

FORMAS DO CRONOTOPO EM *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN NASSAR

FORMS OF THE CHRONOTOPE IN *ARCHAIC CROP* OF RADUAN NASSAR

Bruno Cardoso¹⁰

RESUMO: O artigo visita a célebre obra do escritor Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, com foco analítico na moldura plástico-pictural das cenas de ambientação do casarão da família de André, personagem-narrador e protagonista da trama. Assumo, com base no conceito de *cronotopo* de Bakhtin, que tal configuração dos espaços cênicos demarca uma diferenciação no horizonte axiológico do personagem André, o filho tresmalhado, bem como do seu pai, o patriarca da família. Essa demarcação espacial encontra, com efeito, um coeficiente no horizonte ideológico de tais personagens, visto que em toda narrativa, segundo Bakhtin, o herói se apresenta como um ideólogo e seu discurso, respectivamente, apresenta-se como um ideologema.

PALAVRAS-CHAVE: Raduan Nassar; Lavoura Arcaica; Bakhtin; Dialogismo; Cronotopo.

ABSTRACT: The article visits the celebrated work of the writer Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, with an analytical focus on the plastic-pictural frame of the setting scenes of André's family mansion, character-narrator and protagonist of the plot. I assume, based on the concept of *cronotope* of Bakhtin, that such a configuration of scenic spaces demarcates a differentiation in the axiological horizon of the character André, the rebellious son, as well as of his father, the patriarch of the family. This spatial demarcation finds, indeed, a coefficient in the ideological horizon of such characters, since in every narrative, according to Bakhtin, the hero is presented as an ideologist and his discourse, respectively, presents itself as an ideologema.

KEYWORDS: Raduan Nassar; Lavoura Arcaica; Bakhtin; Dialogism; Chronotope.

1. UM PONTO DE PARTIDA

Começo reportando-me à citação de uma famosa passagem bíblica:

¹⁰ Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília. Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor de Língua Portuguesa e Literatura na Secretaria de Educação do Distrito federal. E-mail: brunoprofessorlp@yahoo.com.br

Finalmente, chegou o dia dos pães sem fermento, no qual devia ser sacrificado o cordeiro pascal.

Jesus enviou Pedro e João, dizendo: "Vão preparar a refeição da Páscoa".

"Onde queres que a preparemos?", perguntaram eles.

Ele respondeu: "Ao entrarem na cidade, vocês encontrarão um homem carregando um pote de água. Sigam-no até a casa em que ele entrar

e digam ao dono da casa: O Mestre pergunta: Onde é o salão de hóspedes no qual poderei comer a Páscoa com os meus discípulos?

Ele lhes mostrará uma ampla sala no andar superior, toda mobiliada. Façam ali os preparativos".

Eles saíram e encontraram tudo como Jesus lhes tinha dito. Então, prepararam a Páscoa.

Quando chegou a hora, Jesus e os seus apóstolos reclinaram-se à mesa.

E disse-lhes: "Desejei ansiosamente comer esta Páscoa com vocês antes de sofrer.

Pois eu digo: Não comerei dela novamente até que se cumpra no Reino de Deus".

Recebendo um cálice, ele deu graças e disse: "Tomem isto e partilhem uns com os outros.

Pois eu digo que não beberei outra vez do fruto da videira até que venha o Reino de Deus".

Tomando o pão, deu graças, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: "Isto é o meu corpo dado em favor de vocês; façam isto em memória de mim".

Da mesma forma, depois da ceia, tomou o cálice, dizendo: "Este cálice é a nova aliança no meu sangue, derramado em favor de vocês." (BÍBLIA SAGRADA, 2011)

A citação acima encontra-se no capítulo 22 do Evangelho de Lucas, da qual consta a emblemática cena da última ceia de Cristo com os apóstolos. Dessa cena, declinou um simbolismo místico outorgado aos elementos do pão e do vinho que permanecem até hoje na liturgia cristã, dessa imagem, pode-se aventar também, reforçou-se essa dimensão sagrada conferida ao solene momento da refeição em família, que permanece até hoje entre pessoas mais

religiosas que alimentam o hábito de efetivar uma oração pedindo a bênção divina sobre o pão posto à mesa.

