

A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO NO ROMANCE *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR

Thais Regina Gimenes Chagas (UNESPAR)*

RESUMO: O objetivo deste trabalho foi discutir a possibilidade da presença de elementos trágicos na obra *Lavoura Arcaica* à luz dos ensinamentos de Aristóteles sobre o sentido do trágico. Para tanto, foi pesquisado o gênero no texto de Raduan, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no teatro grego: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*), efeito catártico ou de purgação (*kátharsis*), inversão da situação da personagem (*peripetéia*), reconhecimento (*anagnórisis*) e catástrofe (*sparagmós*). Verificamos, no romance de Raduan, o perfil da personagem trágica e a estrutura da ficção contemporânea, a partir do enfoque centrado na personagem protagonista do romance de Raduan, e quais os elementos de significação da personagem e da estrutura da narrativa que se aproximam, assemelham-se, ou se distanciam da configuração da personagem e dos elementos desencadeadores do trágico. Esperamos que este estudo possa somar-se aos estudos de enfoques existentes sobre o sentido do trágico, contribuindo para os estudos literários e para a formação de uma fortuna crítica sobre Raduan.

PALAVRAS-CHAVE: *Lavoura Arcaica*. Raduan Nassar. Elementos trágicos.

THE REPRESENTATION OF THE TRAGIC IN THE ROMANCE *LAVOURA ARCAICA*, BY RADUAN NASSAR

ABSTRACT: The objective of this work was to discuss the possibility of the presence of tragic elements in the work *To the left of the father* in light of the teachings of Aristotle on the meaning of the tragic. For this, the genre was searched in text, in situations where the tragic configurations can be verified, such as they were presented in the Greek theater: excesses (*hybris*), tragic error (*hamartia*), cathartics or purgation effect (*kátharsis*), inversion of the situation of the personage (*peripetéia*), recognition (*anagnórisis*) and catastrophe (*sparagmós*). We find in romance of Raduan the profile of the tragic character and the structure of

* Mestre em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atualmente, é professora assistente da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/campus de Paranavaí). E-mail para contato: thais.chagas@unespar.edu.br.

contemporary fiction, based on the focus on the protagonist character of romance, and what elements of character significance and the narrative structure approaching resemble themselves, or distance themselves from the configuration of the character and the triggering elements of the tragic. We hope that this study can be added to the studies of existing approaches on the meaning of the tragic, contributing to the literary studies and the formation of a critical fortune on Raduan.

KEYWORDS: *To the left of the father*. Raduan Nassar. Tragic elements.

Introdução

Raduan Nassar publicou, em 1975, *Lavoura Arcaica* — um romance que receberia inúmeros elogios da crítica e no ano seguinte o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras. Em 1978, publica a novela *Um Copo de Cólera*, que recebeu, no mesmo ano, o Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 1997, dezenove anos depois da última publicação, retorna à cena literária, aos 61 anos, com a novela *Menina a Caminho*, que recebeu o Prêmio Jabuti em 1998. Raduan teve seus livros publicados na França, Espanha, Itália e Alemanha.

O romance está dividido em duas partes: a partida e o retorno. O enredo da obra se constitui de uma trama no ambiente de uma família de costumes tradicionais. André, o protagonista, jovem do meio rural, resolve abandonar sua casa no interior para morar em um vilarejo. Foge, em parte, daquele modelo educativo inculcado pelo pai, o chefe do modelo familiar repressivo, e, em parte, do grande amor que sentia por Ana, sua irmã. Retorna a casa, o que era esperado como motivo de alegria, mas acaba se transformando num final trágico, com a morte de Ana.

Lavoura Arcaica ressalta-se, possivelmente, como um dos mais trágicos (no sentido aristotélico) romances brasileiros das últimas décadas. Desse modo, o objetivo deste trabalho foi discutir a possibilidade da presença de elementos trágicos na obra *Lavoura Arcaica* à luz dos ensinamentos de Aristóteles sobre o sentido do trágico. Para tanto, pesquisou-se o texto de Raduan, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no teatro grego.

Conceituar o trágico, discutir conflitos que o geram, apreendê-lo em sua essência, vem preocupando muitas gerações de filósofos e críticos literários e psicólogos e, hoje ainda,

somam-se teorias que, na conceituação do trágico, põem em relevo o papel de forças transcendentais e do destino. Sempre — ou quase sempre — toma-se a tragédia *Édipo Rei* como a mais apropriada para exemplificar ou, até mesmo, fornecer elementos à elaboração de conceitos sobre o trágico; é o que pensa Malhadas (2003), para quem a maneira como Sófocles dramatizou o mito de Édipo favorece uma reflexão sobre o trágico.

As referências feitas à narrativa de Raduan enquadram-se na perspectiva do trágico sem, entretanto, alcançar a plenitude de uma tragédia.

Da contradição insolúvel entre livre-arbítrio e destino nasce o trágico. É o que veremos a seguir. Optamos pela divisão da análise em duas partes. Na primeira parte, intitulada “A partida”, o trágico revela-se por meio dos seguintes elementos: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*) e efeito catártico ou de purgação (*kátharsis*). Na segunda parte, intitulada “O retorno”, o trágico manifesta-se por meio da inversão da situação da personagem (*peripetéia*), do reconhecimento (*anagnórisis*) e da catástrofe (*sparagmós*). Dessa forma, procuraremos constatar os vínculos do romance com a teoria aristotélica, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no drama grego.

