziam os botões violentos da camisa, descendo logo pela braguilha, reencontravam altivamente sua vocação primitiva, já eram as mãos remotas do assassino, revertendo com segurança as regras de um jogo imundo, liberando-se para a doçura do crime (que orgias!), vasculhando os oratórios em busca da carne e do sangue (NASSAR, 1975, p. 138).

A capela transforma-se em casa de perdição. Qualquer possibilidade de castração é repelida. Toda a cena montada por André diante da irmã vai ao encontro do pensamento da psicanalista Joyce McDougall, ao propor a metáfora do teatro como local dos conflitos psíquicos. Na perversão, as cenas são montadas, como se fosse teatro, justamente para que a inexistência da castração seja atestada (MCDUGALL, 1996). Ora, o tom elevado e pródigo em fantasias que o discurso do protagonista assume é fortemente teatral. Com efeito, André leva ao limite o seu ato, voltando para o próprio corpo, pela via da masturbação, a performance perversa. Ocorre que a irmã opta pelo sagrado, e, ao fazê-lo, assume o lugar de Zeus no mito descrito por Platão: cabe a ela a aplicação da sentença, isto é, dividir o ser único, andrógino, em *andros* (homem) e *gyno* (mulher). Ana apresenta o recalque, e isso André não iria tolerar:

incorporei subitamente a tristeza calada do universo, inscrita sempre em traços negros nos olhos de um cordeiro sacrificado, me vendo deitado de repente numa campina larga, cercado por silenciosos copos-de-leite, eu já dormia numa paisagem com renques de ciprestes, era uma geometria roxa guardando a densidade dos campos desabitados, “estou morrendo, Ana”, eu disse largado numa letargia rouca, encoberto pela névoa fria que caía do teto, ouvindo a elegia das casuarinas que gemiam com o vento, e ouvindo ao mesmo tempo um coro de vozes esquisito, e um gemido puxado de uma trompa, e um martelar ritmado de bigorna, e um arrastar de ferros, e surdas gargalhadas, “estou morrendo” eu repeti, mas Ana já não estava mais na capela (NASSAR, 1975, p. 143-144).

André vive a desistência de Ana como uma amputação. Então, para se manter vivo, ele parte para o exílio. Mas, fora de casa, tampouco há vida.

## TEMPORALIDADES

Os movimentos de André confundem-se com os movimentos da narrativa. “Lavoura arcaica” transcorre entre a sua partida e o seu retorno – duas margens. As

margens se transformam em duas festas, uma no início e outra no fim do livro. Amigos e parentes se reúnem nos limites da casa da família, e eles dançam em roda. André contempla afastado a cena e, na primeira festa, a sensualidade delicada de Ana chama a sua atenção.

Por sua vez, na narração da última festa, quando é celebrada a volta de André à casa da família, há um excerto que repete praticamente todas as palavras da narração da festa do início. Com uma exceção. Agora, os verbos das orações são conjugados no pretérito perfeito; antes, vinham no imperfeito.

Acompanhemos alguns excertos referentes à primeira festa:

*era* então que se *recolhia* a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu *podia* acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança [...] e *era* então a roda dos homens se formando primeiro [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, *puxava* do bolso a flauta [...] e se *punha* a soprar nela como um pássaro [...] e ao som da flauta a roda *começava* [...] até que a flauta *voava* de repente (NASSAR, 1975, p. 30-32, grifos nossos).

E, a seguir, a passagem correspondente, na festa do final:

*foi* então que se *recolheu* a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu *pude* acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança [...] e *foi* então a roda dos homens se formando primeiro [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, *puxou* do bolso a flauta [...] e se *pôs* então a soprar nela como um pássaro [...] e ao som da flauta a roda *começou* [...] até que a flauta *voou* de repente (NASSAR, 1975, p. 188-189, grifos nossos).

Antes, então, tratava-se de um tempo que se repetia; agora, trata-se da ação terminada: os desdobramentos são outros. A aparição de Ana, na última festa, causa espanto, repulsa, e não mais candura: ela penetra a roda de dança vestida com adornos de prostitutas que André acumulara e guardava em uma caixa. Ato contínuo, Pedro corre até o pai:

vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão doída, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!), e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (NASSAR, 1975, p. 194).

