



Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL)

WILMA SANTANA DOS SANTOS

**ANTROPOFAGIA CULTURAL E INTERTEXTUALIDADE EM
*LAVOURA ARCAICA***

**VITÓRIA DA CONQUISTA
2019**



Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL)

WILMA SANTANA DOS SANTOS

**ANTROPOFAGIA CULTURAL E INTERTEXTUALIDADE EM
*LAVOURA ARCAICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – DELL, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, como pré-requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Fonseca Andrade.

**VITÓRIA DA CONQUISTA
2019**

S233a Santos, Wilma Santana dos.

Antropofagia cultural e intertextualidade em *Lavoura Arcaica*. /
Wilma Santana dos Santos, 2019.

91f.

Orientador (a): Dr^a. Maria das Graças Fonseca Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste
Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens –
PPGCEL, Vitória da Conquista, 2019.

Inclui referências: f. 88 – 91.

1. Lavoura Arcaica - Romance. 2. Antropofagia cultural. 3. Raduan Nassar e a
Literatura. 4. Intertextualidade. I. Andrade, Maria das Graças Fonseca. II.
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós -Graduação em Letras:
cultura, educação e linguagens- PPGCEL. III. T.

CDD: 869.93

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção - CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria das Graças Fonseca Andrade
Orientadora - UESB

Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias
PPGCEL - UESB

Prof.^a Dr.^a Zilda de Oliveira Freitas
(UESB)

Suplentes

Prof.^a Dr.^a Adriana Maria de Abreu Barbosa
PPGCEL - UESB

Prof. Dr. Halysson Frankleynyelly Dias Santos (PROFLETRAS – UESB)

Vitória da Conquista, ____ de _____ de 2019.

Resultado: _____

Dedico este trabalho à minha família, em especial, ao meu filho, Isaías.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela sabedoria e força concedidas durante todo o percurso. Nos momentos mais difíceis e desanimadores, foi Ele quem me deu a força e a determinação de prosseguir com meus sonhos e objetivos.

Meus sinceros agradecimentos a meus pais que me ensinaram a persistir e a acreditar nos meus ideais. Obrigada por cada palavra de incentivo e motivação.

Aos meus irmãos Willian e Welber pelo apoio que sempre me deram, e por fazer parte dessa trajetória.

Ao meu filho Isaías que nasceu durante a escrita deste trabalho. Sem dúvidas, a dádiva de ser mãe trouxe ainda mais encanto e alegria nessa jornada.

Ao meu esposo Erasmo, que sempre se mostrou compreensivo e companheiro. Desfrutou comigo de cada etapa, sempre ao meu lado nos momentos de angústia e ansiedade. A escrita é solitária, mas sua companhia foi imprescindível para que alcançasse a realização dessa conquista. Por diversas vezes seu ombro amigo foi meu porto seguro e suas palavras animadoras me deram força para prosseguir.

À minha orientadora, Graça Andrade, pela dedicação, disponibilidade e compreensão ao me orientar. Que sorte a minha, tê-la como orientadora. Sempre atenciosa, não media esforços em ajudar. Além de orientadora, sempre se mostrou amiga e disposta a contribuir. Obrigada por cada orientação, pelos ensinamentos transmitidos que levarei por toda a minha vida.

Aos professores que fizeram parte da banca de qualificação e defesa desta pesquisa pela disponibilidade e contribuições concedidas.

Aos meus queridos professores do PPGCEL pelos conhecimentos valiosos transmitidos em sala de aula que me ajudaram a dar passos importantes em minha carreira profissional.

Aos meus colegas do PPGCEL, em especial a Josiane Pires e Francielle Leite pela companhia, e palavras de ânimo. Obrigada pela amizade, e pelo carinho.

Meus sinceros agradecimentos a todos que contribuíram e fizeram parte desta conquista.