1. A partida

O principal da história a relembrar inicia-se com a visita do irmão Pedro a André ao quarto de pensão onde ele se encontrava e o posterior reencontro com a família. Paralelamente, transcorre o fluxo de suas percepções, por meio de fluxos de consciência, que revelam as motivações de seu comportamento.

Do encontro entre Pedro e André, convulsionado pela epilepsia e entorpecido pelo vinho, que recebe num quarto de pensão Pedro, a figura que representa a força da tradição, a rigidez da ordem social imposta para toda a família, que tem como missão levá-lo de volta ao lar, André oferece vinho ao irmão e tem início um diálogo. É o início do desvelamento da trama. Impressionado com o estado de embriaguez, o irmão mais velho tenta trazê-lo à ordem instituída pelo pai:

Fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa, mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto ‘eu não bebo mais’ ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, ‘e

nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai'.
(p. 38)¹

Pedro, que tenta reconduzir o irmão à casa, repete piamente os sermões do pai. A resposta de André institui clara e definitivamente a oposição: ““Não faz mal a gente beber””, berrou transfigurado: “Essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa” ““eu sou um epilético””, foi explodindo: “Convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim” (p. 39). Diante da figura imponente de Pedro e da exasperação do vinho, André conta ao irmão o motivo de sua fuga: o incesto consumado com Ana. Pedro fica perplexo:

Eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral. (p. 109)

Em *Lavoura Arcaica*, André é a personagem que se debate na escuridão; é uma escuridão que contagia o quarto de pensão onde ele se encontra, uma escuridão que dá medo; ele internaliza a escuridão. É a escuridão do demônio: ““Ele tem os olhos tenebrosos’ [...], ‘traz o demônio no corpo’”. (p. 40)

As ações de André refletem uma confusão emocional. Ele é aquele que tem um “súbito ímpeto cheio de atropelos” (p. 14), aquele que escorrega, que fica “confuso, e até perdido” (p. 13), que se mostra “surpreso, e assustado” (p. 16). Enquanto Pedro é capaz de falar com “a voz calma e serena como convinha” (p. 16). Na postura de ambos se revela o contraste: “Ele (Pedro) que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai)” (p. 23), ao passo que o pensamento de André se largava ao embaraço, a desordem, ao desalinho.

A clareza também marca a fala de Pedro, em oposição à de André. As referências a Pedro são feitas com expressões afirmativas: “Pedro falou”, “Pedro disse”, enquanto as intervenções de André denotam dúvidas e indecisão, raramente chegam a se articular em falas; muitas vezes, os pensamentos são introduzidos no texto com expressões sem convicção como: “Eu poderia dizer” (p. 24); “eu quase deixei escapar [...] na verdade eu me sentia incapaz de dizer fosse o

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

que fosse” (p. 26); “eu quis dizer [...] afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas?” (p. 45-46)

Do discurso relacionado à conduta do pai e de Pedro se exclui o supérfluo, conjugando-se a austeridade ao equilíbrio: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários” (p. 20). Os termos “amor, união e trabalho” estão profundamente imbricados, marcando o conflito central do protagonista que é a revolta contra os princípios da família, sustentados por tradições, por sua vez arraigadas em crenças e costumes milenares.

Personagem complexa, André, durante a infância, torna-se congregado mariano e mostra um sentimento de fé apaixonado:

Assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr’eu comungar na primeira missa e em como eu ficava acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas outras camas, eles dormindo não gozavam da minha bem-aventurança. (p. 24-25)

Enquanto os irmãos dormiam e ele fingia dormir, entregava-se a um jogo de sedução com a mãe, que o acordava carinhosamente com muitos toques e carícias: “Era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol” (p. 25). André esperava que ela o tocasse, muitas vezes, para só então fingir acordar, sem que nesse jogo os irmãos participassem. Levantava-se com Deus a seu lado no criado-mudo, um Deus que podia pegar, e ia receber o alimento diretamente levado à sua boca pelos “dedos grossos da mãe”.

Destaca-se, inicialmente, pela própria fé que “crescia virulenta na infância” (p. 24). Há nele um fervor religioso que, ao mesmo tempo, que prega a abdicação, a renúncia ao orgulho em prol da humildade, da homogeneidade, torna-o especial entre os irmãos e faz dele um congregado mariano.

Ao relatar sua angústia, sua raiva e questionamentos face à suposta consistência dos sermões paternos, seu discurso é entremeado de lembranças felizes da infância ao lado da mãe. Chegada a adolescência, porém, essa felicidade deu lugar ao tormento, e o sono infantil deu lugar ao despertar: “Que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente? que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levitado?” (p. 49)

Tais experiências, que escapam à sabedoria do pai, estão no cerne da desunião da família, como revela ao irmão Pedro: “A nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa,

foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa”. (p. 24)

Nos dias de domingo, recebiam parentes e amigos e reunidos festejavam com comida: “Dias claros de domingo daqueles tempos [...] minhas irmãs [...] correndo com graça, cobrindo o bosque de risos” (p. 26-27). O pai, embora participasse das danças, era uma figura bastante solene. Numa dessas ocasiões de festa, Ana aparece dançando faceira e sensualmente para todos os presentes. André, que assiste à festa de lado, se sente incendiado de desejo pela irmã.