Sequelas permanentes tomaram a família. A mudança do tempo verbal indica a transição do vivido à memória. Iohána atinge fatalmente a filha com um alfange: “essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea” (NASSAR, 1975, p. 195). André toma contato, talvez pela primeira vez, com a humanidade do pai. Tragicamente, contudo, é tarde demais: a família desintegrou-se.

Com efeito, se é Ana quem barra o projeto perverso do irmão, aqui, com mais contundência ainda, ela é a única a desafiar o discurso hegemônico da família. Ao vestir o corpo com roupas de outras mulheres, mulheres da vida, mais do que propriamente revelar a paixão secreta vivida com André, Ana rasga o círculo familiar, contaminando-o com os trapos de fora, do mundo. Ela é, então, sacrificada, e neste movimento funda-se o passado da ação acabada.

O capítulo final da obra, escrito entre parênteses, é “em memória do pai”. Pode-se pensar, em função do desfecho narrado no capítulo anterior, em um parricídio – ainda que simbólico. Morto o pai, André novamente retorna, mas, desta vez, de outra forma. O diálogo, pela via da narrativa, pode enfim ocorrer. Se lembrarmos com Paul Ricoeur (2007) que é sempre para alguém que a testemunha dirige o seu depoimento, cabe perguntar: a quem André dirige seu testemunho?

Ora, levando em conta a ausência de possibilidade de entendimento entre André e o pai, mas, simultaneamente, os movimentos do filho de sempre retornar à família, podemos propor que André confunde-se com a estrutura familiar – ele não se diferencia dela e, por conseguinte, não se constitui enquanto sujeito. Todavia, manter-se vinculado à família parece apontar para sua tentativa de conquistar seu lugar à mesa da família, cuja voz hegemônica é a do pai. Não é aleatório, nesse sentido, que tantas passagens do romance se refiram à voz de Iohána. Uma delas é justamente o último capítulo, mencionado acima:

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, 1975, p. 197-198).

O primeiro movimento de André, após a fragmentação da família, é retornar a Iohána, isto é, sua primeira iniciativa para organizar os fragmentos da família ocorre por meio da palavra do pai. Mais uma evidência de que o narrador-protagonista se lança na busca da referência paterna que não pôde ter quando estava em tempo. Ocorre que, dissolvida a família, agora sim, no plano da narrativa reconciliada, André internaliza a figura paterna, convive com a lei e funda o seu discurso: encontra a própria voz. O diálogo com o pai finalmente tem lugar. É para Iohána que André dirige seu testemunho.

Assim, ao reunir os estilhaços da tragédia familiar na narrativa, André se constitui enquanto sujeito. Como escreve Safatle (2008, p. 8):

Difícilmente conseguimos pensar um sujeito sem a capacidade reflexiva de recuperar aquilo que se experimentou no passado. Para nós, sujeito é aquilo que tem necessariamente a força de construir uma espécie de “teatro interno” onde seria possível ver, com os olhos da consciência, o desfile de representações mentais do que se dispersou no tempo.

Diferentemente da teatralidade proposta por McDougall (1996), na qual as cenas são montadas para a recusa da castração, o “teatro interno” de que fala Safatle (2008) remete à temporalidade freudiana do *après-coup*, o tempo do só-depois – literalmente, depois do golpe, depois do trauma –, no qual o vivido é ressignificado (FREUD, 1916/2015). As duas concepções de teatralidade aqui apresentadas associam-se, então, aos dois planos do romance: o plano do conflito e o plano da narrativa reconciliada. Ao plano do conflito, enquanto vive uma ambiguidade que pende para a falta de liberdade, podemos associar a teatralidade desenvolvida por McDougall (1996); ao plano da narrativa reconciliada, que se refere ao movimento de, após viver a tragédia, reunir suas memórias em um texto, podemos associar o teatro interno sobre o qual escreve Safatle (2008).

Tome-se, a respeito do plano da narrativa reconciliada, o capítulo 10 do romance, transcrito abaixo na íntegra:

Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provector, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso,

pachorrento, girando ainda à manivela na memória; e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, chocando dia e noite sobre a chapa; e poderia retirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, e um cabide de chapéu feito de curvas, e um antigo porta-retratos, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família (NASSAR, 1975, p. 66-67).