Parto dessa cena da última ceia, porque ao reler *Lavoura Arcaica*, essa estupenda obra de Raduan Nassar, escrita no já longínquo ano de 1975, fui atraído pelas muitas cenas de refeição em família urdidas no transcurso da narrativa. E, através dessa profusão de cenas, fui instado a pensar sobre como a construção plástico-pictural do ambiente do casarão, cenário principal da história, pudesse entesourar uma relação mais sutil e latente com os horizontes ideológicos dos personagens principais da trama, o filho André e seu pai, o patriarca da família, descendente de migrantes libaneses.

Indubitavelmente, tal destaque – como veremos adiante - a cenas de refeição nas quais o patriarca distribuía longos sermões à família estabelece um diálogo, mesmo que no nível simbólico, com a sacralidade da cerimônia mística da Santa Ceia e demarca, com efeito, um espaço na casa reservado à “missa” diária da família, na qual eram transmitidos os sagrados ensinamentos e o código normativo que regia os valores garantidores do bom ordenamento do casarão.

O ponto de partida é, portanto, a última ceia dos discípulos, entretanto poderia também ser a parábola do filho pródigo, contada por Cristo segundo os evangelhos, com cujo mote muitos dos analistas da obra de Nassar entreveem um diálogo aberto¹¹. Na parábola, há um filho que abandona o casarão do pai para desfrutar de uma vida de prazeres em outra cidade. Solitário e fracassado, o filho retorna ao lar da família, onde é recebido com

¹¹A intertextualidade com a parábola do filho pródigo já é um ponto bastante convergente nas investigações críticas a respeito da obra, visto que na p. 150, na segunda parte do livro “O retorno”, ela se torna explícita no texto, através de uma menção não-nomeada a um trecho da parábola proferida por Cristo. Essa relação de intertextualidade é sublinhada por Benedito Nunes nas seguintes linhas: “ Não é de estranhar, por isso, que um texto de porte lírico [...], tão musical no andamento do seu discurso, que une em sua história o mito do filho pródigo aos arquétipos primordiais do incesto e da sanção paterna, redunde numa suspensão do movimento temporal progressivo em proveito da temporalidade cíclica” (NUNES, 1995, p. 68). Outras análises como as de Martins (1994), Lemos (2009) e Lemos (2016) também sublinham essa relação intertextual entre a narrativa de Nassar e o texto sagrado.

um suntuoso banquete comemorativo. No livro de Nassar, há um filho que abandona o casarão, após enredar-se em uma trama de lascívia e incesto com sua própria irmã, bem como após sucessivos enfrentamentos ideológicos com o monolítico conjunto de regras e práticas que regiam a moral da família.

A riqueza do texto de Nassar, ao abordar um tema tão inescapavelmente delicado, instaura diálogos com outras vozes textuais, além da já exaustivamente analisada parábola do filho pródigo. Apontar essas vozes, mesmo que de forma sumária nesse artigo, se revela salutar, visto que o aporte teórico bakhtiniano, que me guia nessa mirada investigativa, assume que todo texto cumpre um papel responsivo, ou se torna um elo na cadeia da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2006). Desse modo, o autor-pessoa, com seu horizonte ideológico, materializado através da forma composicional projetada por ele, assume, veladamente ou não, uma posição responsiva em relação a um determinado cronotopo, ou a um conjunto de posições ideológicas materializadas em discursos contemporâneas ao momento de produção.

Esse conjunto de referências intertextuais espalhadas no curso da narrativa de Nassar opera como índices metonímicos textuais de uma série de vozes, vozes-outro, com as quais Nassar entra em posição de confronto vocal ou consonância vocal. Destarte, conforme Lemos (2016, p. 108):

Em *Lavoura Arcaica* ressona o Velho e Novo Testamentos através dos livros atribuídos ao Rei Salomão – Cantares, Provérbios, Eclesiastes e, ainda, dos apóstolos Mateus, Marcos, Lucas, João. *Lavoura Arcaica* se constitui, assim, como um feixe de relações culturais híbridas, com entrelaçamentos diversos com a Bíblia, o Alcorão, O livro das mil e uma noites, a tragédia, a literatura moderna – vários textos são citados sem aspas, tais como Novallis, Thomas Mann, Walt Whitman, André Gide, Almeida Faria etc. O trabalho de Nassar como reescrita articula a própria temática da hibridização cultural presente em seus textos, deixando evidente enquanto performance da escrita, a abertura ao outro.