André sabe que o que brota em seu corpo teve a semente plantada na infância, na sua relação com a mãe, desejo recalcado que se atualizou de forma imperativa no incesto cometido por ele e sua irmã Ana. Contudo, sua sexualidade exaltada manifesta-se bem antes, com a cabra Sudanesa (Schuda) que fora trazida para fazenda e pela qual se tornara responsável.

André cumpre o papel pré-determinado de seguir a linha do destino, recolhendo para si o papel do diferente e do deslocado.

Uma vez escolhido o caminho da transgressão, há um preço a pagar, o da segregação e o da discordância, embora, por vezes, haja em André uma tentativa de negar o confronto. É ele o epilético, o endemoniado, retirando das suas para colocar nas mãos do destino a responsabilidade por essa escolha. De fato, André tem total consciência de seus atos.

André desafia o preceito fundamental da interdição ao incesto, determinando para si o direito à sexualidade e ao prazer. O desejo incontável de André torna-se uma das molas propulsoras do conflito no romance. Ana é o objeto de sua conquista, por isso o estímulo da *hamartia* do herói em busca da conquista dela, sendo a *hamartia* também o motivo do conflito e do desfecho no romance.

Mesmo tratado de modo metafórico, a grave violência do incesto aparece no romance como uma *hybris* à moda clássica. Lembremos que, para Frye (1973, p. 207), a maioria dos heróis trágicos se configura no cometimento da *hybris*, “um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hýbris* é o agente precipitador normal da catástrofe”. Essa espécie de presunção ou vaidade espiritual passou a ser considerada a clássica imperfeição trágica, que Aristóteles (1999) definiu como *hamartia* ou falha aristotélica.

Por causa de sua *hybris* (insolência), André se desvia do *ethos* familiar e cria sua própria igreja. À religião ancestral, o filho opõe uma “religião” invertida, demoníaca e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto. Devido à sua *hybris*, vista aqui como uma força

que leva ao desvio do *ethos* familiar, André rejeita os ensinamentos do avô (e depois do pai), que pregava, com a força da palavra “Maktub” (Está escrito), a submissão que deveriam ter com relação ao destino:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como as outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’). (p. 89)

O avô representa a raiz mais profunda do tempo, o fundo da memória de mais de uma geração da família.

A rejeição se faz clara quando acaba criando sozinho sua própria doutrina, que projeta um anti-*ethos*, pelo qual tenta ajustar seus desejos instintivos, como o que sente por sua irmã Ana:

Tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história. (p. 87)

Podemos ler do *guenos* maldito em *Lavoura Arcaica*, um tratamento do tema do incesto de forma a lembrar o mito. André comete o incesto por estar vincado ao galho tortuoso da descendência da mãe. Da doentia relação afetiva com a mãe floresce em André (tanto quanto em Ana e no irmão mais novo Lula) as pulsões mais instintivas e por isso, mais incontrolláveis. Assim, o incesto, como tema mítico, empresta também uma coerência interna ao discurso da narrativa, que trata essencialmente dos valores da tradição, neste caso (do incesto) fixado nas raízes mais profundas do ser humano.

Paradoxalmente, o desejo incestuoso de André segue a trilha dos ensinamentos do pai, em que nenhuma felicidade deve ser buscada fora do seio da família. Apesar de sua força de lei, os sermões do pai reforçam um imaginário de que tudo é possível dentro do âmbito familiar, de que dentro da família não haverá fome, não existirão famintos. A família de André basta a si mesma, não admite separações, seus membros devem complementar-se uns aos outros, seu corpo deve ser um só. O impulso do desejo associado ao ideal do pai desemboca no caminho do incesto:

Foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família. (p. 118)

André usa dos ensinamentos do pai para conquistar Ana, revertendo-os a seu propósito. Ele compara-a a uma pomba, e com isso reverte o sermão do pai em seu processo de sedução:

Ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, [...] e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil. (p. 94-95)

A relação incestuosa, porém, não ocorre apenas com Ana, mas é insinuada pelo autor no contato de André com a mãe e, no retorno à casa, relatada ainda que veladamente, na sedução do irmão mais novo, Lula.

Consumado o incesto com a irmã (justamente na casa velha, sede histórica do *ethos*), a personagem atinge o auge de seu sucesso (segundo a visão de André), pois, cometendo o incesto, e na casa velha, ele rompe com o *ethos* familiar. Como ser “maligno”, rompe o “musgo do texto dos mais velhos” (p. 50), por meio de sua imaginação, de seu processo de sedução. Ana não compartilha do ato sexual, da forma como André esperava. A atitude da irmã é de alguém que se oferece a um sacrifício: “Ela estava lá, deitada na palha [...] seus olhos estavam fechados como os [...] de um morto”. (p. 101)

André, o narrador-protagonista, é um adolescente perturbado pela urgência de trilhar seu próprio caminho, questionando a educação severa e tradicional que recebeu. Ele confronta essa educação com uma mais particular: aquela que recebe de seus instintos, mais do que de sua razão. Assim, o amor pelos irmãos e pela família, tão valorizado por sua educação cristã, André o encontra em sua forma mais intensa no desejo que sente por sua irmã Ana.