*As abelhas libam flores de toda espécie,
mas depois fazem o mel que é unicamente seu
e não do tomilho ou da manjerona.
Da mesma forma os elementos tirados de outrem,
ele os terá de transformar
e misturar para com eles fazer obra própria,
isto é, para forjar sua inteligência.*

Michel Montaigne

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma análise de *Lavoura Arcaica* (1975), romance inaugural do escritor brasileiro Raduan Nassar, mediante os conceitos de Antropofagia Cultural, proposto por Oswald de Andrade (1924-1928), bem como dialogismo e polifonia, preconizados por Mikhail Bakhtin (1972), e pelo conceito de Intertextualidade, instituído por Julia Kristeva (1969) e discutido pelos críticos literários Perrone-Moisés (1978) e Borges (2007). O autor de *Lavoura Arcaica*, com uma escrita singular, se apossa de diversos textos bíblicos do Antigo e do Novo Testamento, dentre eles, as parábolas presentes nos livros de Marcos, Lucas e João: “A parábola do Filho Pródigo”, “A Parábola do Semeador”, “A dracma perdida”, e “A ovelha perdida”. Nassar se apropria ainda de textos literários na composição de *Lavoura Arcaica*, como “O sexto irmão do barbeiro”, do *Livro das As Mil e Uma Noites*, os contos “A volta do filho pródigo”, de André Gide, “A volta do filho pródigo”, de Dalton Trevisan, bem como de citação de Jorge de Lima. Nesse trabalho intertextual, realizado por Nassar, é possível compreender o processo de criação literária de *Lavoura Arcaica*.

PALAVRAS-CHAVE: Antropofagia Cultural; Intertextualidade; *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar.

ABSTRACT

This research presents an analysis of *Lavoura Arcaica* (1975), the inaugural novel by the Brazilian writer Raduan Nassar, through the concepts of Cultural Anthropophagy, proposed by Oswald de Andrade (1924-1928), as well as dialogism and polyphony, as advocated by Mikhail Bakhtin (1972), and by the concept of intertextuality, instituted by Julia Kristeva (1969) and discussed by literary critics Perrone-Moisés (1978) and Borges (2007). With a singular writing, Nassar takes advantage of several Biblical texts of the Old and New Testament, among them, the parables present in the books of Mark, Luke and John: "The Parable of the Prodigal Son," "The Parable of the Sower," "The Lost Drachma," and "The Lost Sheep." Nassar still appropriates literary texts in the composition of *Lavoura Arcaica*, as "The sixth brother of the barber", of the Book of the Thousand and One Nights, the tales "The Return of the Prodigal Son," by André Gide, "The Return of the Prodigal Son," by Dalton Trevisan, as well as quotes from Jorge de Lima. In this intertextual work, realized by Nassar, it is possible to understand the process of literary creation of *Lavoura Arcaica*.

KEY WORDS: Cultural Anthropophagy; Intertextuality; *Lavoura Arcaica*; Raduan Nassar.