É nesse entrelaçamento de vozes, portanto, além de outros tantos recursos textuais, que Nassar impregna sua narrativa de uma forte marca

heterodiscursiva, com isso, pensando com base no conceito de *heterodiscurso* de Bakhtin (2015), pode-se aventar que o escritor ressoa uma série de vozes outras, seja pela via da estilização paródica do discurso do outro, ou pela via da incorporação de gêneros discursivos variados, que, ao serem transpostos para o âmbito da narrativa, pelo prisma do narrador-protagonista André, são ressignificados, adquirindo novos matizes de significado, novas entonações. Penso, porém, que há duas vozes, duas orientações ético-cognitivas que perpassam, de modo nuclear, a narrativa: o horizonte valorativo profano e libertário do filho André contra o horizonte judicativo e moralista de seu pai, arraigado no cultivo de uma espiritualidade que visava a preservar a organicidade da sagrada família e a totalidade de seu funcionamento encerrada nos limites invioláveis, que protegiam a fazenda do contato com o mundo pecaminoso.

Portanto, esse confronto de vozes, essa bivocalidade revelada nas ações e nos discursos dos personagens é demarcada, metaforicamente, pela exploração plástico-pictural dos ambientes onde se urdem os eventos constitutivos do enredo, com destaque, principalmente, para o ambiente da sala de jantar e do quarto privado do filho rebelde. Dois conceitos teóricos ajudam-nos a clarear essa relação *pari passu* entre espaço, ação e horizonte axiológico: (i) o conceito bakhtiano de *cronotopo* e (ii) o conceito de *ambientação* de Osman Lins.

Essa relação indissolúvel entre espaço e evento é assinalada por Bakhtin na formulação do conceito de cronotopo (BAKHTIN, 1990, p. 211), cuja diretriz abarcauma “fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo comprime-se, torna-se artisticamente visível, o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história”. Desse modo, espaço e tempo deixam de ser meras categorias formais, ou estruturais, pois, postas no movimento do tempo e da história, são entrelaçadas com um determinado horizonte verboideológico,

com um determinado ponto de vista especial sobre o mundo e os acontecimentos, de avaliações e entonações especiais. Visualizar evento e ação num todo indissolúvel no movimento da história é visualizar o cronotopo como eixo de ação do falante do romance. Em consonância com o postulado de Bakhtin (2015, p. 124), “o falante no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido, e seu discurso é uma linguagem social (ainda que no embrião)”. Outrossim, o falante do romance é apresentado pelo teórico russo, *mutatis mutandis*, sob a condição de ideólogo e seu discurso, sob a condição de ideologema, visto que

a linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social. É essencialmente como ideologema que a palavra se torna objeto de representação no romance e, por isso, ele não corre nenhum risco de tornar-se um jogo verbal abstrato. Além disso, graças à representação dialogada da palavra ideologicamente plena (o mais das vezes atual e ativa) o romance é, menos que todos os outros gêneros verbalizados, o que menos propicia o estetismo e o jogo puramente formalista com as palavras (BAKHTIN, 2015, p. 125)

Sem sucumbir a um jogo verbal abstrato e alinhado com as forças-motrizes da história, o falante, no romance, tem a sua imagem construída pela representação dialogada da palavra ideologicamente plena. Tal representação dialogada não prescinde de uma ação que possa informá-la, nem tampouco de um topos onde tal ação seja encenada, uma vez que, no romance, o horizonte axiológico do personagem é traçado não somente pelo discurso, mas também pelo conjunto de ações praticadas pelo herói: “a ação do herói romanesco sempre é ideologicamente destacada: ele vive e age em seu próprio universo ideológico (e não no universo único da epopéia), tem sua própria apreensão do mundo (Gesinnung), que se materializa na ação e na palavra” (BAKHTIN, 2015, p. 127).