É necessário lembrar que em nenhum momento André toma sua impulsividade como exclusivamente sua, mas sim como força gerada pelo destino, que é cego (*moira*), porque, segundo pensa, leva-o a caminho da destruição. A *moira* é o desconhecimento dos fatos que

estão por vir, ou seja, é o inverso do oráculo, é a não revelação do futuro inarredável. Na ausência de uma predição oracular, que nos antecipe os fatos, em *Lavoura Arcaica*, o que ocorre é impulsionado pela força do instinto na decorrência do tempo: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo”. (p. 93)

Aos “pesados sermões do pai”, nos quais predominavam as formas negativas (não, nunca), André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede, que não suportam a espera. Por sua experiência individual, André descobre que “existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (p. 95), e que sua vivência do tempo é muito diferente daquela que aconselha o pai. O tempo medido e comedido do pai, que sugere a imobilidade, é transtornado pela impaciência de André: “Mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos, bastava que soubesse que o instante que passa, passa definitivamente” (p. 101). Depois da relação sexual com André, Ana, contrita, foge para a capela e o repudia quando ele tenta convencê-la a viverem o amor interdito. Ele tenta em vão demovê-la de seu estado de choque por meio de palavras:

As coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura, vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, contemplar os cachos que amadurecem, estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa os frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil. (p. 119)

E continua: “E farei tudo com alegria, mas pra isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã”. (p. 124)

A recusa de Ana provoca em André mais que a perda da irmã como amante, ele perde a si mesmo, porque os fatos não sucederam conforme acreditou que sucederiam. Ocorre, nesse momento, o maior sentimento de dor que André experimentou antes de sair da casa de seus pais. Sua dor é demasiada e a presença de Ana um peso insuportável:

Não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia; amar e ser amado era tudo o que eu queria, mas fui jogado à margem sem consulta, fui amputado, já faço parte da escória, vou me entregar de corpo e alma à doce vertigem de quem se considera, na primeira força da idade, um homem simplesmente acabado. (p. 137)

A paixão e a consumação do desejo com Ana são os principais motivos expressos por André para a saída do lar: “Era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (p. 107). Por isso, foge de casa e instala-se numa pensão de uma cidade interiorana. Ana, desestabilizada psicologicamente, passa a vagar pela fazenda, desorientada, num interminável choque emocional.

Quanto a André, vai realizar em si mesmo o próprio castigo: exclui-se do próprio lar. Excluindo-se sem palavras, sai de casa fazendo do silêncio uma acusação: (“tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!”) (p. 33). A ausência é a única forma de comunicar a acusação: “Naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia”. (p. 23).

André é um estranho nos costumes patriarcais. Questiona o fato de o destino proporcionar-lhe um falso livre-arbítrio, se já era sabido que tudo ocorreria conforme fora traçado: “Por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina?” (p. 117). A leitura que André faz do destino se adapta a uma modalidade descrita como “crise trágica”, a que nasce da contradição insolúvel entre livre-arbítrio e destino. Em Aristóteles, a *hamartia* do herói trágico associa-se ao conceito ético de *proaíresis*, entendido como um livre poder de escolha de que disporia o indivíduo, poder, que, paradoxalmente, assinala com a utilização da liberdade, que, depois, é perdida.

Desse modo, André é uma personagem deslocada, desesperançada, longe do *ethos* social, e que se faz instrumento do poderoso destino sobre si mesmo, alienado da órbita religiosa. Ele é vadio, carrancudo, egoísta, irresponsável, é um herói imoral. Sua vivência é de uma vida corrompida, destruída, para si e para a família. Quando os passos do destino levam aos fatos finais, ele se vê destruído também. A destruição do pai (representada, em *Lavoura arcaica*, pela figura do pai), ou melhor, da imagem paterna e da sua influência latente sobre ele, foi a consumação do próprio aniquilamento. Essa desintegração (desorientadora) do *ethos* predominante aponta para o homem atual, incapaz de fincar raízes. Segundo Kothe (1987, p. 63), para o herói moderno “a vida aparece como um duro processo de enganos e decepções”. O herói trágico moderno basicamente não crê. Não crê na ética, não crê em si mesmo ou se crê, crê de maneira distorcida, pervertendo o *ethos* dominante. É um ser fragmentado, caminhando, consciente ou não, para a destruição.

A coerência da personagem com a atualidade que vive está no fato de que André se colocou como um herói do *avesso*. O herói do *avesso* está sempre em divergência com o antigo. A queda de André é por agir contra o *ethos* familiar e religioso. André perde-se, às vezes, num emaranhado existencial, num questionamento do mundo em que vive investindo contra a força do *ethos* familiar. A “considerável altura da queda”, denominada por Lesky (1996), é o que faz a tragicidade do moderno, pois significa a queda da ilusão, da segurança e da felicidade.