LISTA DE ABREVIATURAS

Gn – Gênesis

Lv – Levítico

Sl – Salmo, Livro dos Salmos

Pr – Livro dos Provérbios

Ecl – Livro do Eclesiastes ou Coélet

Ct – Cântico dos cânticos ou Cantares

Mt – Evangelho segundo Mateus

Mc – Evangelho segundo Marcos

Lc – Evangelho segundo Lucas

Rm – Carta de Paulo aos romanos

1 Cor – Primeira carta de Paulo aos coríntios

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. LAVOURA ARCAICA SOB UMA PERSPECTIVA ANTROPOFÁGICA.....	14
1.1 Raduan Nassar e a Literatura.....	14
1.2 Raduan Nassar e a composição de <i>Lavoura Arcaica</i>	17
1.3 Antropofagia Cultural e o cenário modernista brasileiro: Contribuições e desdobramentos.....	25
1.4 A Antropofagia na composição de <i>Lavoura Arcaica</i>	33
2. INTERTEXTUALIDADE EM LAVOURA ARCAICA.....	39
2.1 Dialogismo, polifonia e Intertextualidade.....	39
2.2 Uma Lavoura Intertextual.....	50
2.2.1 Intertexto bíblico em <i>Lavoura Arcaica</i>	54
2.2.2 <i>Lavoura Arcaica</i> e o conto “O sexto irmão do barbeiro”.....	62
3. A “PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO” EM RADUAN NASSAR, ANDRÉ GIDE E DALTON TREVISAN.....	67
3.1 A Parábola do Pródigo, segundo o Evangelista Lucas.....	68
3.2 Os pródigos de Nassar, Gide e Trevisan: Uma leitura Intertextual.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propôs a realizar um estudo de *Lavoura Arcaica* (1975), primeiro romance do escritor brasileiro Raduan Nassar, mediante os conceitos de Antropofagia Cultural e Intertextualidade. O interesse por esta obra deveu-se a diversos fatores. Um deles foi o estranhamento literário despertado durante a leitura deste romance: a linguagem agressiva e, ao mesmo tempo, poética, torna a obra instigante e diferente das demais produzidas na década de 70, período no qual se notou uma predominância de obras marcadamente realistas e denunciativas. Entretanto, Raduan Nassar optou pelo afastamento dos estilos em voga naquela época e produziu uma obra recheada de lirismo.

A liberdade artística de Nassar, especificamente em *Lavoura arcaica*, foi, sem dúvida, uma das razões pelas quais nos interessamos por estudá-lo. O processo de criação literária adotado no livro em questão motivou-nos a compreender como este autor absorve muitas das leituras realizadas em seu percurso enquanto leitor, e reaproveita-as na composição deste romance, no qual é possível perceber, além das ressonâncias bíblicas e islâmicas, a presença de textos de grandes nomes da literatura. Além do diálogo com a Bíblia, especificamente com *Provérbios*, *Cântico dos Cânticos*, *Eclesiastes*, diversas parábolas bíblicas presentes nos livros de Mateus, Marcos, Lucas e João, e no *Alcorão*, Nassar se apropria de outros textos literários, como a narrativa “O sexto irmão do barbeiro”, do *Livro das As Mil e Uma Noites*, os contos “A volta do filho pródigo”, de André Gide, “A volta do filho pródigo”, de Dalton Trevisan, bem como de citação de Jorge de Lima. Desta forma, discutimos como Nassar, por meio da Antropofagia Cultural e da Intertextualidade, incorpora elementos das narrativas supracitadas, elaborando um texto inovador.

No âmbito da pesquisa de natureza bibliográfica qualitativa, objetivou-se responder à seguinte questão: em que medida os conceitos de Antropofagia e Intertextualidade podem funcionar como chave para leitura e compreensão do processo de criação literária de *Lavoura Arcaica*?

Discutimos como os conceitos de Antropofagia Cultural e Intertextualidade lançam luz sobre o processo de criação de *Lavoura Arcaica*, apontando os diálogos que Raduan Nassar estabelece entre essa obra e diversos textos bíblicos e literários.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, apresentamos o escritor Raduan Nassar, a sua relação com a literatura. Nos debruçamos, especificamente sobre a obra *Lavoura Arcaica*, destacando as personagens, o ritmo, a força poética e expressiva da linguagem desta obra, bem como o enredo que aborda temas complexos que são concernentes