Por isso, o conceito de *cronotopo* deve ser alinhado com os demais conceitos formulados pelo filósofo, visto tratar-se de um aparato conceitual onde cada conceito guarda relação com outro. Assim, pensar uma relação indissolúvel entre ação e espaço romanesco só é possível, na perspectiva dialógica de Bakhtin, se tal relação for visualizada como representação de um determinado eixo axiológico, visto que um personagem romanesco fala e age em concretas situações históricas.

Retomando Bakhtin¹² (1990, p. 349),

o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional

Tal matriz emocional plasmada em conjunto com as definições espaço-temporais guarda uma relação aproximada com uma formulação teórica do escritor Osman Lins. Refiro-me ao conceito de *ambientação*, cujo domínio estende-se para além do mero espaço físico como referência imediata de uma ação. Dessa forma, ao articular esse conceito, o escritor e crítico pensa numa formulação de ambiente que incorpore as sensações interiores evocadas pela construção psicológica dos personagens. Com isso, determinados elementos estéticos capitalizados pelo autor-criador na construção cênica do espaço podem sugerir uma gama de sinestésias alinhadas com a coloração emotiva ou – por que não – ideológicas de um determinado personagem.

¹² Para este artigo, estou utilizando a edição de 1990, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, para a pesquisa do conceito de cronotopo no capítulo *Formas do cronotopo no romance*. Já para o texto *O falante no romance*, lanço mão da edição de 2015 da Editora 34, publicado com o nome *Teoria do romance I: a estilística*.

Os conceitos de *cronotopo* e de *ambientação*, conforme o arrazoado teórico de Bakhtin e de Osman Lins, me conduzem a explorar um recorte metodológico que privilegia a confecção plástico-pictural dos ambientes cênicos disseminados na narrativa, sobretudo o espaço da sala de jantar e o espaço do quarto privado do narrador-protagonista André. Munido desse pressuposto teórico e desse recorte metodológico, apresento duas hipóteses de leitura: (i) na ambientação do casarão-catedral, a sala de jantar, onde se desenrolam as refeições e os sermões do pai, é descrita em contraponto com o espaço privado do quarto do protagonista André, espaço-mundo onde se desenrolam os comportamentos pecaminosos e dissonantes em relação ao regime discursivo-judicativo propalado pelo patriarca da família. (ii) tais cenas de banquete e de refeição na sala de jantar em família cumprem um papel capital na moldura de uma atmosfera de opressão e de interdição discursiva, em razão de ser, sobretudo, nas refeições, o momento em que o patriarca distribui seus sermões e ensinamentos à família. Dada a breve extensão deste trabalho, vou-me deter em cenas cujo entrelaçamento entre evento-espaço-horizonte axiológico se revela mais saliente.

2. EXOTOPIA E A PROFANA PACIÊNCIA

Em *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar nos propicia, através da escrita de um narrador em linha-de-fuga, a percepção de um confronto ideológico, liderado pelo filho tresmalhado André contra uma ordem discursiva hegemônica pautada em valores religiosos do patriarcado. Esse embate axiológico é apresentado, de imediato, ao autor-contemplador, que ao adentrar na contemplação do objeto-estético, já se vê enredado numa zona nevrálgica de tensões, sem espaço, portanto, para descrições estáticas, com função pedagógica ou introdutória do enredo. Desse modo, o autor-

contemplador¹³ já depara de pronto com a percepção da rota de fuga palmilhada pelo protagonista em sua viagem para longe da casa do pai. A cena inaugural apresenta o filho primogênito indo ao encontro de André, embriagado, solitário, e encapsulado numa áurea de loucura confinado num quarto de pensão. O encontro entre os dois irmãos açula no narrador-protagonista uma percepção do antes e do agora, entre os tempos de escuta dos sermões do pai e o momento de abandono e entrega aos vícios:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a cadeia 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 (LAVOURA ARCAICA, p. 15)

Não existe economia de expedientes na narrativa de Nassar, de forma que, para cada cadeia de eventos ou para cada determinada composição plástico-pictural de uma cena, o autor-criador não hesita em explorar todas as potencialidades lexicais da língua, em metáforas que explodem em profusão, feito jorro masturbatório. Metáforas que aproximam o ser e o ente, instaurando uma espécie de panteísmo na constituição ontológica dos personagens, que são caracterizados por metáforas que instilam uma extensão entre o ser e o mundo, sem, porém, a presença de notas cômicas, como analisou Bakhtin ao investigar a presença do baixo corporal e o grotesco no sistema de imagens na narrativa de Rabelais.