A angústia existencial faz com que André, como já fizera antes Machado com as suas personagens, questione e corra as posturas sociais num mundo, segundo ele, de famintos que não conseguem apaziguar sua fome: “— Acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar sua fome” (p. 157). O alimento de que fala não seria o palpável, o comestível: “— Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar minha fome” (p. 159). André sente-se desamparado e faminto e a “parábola do faminto” (tal como a contava o pai) não o conforta, pelo contrário, desperta sua cólera. O pai não percebe que ele só pode falar do faminto porque não tem fome como ele. Por isso, se enraivece. Como bem lembra Perrone-Moisés (1996), a cólera é uma frustração tributária, de uma demanda não satisfeita: “Pai, não vês que eu estou faminto?” esse é o apelo que André dirige ao pai; “dê-me algo que me alimente, algo que não seja esse ideal seco e inconsistente, algo que dê sentido ao meu delírio”. André vai embora de casa em busca de saciar a sua “fome” em outros objetos e em outras paisagens.

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

Escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhando, me ocultando com frequência [...] escondendo de vergonha meus pés brancos [...] não era acaso um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? (p. 69-70)

André, como herói trágico moderno, é *avesso*, angustiado; é *decadente* porque é essencialmente deslocado na família e no mundo em que vive. O peso de sua existência pode ser sentido por seu “querer” (desejo) impossível de ser concretizado: “— Queria o meu lugar na mesa da família” (p. 159). E aqui se configura um sofrer catártico. O sofrimento do herói

provoca expiação ou purificação de si mesmo. O leitor, por sua vez, passa por uma experiência emocional que Aristóteles, em relação à tragédia, denominou de purgação ou catarse. Realiza-se “através da piedade e do medo, [...] a adequada purgação dessas emoções”. (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 136)

2. O retorno

Em torno da mesa conhecemos as personagens da narrativa trágica: uma família de imigrantes libaneses; o *pater familias*, sentado à cabeceira, imponente. A partir dele, a família se dispõe às laterais da mesa:

O pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto. (p.154-155)

Ana e Lula (o irmão mais novo), assim como a mãe, se sentam de um mesmo lado da mesa na hora das refeições. A família divide-se pela metade, sugerindo, talvez, a divisão dos caminhos de vida escolhido pelos seus membros. É possível notar, pela disposição simbólica da família à mesa, o sufocamento do carinho materno, o desequilíbrio da ordem familiar; “o galho tortuoso”, a anomalia do galho, que a mãe representa, traz em si uma espécie de maldição, que será concretizada com o incesto dos irmãos: “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”. (p. 134-135)

André, protagonista de *Lavoura Arcaica*, com sua partida e posterior regresso, inicia, como um filho pródigo, o processo de desintegração familiar, como um câncer, contagiando todo o galho esquerdo até o inevitável dismantelamento dessa estrutura.

Quando vai embora, André expressa o reconhecimento definitivo da sua incapacidade de adaptação ao *ethos* familiar. Existe nele o reconhecimento não da culpa, mas da situação que o põe em confronto com o *ethos* familiar e com “sua” fé sobre os sucessos da própria vida:

Não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio. (p. 136)

É possível lermos como *anagnórisis* o que acontecerá com o pai. A *anagnórisis* ou reconhecimento é uma mudança do desconhecimento ao conhecimento. Trata-se de uma “descoberta ou reconhecimento mediante o qual os personagens obtêm, finalmente, os conhecimentos essenciais que lhes faltavam” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 133); quando a revelação do incesto chega ao pai a *anagnórisis* incide sobre ele.

O reconhecimento e a peripécia são dois procedimentos frequentemente utilizados para a construção das tragédias.

No romance não há uma peripécia no sentido aristotélico. Aristóteles (1999) definiu peripécia como a inversão do curso dos acontecimentos. Essa mutação dos sucessos deve produzir-se de maneira necessariamente verossímil. Trata-se de uma estratégia para surpreender o público e com isso ampliar o efeito trágico, já que este surgirá inesperadamente. Entretanto, um conjunto de ações e tomadas de posição da personagem em confronto com os costumes familiares podem ser consideradas como peripécias rumo ao desfecho: André criar sua própria doutrina; a zooerastia com a cabra Schuda; o incesto com Ana; o desequilíbrio psicológico de Ana; a fuga; a revelação do incesto a Pedro; o retorno à casa paterna; o estupro de Lula; a festa pelo retorno à casa; o surgimento surpreendente de Ana na festa; e a revelação de Pedro ao pai sobre o incesto.

A volta do filho para casa se dá a fim de tentar “contornar” uma situação há muito irreversível. A irreversibilidade é uma consequência da desmedida. No sentido aristotélico, a desmedida é o limite ultrapassado que serve de “estopim” para o desfecho trágico, é o rompimento da barreira, a perda do controle.

Cedendo aos apelos do irmão mais velho, André retorna para o seio da família predisposto a se deixar envolver pelos instintos, que marcariam irremediavelmente os outros membros da família. De volta ao lar, levando André, Pedro teria outra missão a cumprir: não revelar por algum tempo o incesto, tentando poupar a família. Entretanto, mostra-se taciturno pelo peso que teve a revelação de André.

O retorno de André está vinculado a essa força ancestral das tradições da família. André volta para casa porque, na verdade, nunca conseguiu ir embora: “E se acaso distraído eu

perguntasse ‘para onde estamos indo?’ [...] haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido [...] ‘estamos indo sempre para casa’” (p. 33-34). André nunca negou a si a verdade: ele sempre pertenceria à família, está ligado a ela por raízes profundas e antigas, nunca estará desvinculado da tradição familiar que pesa sobre ele.