A estrutura do capítulo, escrito entre parênteses, traz os fragmentos de memória de André, que, dessa forma, empreende novas articulações entre as inscrições do vivido. Em *après-coup*, o narrador-protagonista, “guardião zeloso das coisas da família”, constrói seu testemunho. Ele é o filho que parte, mas retorna; esboça o confronto com o pai, mas recua; denuncia a endogamia familiar, mas reclama os direitos no incesto concretizado com a irmã; sofre a dor do tempo implacável, mas se reencontra com toda a dor ao organizar os cacos do que restou em um depoimento. É assim que André logra construir o seu “teatro interno”. Sua contestação toma forma: o próprio romance.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE O MAL E O DIVINO

Sem que pudesse voltar exatamente ao ponto do qual partiu, o retorno de André – e, por extensão, do romance – é espiralado. O gesto de escrita da narrativa vai implicar que o narrador-protagonista viva pela primeira vez de novo a sua história. O retorno, nesse sentido, também sofre a ação do tempo. Daí a possibilidade de ressignificação da experiência.

Essa travessia espiralada é composta por forças antagônicas: novo e velho, pai e filho, *andros* e *gyno*, reconciliação e conflito – uma unidade do múltiplo. O texto é múltiplo, ainda, no que se refere ao gênero: um romance, mas que é inegavelmente atravessado pelo teatro, pela poesia, pela parábola, pela novela; em suma, uma “mistura insólita” cuja força é contundente:

Provavelmente, mais do que uma ideia preconcebida e depois posta em prática, a mistura de gêneros em *Lavoura arcaica* surge de uma postura diante da vida que abomina a exclusão, os valores estabelecidos e

inquestionáveis, a idolatria, a mitificação, bem como as receitas de qualquer tipo e de onde quer que provenham (RODRIGUES, 2006, p. 155).

A propósito da postura que abomina a exclusão, no ensaio “A corrente do esforço humano”, escrito por Raduan Nassar no início da década de 1980, publicado na Alemanha alguns anos depois e, em 2016, incluído em sua *Obra completa*, lemos:

Supondo-se que todo homem seja portador de uma exigência ética, não há como estar de acordo com a dominação de uns sobre outros. [...] Só que não seria fácil resistir à crença, como não se resiste a uma paixão, de que, em certo sentido, o homem é uma obra acabada, marcado não só pela sua experiência passada, mas marcado sobretudo – e definitivamente – pela sua dependência absoluta de valores, coluna vertebral de toda “ordem”, e encarnação por excelência das relações de poder. Incapaz de dispensá-los ao tentar organizar-se, é este o seu estigma; sempre às voltas com valores, vive aí sua grande aventura, mas também sua prisão (NASSAR, 2016a, p. 417).

Por meio de sua visão de mundo a um só tempo corrosiva e sensível, valendo-se inclusive de memórias de Pindorama, o autor discute, no ensaio, a condição supostamente inferior do Brasil, colonizado pela (também supostamente) superior Europa. Assim, o ensaísta aborda temas que, vertidos de metáforas sensíveis, estão presentes em *Lavoura arcaica*: reunião e exclusão, ordem e desordem, contestação e conservação.

Em outra ocasião, disse Nassar:

Acho que uma camaradagem com o Anjo do Mal é um dos pressupostos da nossa suposta liberdade. Impossível deixá-lo de fora quando eu pensava em fazer literatura. Não se pode esquecer que ele é parte do Divino, a parte que justamente promove as mudanças” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1996, p. 29).

Ao transitar entre o Mal e o Divino, *Lavoura arcaica* questiona as possibilidades para que ocorram mudanças, e “a escolha se dá em um mundo de forças obscuras e ambíguas, um mundo dividido no qual uma justiça luta contra uma outra justiça, um deus contra um outro deus” (VERNANT, 1986, p. 7). Com efeito, como propõe Freud (1930/2010) em “O mal-estar na civilização”, para que haja grupos, ou, mais amplamente, civilização – aí incluída, evidentemente, a instituição família –, os sujeitos, organizados em torno de valores, precisam ceder a algum grau de satisfação. A esse respeito, Raduan Nassar afirmou: “Seja como for talvez a gente concorde nisso: nenhum grupo, familiar ou social, se organiza sem valores; como de resto, não há valores que não gerem excluídos. Na brecha larga desse desajuste, o capeta deita

e rola” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1996, p. 29). É possível que seja em companhia desse capeta que André estabeleça seus pactos. Mas é também por conta disso que Ana pode confrontar os preceitos da família, de modo a comprovar que, como diz André ao pai, “erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente” (NASSAR, 1975, p. 166).