Numa narrativa, que se divide em mais de um plano narrativo, (i) o plano da enunciação, que equivale ao momento de escrita do texto por parte do narrador-protagonista, o qual, pelos indícios, parece sugerir um narrador já distante há muitos anos de todo o conjunto de acontecimentos abarcados e (ii)

¹³ Autor-contemplador no arcabouço teórico de Bakhtin e sinônimo de leitor em sua operação crítico-interpretativa.

o plano dos acontecimentos, descritos de forma descontínua e espiralada, num movimento ziguezagueante entre presente, passado e até mesmo futuro, que ora parece se dirimir na esteira dessa intersecção vertiginosa de temporalidades. Assim, o narrador flana por instantes de eventos que vão, sem qualquer critério de coesão causal, da infância primitiva até os eventos anteriores mais próximos do incesto e posteriores ao incesto. Importa sublinhar aqui que essa cena inaugural, do encontro do irmão primogênito com o irmão fugitivo, acaba por servir de âncora temporal para que o autor-contemplador consiga transitar por essa ruptura voraz com a ordem cronológica dos eventos.

Para Benedito Nunes (1995), essa liquefação da ordem cronológica aproxima a narrativa do tempo do mito. De fato, numa narrativa em que o discurso religioso, base do patriarcado e do moralismo do ocidente, é confrontado de forma visceral, torna-se sugestivo pensar que a instauração de um cronotopo de contornos míticos a partir dos quais se tecem as lembranças de toda a cadeia de eventos pode ser interpretada como uma estratégia narrativa de nuances irônicas, que catalisa, ao nível do texto, esse confronto no horizonte axiológico, ainda mais se considerarmos a relação de exotopia sob a qual se configura a narrativa: “e nesse silêncio esquadrinhando em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo pacientemente” (NASSAR, 2001, p. 52). Desse modo, o cronotopo temporal capitaneado por André, o narrador-protagonista, carrega as nuances de paciência, tão solenemente propaladas pelo pai patriarca como o valor supremo que regeria a família, principalmente na sua relação com o tempo cronológico, responsável pelos momentos de fartura e escassez nos ciclos da lavoura. O extenso sermão sobre a virtude suprema da paciência como baliza sustentadora da relação harmoniosa entre os integrantes da família do patriarca e a sua relação com o tempo cronológico encontra-se no capítulo 9 de *Lavoura Arcaica* e entesoura uma visível relação dialógica com o livro de *Eclesiastes*, de Salomão: “A

paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte de nossas adversidades e o suporte das nossas esperas” (NASSAR, 1989, p. 104) No entanto, o cultivo da paciência pelo narrador-protagonista André em haurir profanamente e pacientemente o tempo onírico da lembrança, tempo este não linear, mas descontínuo e espiralado, faz com que o autor-criador capte um efeito irônico de desestabilização do conceito moral de paciência, com o qual o protagonista empreende a composição de seu tempo memorialístico-profanatório entre odores de vinhos e estrumes. Assevera o sermão do pai:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas [...] e nenhum entre nós há de transgredir essa divisa; nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações” (GRIFO MEU)(LAVOURA ARCAICA, p. 57)

Essa captação de um efeito irônico no jogo de oposição entre as concepções temporais ocorre em razão da construção milimétrica de uma noção muito cara a Bakhtin (2006), qual seja, a noção de *exotopia*, visto que a narrativa em primeira pessoa, projetada pelo autor-criador, focaliza a orientação ético-cognitiva do personagem André, de modo que todo o conjunto dos acontecimentos, todo o material narrativo, todo o acervo de lembranças dos tempos idos é perpassado pelo horizonte axiológico do filho profano. Com isso, instancia-se, na narrativa, uma relação que Bakhtin (2006) denomina de *exotopia*, ou excedente de visão, propiciando ao autor-contemplador¹⁴ um acesso sempre refratado, ou parcial, aos discursos