Após rever todos os membros da família (exceto Ana e Lula), encontra-se com o pai e a presença dele é forte demais. Não é possível, no entanto, fugir do embate com o pai. Esse embate tem de ser direto, sem soluções intermediárias ou conciliadoras. André procura justificar a sua fuga, nega que sua atitude tenha sido fruto de uma simples rebeldia e tenta expor-lhe (embora de forma confusa) suas angústias. Ao observar que o patriarca nunca entenderia seu ponto de vista, resolve pôr fim à discussão prometendo-lhe uma transformação: voltaria a ser como os outros filhos, trabalharia na lavoura, voltaria a assegurar a união da família. Assim, André não consegue sustentar os seus argumentos e para encerrar o diálogo, pede perdão ao pai e diz que irá se comportar doravante de acordo com os preceitos familiares:

Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta. (p. 168)

André sabe agora que “toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (p. 158). O poder do pai sobre André é bastante forte que ele prefere recuar na discussão a enfrentá-lo. André pôde, enfim, revelar ao pai suas inquietações, já conseguiu, de certa forma, desconstruir a austeridade do discurso familiar. Com sua verdade, pode agora retornar à casa, ocupar seu lugar na família, mas nada pode ser como era antes. O seu mal-estar já contaminou toda a família, todos estão mudados. Pode ser também que André tenha resolvido se calar por sentir necessidade do carinho da mãe (que intercede por ele) e do pai, do afeto que este lhe demonstra quando, finalmente, escuta do filho o que queria ouvir.

As ações e reflexões do filho se situam no mesmo campo temático que as pregações do pai, mas representam a contestação e a subversão de suas propostas, pois, segundo ele, “eram inconsistentes os sermões do pai” (p. 47). O pai reunia os filhos adolescentes para lhes ministrar conselhos de prudência e ponderação: “a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete”. (p. 60)

Todos os sermões do pai servem para proteger, antecipar e ensinar os membros da família a se fortalecerem espiritualmente na austeridade do amor e dos laços de sangue familiares. As lições sobre o peso do tempo, a paciência (a parábola do faminto) e o cuidado com o mundo das paixões são alertas do pai, na tentativa desenfreada de manter a tradição familiar dos antepassados. O problema é que a desmedida acaba envolvendo toda a família e é o pai quem fornece a *hybris* necessária para a consumação do desfecho trágico, entrando também ele no mundo tortuoso do *páthos*.

Lavoura arcaica representa o embate do discurso anárquico contra o discurso autoritário representado na figura do pai. O filho pródigo aparece com conflitos sérios de relacionamento por conta do modelo da criação paterna, ou seja, nem todo o perfeccionismo da situação foi suficiente para impedir a desagregação familiar, como se essa estrutura rígida não fosse possível de ser sustentada por muito tempo: “Quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (p. 26). A palavra do pai, oriunda da tradição dos Dez Mandamentos, das parábolas bíblicas, dos profetas e dos grandes pregadores cristãos, torna-se ineficaz, configurando a simbólica “lavoura arcaica”: “Ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa”. (p. 53)

André, à procura de sua identidade, uma identidade que quer se firmar longe dos olhos perscrutadores da família, é uma personagem trágica. Essa negação da identidade com a família, é declarada por ele mesmo, remetendo-se a um dos sermões do pai em que a metáfora dos olhos revela o desvio, o erro, a desmedida, a convulsão da personagem; o sentido trágico do seu viver:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos. (p. 13)

O relacionamento transmitido pelo pai, em *Lavoura Arcaica*, supõe que os filhos devem apagar o próprio desejo em função da lei e do desejo do pai. Devem tornar-se, seus “decalques”, como Pedro, modelarem-se por ele, atuarem e falarem por ele. Serão parte do corpo paterno, os braços do pai, suas mãos, sua boca. Aceitarão sua versão da história, como na parábola do faminto, cujo final — transformado pelo pai — ganhará estatuto de verdade.

Porém, tudo na experiência adolescente de André contrasta com o receituário do pai. Seu corpo faz-se um corpo autônomo, “tresmalhado”, “desgarrado”, “arredio”, “torto”, “exasperado”, “possuído”, “enfermo”. É regido pela raiva e pela impaciência, ao contrário do pai, cuja postura moral constante conforma-se ao corpo retilíneo, rijo com “o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo” (p. 61). Na mesa da família, o pai sentado à cabeceira transmitia ensinamentos, o relógio de parede às suas costas: “cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (p. 51); ao ler, nunca perdia a solenidade, abria a brochura e começava: “Era uma vez um faminto”. (p. 61)

Como lembra Perrone-Moisés (1996), o tema corpo tem valor simbólico, surge para representar a revolta, a contestação e a subversão aos preceitos do pai. O corpo nervoso e energizado de André contrasta com o corpo rijo e sólido do pai; seu mutismo teimoso é revolta silenciosa contra a verbosidade dos sermões paternos; transpirando libido, sequioso e faminto, grita face à precariedade da história do faminto que deixa de ter fome, parábola que o pai sempre repete em seus sermões, tentando transmitir os preceitos da paciência e da prudência. E André foge do corpo de preceitos da família, resguardando seu físico do sermão do pai, mantendo-o vivo na sua libido. Recalcado e reprimido, o corpo reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis no incesto e na zooerastia.