Supondo-se que Raduan Nassar transmita a André a postura de quem abomina a exclusão e os valores irremovíveis, é por meio da escrita e dos diversos elementos – de forma e conteúdo – inseridos nela que o narrador-protagonista rompe com a ambiguidade que apontava para sua falta de liberdade. Ocorre que, ao fazê-lo, ele toma contato uma vez mais com a dor que o dilacera: André escreve sua história passional no momento mesmo em que testemunha, de novo, a tragédia familiar.

Não há redenção, a não ser no plano da escrita.

## REFERÊNCIAS

- FREUD, S. (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Sigmund Freud: obras completas, v. 6).
- \_\_\_\_\_. (1916). *Transitoriedade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Obras Incompletas de Sigmund Freud – Arte, Literatura e os Artistas).
- \_\_\_\_\_. (1930). *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Sigmund Freud: obras completas, v. 18).
- JOZEF, R. R. O universo primitivo de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, v. 2, n. 1, p. 55-66, 1992.
- MCDOUGALL, J. *Teatros do corpo: o psicossoma em psicossomática*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- NASSAR, Raduan. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Lavoura arcaica**. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- \_\_\_\_\_. **A corrente do esforço humano**. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Rideel, 2009.
- RICOEUR, P. **A memória, a história e o esquecimento**. São Paulo: Unesp, 2007.
- RODRIGUES, A. **Ritos da paixão em Lavoura arcaica**. São Paulo: Edusp, 2006.
- SAFATLE, V. **Imagem não é tudo**. *Folha de S. Paulo*, caderno Mais!, p. 8, 15 jun. 2008.
- TARDIVO, R. **Porvir que vem antes de tudo – literatura e cinema em Lavoura arcaica**. Cotia: Ateliê/Fapesp, 2012.
- VERNANT, J-P. *Oedipes et ses mites*. Paris: Découvertes, 1986.
- XAVIER, I. A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia. In: FABRIS, M.; GARCIA, W.; CATANI, A. M. (Orgs.). **Estudos de cinema SOCINE**: ano VI. São Paulo: Nojosa, 2005.

# ANTAGONISTIC FORCES IN *LAVOURA ARCAICA*, BY RADUAN NASSAR

## ABSTRACT

*Lavoura arcaica* was the first book to be published by Raduan Nassar, writer born in São Paulo, Brazil. The narrative brings the memories of the protagonist-narrator, André, who after an incestuous relationship with his sister, Ana, leaves the family home and goes into exile in an interior boarding room. The narrative is divided into two parts. The first, longest, is entitled "The Departure"; the second, shorter, "The Return." In this article, we will approach the different positions taken by the protagonist-narrator, as well as the antagonistic elements of the novel, for instance: the conditions assumed by André - living and evoking the history -, the implications of the incest consummated with his sister, the temporality and the unity of the senses that make up the narrative.

**KEYWORDS:** *Lavoura arcaica*. Raduan Nassar. Temporality. Psychoanalysis.

# FORCES ANTAGONISTES DANS LA LAVOURA ARCAICA, PAR RADUAN NASSAR

## RÉSUMÉ

Lavoura arcaica a été le premier livre de l'écrivain de São Paulo Raduan Nassar à être publié. Le roman rassemble les souvenirs du narrateur-protagoniste, André, qui, après une relation incestueuse avec sa sœur, Ana, fuit la maison familiale et s'exile dans une pension rurale. Le récit est divisé en deux parties. Le premier, plus long, s'intitule "Le départ"; le second, plus court, "Le retour". Dans cet article, nous aborderons les différentes positions prises par le narrateur-protagoniste, ainsi que, par conséquent, les éléments, parfois antagonistes, du roman, parmi eux: les conditions assumées par André - pour vivre et évoquer la tragédie -, les implications de l'inceste consommé avec la sœur, temporalité et unité somptueuse dans les sens qui composent le récit.

**MOTS-CLÉS:** *Lavoura arcaica*. Raduan Nassar. Temporalité. Psychanalyse.

RECEBIDO EM 21/05/2020

APROVADO EM 12/09/2020

© 2020 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/index>

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

Programa de Pós-Graduação em Memória Social — UNIRIO

Memória, Subjetividade e Criação

[www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php](http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php)