¹⁴Nuto (2017) apresenta uma instigante investigação crítica desses conceitos de autoria na complexa obra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. Grosso modo, o conceito de autor-contemplador abarca o papel ativo que o leitor apresenta na recriação do objeto estético, indispensável para interpretar e analisar esteticamente uma obra.

atribuídos ao personagem patriarca, de modo que todo o conteúdo dos sermões do pai de André, seus provérbios, suas orientações éticas, seu modo de dispor e organizar a casa e a fazenda introjeta-se, na narrativa, coalhado pelo horizonte ideológico do narrador-personagem. Tal narrador não se confunde, todavia, com o autor-criador, haja vista este se constituir na visão bakhtiniana como uma função própria do texto que organiza os sentidos, os implícitos, os efeitos de ironia etc, ou seja, é uma função que vai além do conceito formalista de foco narrativo.

Esse papel de relevo conferido à visão de mundo do personagem André, consubstanciada no foco narrativo em primeira pessoa, pode impelir o autor-contemplador a insinuar uma postura caudatária favorável à orientação-ético-cognitiva do personagem protagonista, tanto por parte do autor-criador, quanto por parte do autor-pessoa. Certamente, esse jogo de excedentes de visão, e as consequências éticas e ideológicas suscitadas, se apresenta como algo a ser explorado com mais detalhes em artigo futuro.

3. O CASARÃO CATEDRAL E A SAGRADA MESA DO JANTAR

Como falado na seção anterior, a narrativa denota-se impregnada pelo horizonte axiológico do filho tresmalhado, de modo que toda a concepção plástico-pictural da obra é tecida a partir desse prisma, com o qual - os indícios textuais parecem sugerir - convergem os horizontes do autor-criador, bem como do autor-real. Daí a escolha da oposição contrastante entre as cenas da sala de jantar e do quarto privado revelarem uma perspectiva de insurgência, por parte do narrador-protagonista, ao conjunto de valores disseminados pelo pai à mesa das refeições.

A formação discursiva conservadora e patriarcal contra a qual André insurge-se é metonimizada na figura do casarão patriarcal, de tal sorte que os recursos narrativos empregados por Raduan na ambientação da casa suscitam

um efeito de harmonia e rigor quase cartesianos, como se cada elemento da casa obedecesse a um preceito quanto à forma de disposição em determinado cenário, como se todos os artefatos do casarão obedecessem a uma lógica abstrata, que não admite brechas, para o inesperado, para o singular, para o dissonante:

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 (NASSAR, 1989, p. 53)

Torna-se primordial salientar como os detalhes descritivos em *Lavoura Arcaica* não aparecem na configuração plástico-pictural da obra de forma gratuita. Corolário dessa ideia é a composição rígida do cronotopo do casarão, por intermédio da disposição dos objetos, a posição que os personagens ocupam em cena, os detalhes sobre a mesa de jantar, os artefatos decorativos na parede e muitos outros recursos narrativos que são trazidos a lume com o fito de encetar um efeito de ambientação harmonioso, rigidamente ordenado, onde nada se coloca e se permite estar fora do lugar, uma vez que o *ethos* discursivo do patriarcado cristão só opera com a ilusão da estabilidade ou da previsibilidade, reprimindo qualquer comportamento que se ponha além dos limites da moral e das convenções sociais do discurso dominante, ou seja, sem espaço para qualquer nota dissonante: “era boa a luz doméstica da nossa infância, 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” (NASSAR, 1989, p. 28)

A configuração desse cronotopo como espaço de repressão se tece plasmada pela apresentação do horizonte ideológico do personagem patriarca.