André, como personagem trágica, sofrerá as consequências de se colocar fora da norma. Sai de casa, não em busca de aventuras, como na parábola bíblica, mas sim, fugindo às situações que o envolvem: o autoritarismo representado pela figura austera do pai e a consequente expressão da independência caracterizada pela relação incestuosa com a irmã, por sua vez, geradora de outra situação conflituosa. Posteriormente, a volta ao lar, já em desestruturação, traz uma aparente (porém precária) paz. Todavia, é a partir desse regresso, que segue o molde bíblico da parábola do filho pródigo (alegria, festa de comemoração), que se percebe mais claramente a ruína em processo. André se mostra consciente: “Não resta outra alternativa: dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo” (p. 164). Vemos que não volta arrependido, mas sim predisposto a se deixar levar pelos seus instintos. Como sempre (ele o sabia), o destino faria dele um brinquedo por meio dos seus desejos incontidos por Lula: “E me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir, contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno” (p. 170). A citação sugere que a consumação do incesto com o irmão devesse ser considerada não um ato de sua responsabilidade, mas um estratagema do destino.

O desfecho trágico de *Lavoura* fica por conta de Ana. A irmã de André não se libera da culpa pelo incesto cometido e acaba por consumir sua própria desgraça e, conseqüentemente, a desgraça de toda a família. Após a fuga de André, Ana se fecha em si mesma e nos dizeres de Pedro “ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo” (p. 37). O remorso de Ana advém da sua fé religiosa, da moral rígida tal como rezam os sermões do pai.

Quando André volta para casa, o comportamento de Ana não se revela num primeiro momento; ela torna a se fechar na capela para reaparecer na festa em comemoração ao retorno do irmão. É esse o momento do clímax do seu desequilíbrio. Os instintos se desnudam e nenhuma repressão é capaz de conter os impulsos febris da mulher escondida por tanto tempo nos subterrâneos de Ana: coberta com os adornos e as lembranças libidinosas de André que ela furtara do irmão na véspera, surge, então, Ana, numa espécie de “transe dionisiaco”, e dança como uma bacante, aos olhos estupefatos da família:

E quando menos se esperava, 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. (p. 186)

Ana, até então piedosa e penitente, transgride, incorporando, perante a família, a lascívia da prostituta, e revelando no gesto eloquente a idêntica marca erótica do irmão amado: “Ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente”. (p. 188)

Apesar do conflito e do mutismo, Ana é a única personagem que desafia frontalmente, por meio da ação, a palavra e a lei do pai, ao roubar os objetos contagiados, os objetos das prostitutas, que André carregava, e ao expô-los sobre seu corpo na dança, tirando o desejo de seu esconderijo e levando-o para o meio da festa de celebração do retorno de André, expondo-se junto com ele. Ana consegue conter ao mesmo tempo o diabólico: “Essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (p. 29) e o piedoso: “Ela se fechou em preces na capela”. (p. 37)

É ela que desperta a dor de Pedro, esse filho preterido que não pode suportar as regalias do filho pródigo: “Era sua dor que supurava (pobre irmão!)” (p. 190). É Ana que faz o pai quebrar (num movimento também de dentro para fora) suas próprias regras: “Mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava”. (p. 191)

Depois da peripécia e do reconhecimento, Aristóteles se refere a uma terceira parte do enredo, que é a cena de sofrimento ou incidente trágico, ou seja, uma ação dolorosa como desgraças ou até mesmo a morte.

Em *Lavoura*, o desenrolar da trama pressupõe uma atitude radical e transtornada do pai, que reage brutalmente aos reclames dos corpos da família e, como observa Perrone-Moisés (1996, p. 66), “o próprio pai assume a desrazão de seu corpo, e num gesto assassino ingressa no tempo tumultuado das paixões”.

Revelado o segredo da relação incestuosa de André com Ana, ocorre o crime em família e a desestruturação do universo da tradição.

As garras da *moira* voltam-se para o pai. O resultado é trágico, nos moldes da tragédia clássica: o pai mata a filha, e depois, de modo não explícito, no romance, também acaba por morrer.

As repercussões desse ato acabam, por sua vez, afetando André. A arrogância do pai, ministrando sua própria justiça e, ao mesmo tempo, ferindo o *ethos* da sociedade familiar culmina com a destruição de toda a família. Pesa a André, finalmente — a autoconsciência da culpa de toda a destruição: “E de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado Pai! [...] e de Pedro, prosternado na terra Pai! e vi Lula [...] rolando no chão Pai! Pai!...” (p. 191-192)

Ao final do romance, uma das últimas cenas é a da mãe carpindo: “A mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto”. (p. 192)

André fora surpreendido pela atitude do pai; este sempre fora solene, poderoso, inatingível e revela-se tragicamente humano ao matar a filha. O crime é a própria destruição do pai. Essa destruição ultrapassa a órbita da destruição meramente física e alcança a esfera psicológica, a que destrói a essência do ser humano. Iohána é quem incorpora o sentido catastrófico, a realização do trágico. Em outras palavras: o criador (pai) mata a criatura (Ana)

e o sentido do trágico se reveste de pungência maior. A figura do pai na vida de André sempre fora poderosa. Para ele, o pai, até o momento da catástrofe, é alguém inatingível.

Mas, consumada a catástrofe, André desfaz a antiga imagem e reformula os sentimentos que tem por ele: pela primeira vez em sua vida sente (intimamente), pena de seu pai: “(pobre pai!)” (p. 191). Consegue deixar de vê-lo com outros olhos e o vê apenas como homem: “Essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores” (p. 191). André parece conseguir vê-lo com olhos de filho. O Iohána visto por André é um homem psicologicamente destruído, e dada a importância em sua vida, a destruição alcança toda a família.

A destruição indireta de André, concluindo seu percurso trágico, dá-se após a destruição do pai. André também alquebrado, ainda tenta recompor o que o pai edificou e ele destruiu. A tentativa de resgatar os sermões que o pai pregava é uma tentativa de resgatar a si mesmo; uma atitude vã, uma vez que é impossível que a ordem se restabeleça: “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras)”. (p. 193).

Na conclusão do romance, André realiza o fecho do ciclo de partida-retorno. Não importa o desígnio, a fatalidade, a sina: a vida completa-se em si mesma, sobre si mesma. Como um poema.

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

Considerações Finais

A Grécia antiga transmitiu um grande número de lendas que se fixaram como patrimônio da cultura ocidental. Até os dias de hoje, essas lendas são utilizadas para eternizar as relações do homem com seu destino. Os dramaturgos utilizam as tragédias a fim de mostrar a total destruição do homem mortal diante da fatalidade. No século XX, alguns escritores tentam restituir o trágico, por isso, retomam Édipos, Electras, Antígonas sob nova ótica. Retomando o

trágico, os escritores contemporâneos querem colocar os problemas ou exprimir os sentimentos de seu tempo, utilizando os mitos milenares.

A grande dificuldade de interpretação do romance de Raduan (simultaneamente fonte de sua riqueza) está na linguagem. Embora o objetivo deste trabalho não seja discutir as relações metafóricas presentes no romance, não podemos deixar de destacar a densidade da linguagem nassariana que é carregada de tragicidade. *Lavoura arcaica* consagrou Raduan, pelo vigor expressivo, pelo tratamento novo do tema (incesto); foi elogiado pela crítica por seu estilo seguro e conciso, sendo considerado um “ourives da palavra”. Sendo assim, o trágico manifesta-se não só por meio de expressões físicas de dor, de desequilíbrio, de delírio, mas também pela carga dramática da linguagem empregada pelo autor, que faz dessa narrativa uma obra singular da literatura brasileira.

Lavoura Arcaica é um texto ficcional que subverte a narrativa tradicional e as expectativas do leitor convencional ao criar uma narrativa com rastros de textos sagrados, arcaicos e seculares. É uma escritura sobreposta a outras escrituras: volta-se para a Bíblia, para o Alcorão, para os contos árabes, para a mitologia greco-romana, oferecendo ao leitor uma tessitura tensa e difusa, tanto pelo tear como pelo teor literário.

Lavoura Arcaica é, assim, a retomada da volta do filho pródigo numa versão reversa marcada pelos questionamentos da modernidade: família e indivíduo, natureza e religião, sagrado e profano, afeto e opressão, ordem e transgressão, lirismo e loucura, verborragia e silêncio, imagem e palavra, luz e sombra. As interpretações são infinitas, mas o tema é um só: o ser humano, em toda sua plenitude — complexo e contraditório.

É possível, assim, perceber que o trágico não se encerra apenas no drama ático, mas, acima de tudo, continua vivo no gênero romance. O propósito deste trabalho foi demonstrar como se dá o processo de recuperação e adaptação de alguns elementos-chave do trágico no romance contemporâneo.

Esperamos que este trabalho possa abrir uma nova tendência dentro das análises literárias e que outros romances, talvez até mais carregados de tragicidade, possam ser observados a partir desta ótica, pois, o objetivo principal foi demonstrar que essa é — com ou sem trocadilho — uma lavoura fértil e gratificante; por isso mesmo, objetiva-se, também, fomentar estudos desta mesma natureza. *Lavoura arcaica* é uma excelente opção de leitura e de estudo aos amantes da arte literária e para quem deseja mergulhar nesse universo denso e maravilhoso de

Raduan Nassar, ensejando, ademais, a reflexão sempre angustiosa, mas sempre pertinente, sobre a força trágica dos destinos humanos.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1999.
- CARVALHO, A. L. C. de. **Interpretação da Poética de Aristóteles**. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 1998.
- DANZINGER M. K.; JOHNSON, W. S. A natureza da tragédia. In: _____. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1974, p. 131-165.
- FRYE, N. O mythos do outono: a tragédia. In: _____. **Anatomia da crítica**. Tradução de Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 133-235.
- GAZOLLA, R. Aspectos do trágico. In: _____. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega** – ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 11-82.
- KOTHE, F. R. **O herói**. Série Princípios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg *et al.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MALHADAS, D. O trágico na encruzilhada. In: DEZOTTI, M. C. C.; FACHIN, L. (Org.). **Teatro em debate**. Laboratório Editorial FCL/UNESP - Araraquara. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003, p. 69-81.
- NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, L. História literária e julgamento de valor. In: _____. **Altas literaturas**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 19-60.
- _____. “Da cólera ao silêncio”. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** – Raduan Nassar. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2005.