A posição que o personagem André ocupa na mesa propicia-lhe perceber o seu pai em relação ao todo do ambiente:

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica da sua postura: o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; e aproximando depois o bico de luz que deitava um lastro de cobre mais intenso em sua testa, e abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura, trazia textos compilados, o pai, ao ler, não perdia nunca a solenidade: “Era uma vez um faminto (NASSAR, 1989, p. 63)

Na construção plástico-pictural dos sermões à mesa de jantar, temos, portanto, a combinação do cronotopo com o horizonte valorativo do personagem patriarca, de maneira que a rígida e cartesiana caracterização do ambiente articula-se com a solenidade com a qual o personagem declara a parábola exortadora. As refeições à mesa de jantartornam-se para a família um espaço sagrado qual santa ceia onde o pão da palavra se faz compartilhado:

uma lei ainda mais rígida dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa, e era na hora de reparti-lo que concluíamos, três vezes, ao dia, o nosso ritual de austeridade, sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça (NASSAR, 1989, p. 78)

A forma desse cronotopo, a mesa de jantar, leva-a a uma articulação com outro cronotopo de valor hierárquico mais amplo: o próprio casarão comparado ao espaço sagrado de uma catedral, o que hiperboliza ainda mais a imagem mordaz de coerção ou repressão a qualquer nota dissonante, a qualquer comportamento singularmente desviante que venha a profanar o espaço sublime da “nossa catedral”:

o amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular; sem perder de vista a claridade piedosa desta máxima (NASSAR, 1989, p. 65).

A referência à casa-catedral também se revela na cena de abertura, quando o irmão primogênito, representando a figura patriarcal, vai em busca do filho tresmalhado tentando convencê-lo a retornar:

E eu que achava inútil dizer fosse o que fosse passei a ouvir (ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral (NASSAR, 1989, p. 18)

Pedro, o irmão primogênito, apresenta a consequência inevitável da fuga e do comportamento dissonante de André para um ambiente onde tudo funcionava de forma sistêmica, onde todos os ciclos se cumpriam sem óbice e onde tudo se dispunha de forma cartesiana, com cada um cumprindo resignadamente uma dada função, de forma inabalável, aceitando os desígnios que permitiam à sagrada família a manutenção da união e da paz. A consequência inevitável é o luto materno e a inaceitabilidade da cadeira vazia à sagrada mesa de jantar, com a partida do filho desviado dos caminhos da sagrada catedral:

ela não contou pra ninguém da tua partida, naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; mas ficamos quietos e de olhos baixos, a mãe fazendo os nossos pratos, nenhum de nós ousando perguntar pelo teu paradeiro (NASSAR, 1989, p. 25)

Desde as primeiras páginas da narrativa, penetramos, pela articulação do que Bakhtin denomina de autor-criador, na construção psicológica de um personagem que vai se revelando – no discurso -ricamente complexo, cujo *ethos* escapa às linhas de previsibilidade comportamental e ideológica oriundas da ordem conservadora do regime patriarcal-cristão metonimizada, como vimos, na ambiência do velho casarão, de modo que, na narrativa, tal casarão é comparado com a epifânica imagem religiosa de uma catedral.

André, o filho rebelde, instila a ira da família por, desde criança, demonstrar uma capacidade de confrontação com essa ordem discursiva conservadora. Tal embate revela-se em alguns pontos apresentados principalmente no início da narrativa bem como, no transcurso da trama, pela via da confrontação com os símbolos-alegóricos atribuídos ao discurso do pai e a ressignificação destes pelo horizonte verbo-ideológico do filho. Quero, nesta seção, alongar-me nesses expedientes simbólicos por meio dos quais o confronto de horizontes axiológicos se intensifica no decorrer da narrativa.

A história, por exemplo, como já vimos, inicia-se com André recebendo embriagado em uma pensão de interior a visita do irmão Pedro, que, representando a família, lhe vai em busca com o intento de trazê-lo ao domínio da velha ordem. Confrontado com Pedro, André é incisivo em revelar que a desarmonia na família se iniciara muito tempo antes dos acontecimentos derradeiros que resultaram em sua fuga, num tempo em que, ainda criança, já revelava uma premente disposição em virar do avesso o que lhe era apresentado como força de dogma e palavra divina:

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” eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção (NASSAR, 1989, p. 26)

Para a criança que já esquadrinhava criticamente os mistérios da fé desde cedo, a dissonância, na fase adulta, com o confinamento do espaço-catedral da família seria inevitável. Cronotopicamente, a dissonância é demarcada pela caracterização do espaço privado do quarto de André como um quarto-catedral, quer seja no espaço da pensão, do casarão da família ou do velho casarão do avô em ruínas:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 1989, p. 9)

Se o casarão-catedral consagra os elementos do espírito os quais convergem para a sacralidade da união da família, no quarto catedral do filho profano cultuam-se os elementos do baixo-corporal, sobretudo os fluídos expelidos pelo corpo. Se no casarão-catedral, a paciência era a rocha sobre a qual ela se encontrava edificada, o quarto-catedral de André, por seu turno, faz da impaciência a pedra sobre a qual erige a igreja consagrada aos desejos do seu próprio corpo, sem espaço para qualquer interdição discursiva ou comportamental, onde não possa haver leis teológicas ou civis que possam represar a força descomunal do desejo carnal:

Eu disse cegado por tanta luz 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 frequentarei 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 [...] eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem seus direitos! (NASSAR, 1989, p. 90)

A bivocalidade - instanciada através do confronto entre a voz do pai e o posicionamento do filho - perpassa toda a narrativa, de tal maneira que tal relação dialógico-conflituosa entre pai e filho robustece à medida que André ganha nuances de loucura, agindo cada vez mais movido pela passionalidade, por rompantes emocionais de fúria e desequilíbrio, pela desejo inexorável de demarcar a singularidade de sua posição dissonante no âmbito do casarão-catedral, uma posição que tão somente pode ser ocupada por ele, através da sua autoconsciência do não-álibi da existência (BAKHTIN, 2010). O ápice reside na profanação do filho à sagrada mesa do jantar onde ocorriam os sermões:

Eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existe uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era só o meu ponto de vista [...] e dizer tudo isso num acesso verbal virando a mesa dos sermões num revertério (NASSAR, 1989, p. 111)

Por fim, resta dizer que, ao captar a crise de autoridade/identidade do *pater famílias*, Nassar se insere no elo da cadeia de uma comunicação discursiva, constituída por obras como *Dom Casmurro* (1899) e *Crônicas da Casa Assassinada* (1959), todas estas sublinhadas - na fabulação narrativa - pelo decalque do declínio econômico da oligarquia rural e de uma consecutiva falência das relações familiares. Com efeito, Nassar capta uma estrutura de poder em ruínas, que soçobra à medida que a narrativa avança. Essa estrutura de poder se instaura, conforme Schimidt (2006), num esquema tripartite, cujo desenho se tece em círculos concêntricos, onde o centro é ocupado pela figura imperiosa do senhor de terras “prevalência de uma ordem senhorial”, que acumula papéis de pai (prevalência de uma ordem patriarcal) e de homem (prevalência de uma ordem masculina). De acordo com Rita Terezinha

Schmidt, o patriarcalismo é refinado pelo reacionarismo e conservadorismo da classe dominante, constituindo a formação discursiva hegemônica que sustenta a base de estruturas institucionais e ideológicas no campo político.

Indiferente ao olhar judicativo da família patriarcal, dos valores hegemônicos que sustentam as estruturas institucionais e ideológicas, o profano filho se entrega a um caminho palmilhado pelas suas próprias verdades, através do qual possa seguir os rastros de sua singularidade dissonante. Como consequência, o sistema de imagens plasmado artisticamente pelo autor-criador através da oposição cronotópica entre o espaço privado do quarto do filho e o ambiente sagrado do casarão catalisa esse confronto de vozes, ou dizendo de outra forma, de horizontes axiológicos, demarcados, ao longo da narrativa, pelo confronto de símbolos, de atitudes, de posições.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, Hucitec, 1990.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Para uma filosofia do ato*. São Carlos: Pedro e João editores, 2010.

_____. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

LEMOS, Maria José Cardoso. *Lavoura trágica nassariana*. Revista Alere, v.2, n.1, p. 61-72, 2009.

LEMOS, Masé. Imigração e escrita em Lavoura Arcaica. In: CHIARELLI, Stefania; NETO, de Oliveira Godofredo (Orgs.). *Falando com estrangeiros: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MARTINS, Analice. *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura Arcaica*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.