ao ser humano. Tais características presentes em *Lavoura arcaica* nos permitem afirmar que Nassar inovou ao escrevê-la em um período marcado pelo romance-reportagem, de cunho realista e denunciativo. Na década de 70, a maioria da produção artística objetivava denunciar as repressões sofridas em nosso país, porém, *Lavoura Arcaica*, recheada de lirismo, foge daqueles modelos de fazer literário, e consagra Nassar como um grande escritor da literatura brasileira. Delineamos, ainda no primeiro capítulo, o conceito de Antropofagia Cultural, cunhado por Oswald de Andrade, durante o Modernismo brasileiro, movimento que propôs uma revolução nas artes em geral e abalou as concepções predominantes acerca da criação artística. A fim de explanar o conceito, realizamos um breve contexto histórico do Modernismo e exploramos o “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, e “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, que foram essenciais para a compreensão da Antropofagia enquanto apropriação da cultura alheia e transformação da Literatura do Outro na criação de nossa própria Literatura, como bem o fez Nassar. Percebemos que Nassar, em *Lavoura Arcaica*, por meio da Antropofagia Cultural, devorou textos alheios para compor um clássico da Literatura brasileira.

Ao estudar *Lavoura Arcaica* sob uma perspectiva antropofágica, o conceito de Intertextualidade foi fundamental para a compreensão de como a apropriação de textos alheios é realizada na obra. Sendo assim, no segundo capítulo, realizamos um estudo acerca das principais definições deste conceito e a sua importância no processo de criação literária. A partir das concepções de Mikhail Bakhtin acerca de dialogismo e polifonia, e das contribuições de Julia Kristeva, Perrone-Moisés e Koch, Bentes e Calvacante foi possível observarmos como a Intertextualidade se manifesta em *Lavoura Arcaica*. Para tanto, analisamos trechos da obra, e percebemos que Nassar se vale de textos considerados sagrados, como a Bíblia e o Alcorão, bem como de textos literários, como *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, e o conto “O sexto irmão do barbeiro”, presente no *Livro das Mil e Uma Noites*, na composição de *Lavoura Arcaica*.

No terceiro capítulo, realizamos um estudo intertextual de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, com a “Parábola do Filho Pródigo”, de Lucas, e com os contos “A volta do Filho Pródigo” (1912), do escritor francês André Gide, e “A volta do Filho Pródigo” (1975), do escritor brasileiro Dalton Trevisan. Mostramos como se dá a apropriação antropofágica e intertextual dessas narrativas em *Lavoura Arcaica*, destacando as semelhanças e diferenças entre elas.

1. LAVOURA ARCAICA SOB UMA PERSPECTIVA ANTROPOFÁGICA

1.1 Raduan Nassar e a Literatura

O escritor Raduan Nassar nasceu em 1935, no interior de São Paulo, na cidade de Pindorama. Em 1955, começou seus estudos a um só tempo, na Faculdade de Direito e no curso de Letras Clássicas. Entretanto, logo no segundo semestre, desistiu do curso de Letras. Em 1957, decide cursar Filosofia e, posteriormente, abandona o curso de Direito. Um ano após a morte de seu pai, em 1960, Nassar começa a escrever o conto “Menina a caminho”, em 1961. Em 1963, conclui o curso de Filosofia e, em 1967, funda o Jornal do Bairro, com a colaboração de seus irmãos e a participação de alguns amigos, como José Carlos Abbate e Ernst Weber. Em 1968, começa a esboçar os escritos de *Lavoura Arcaica*. Após dois anos, escreve *Um copo de cólera* e mais dois contos: “O Ventre seco” e “Hoje de madrugada”.

Apesar de Nassar não ter uma vasta produção literária, as suas obras são densas e reconhecidas nacional e internacionalmente. *Lavoura Arcaica* teve sua edição espanhola em 1982 e, neste mesmo ano, a obra *Menina a Caminho* foi traduzida para o alemão. Em 1985, *Lavoura Arcaica* foi traduzida para o francês juntamente com *Um copo de cólera*. E em 1991, *Um copo de Cólera* teve sua edição alemã.

Lavoura Arcaica foi publicada em 1975 pela Editora José Olympio e, em 1976, ganhou o *Prêmio Coelho Neto* na categoria de melhor romance e o seu escritor recebeu Menção Honrosa da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como revelação de Autor. Em 1976, Nassar recebeu o *Prêmio Jabuti* como revelação de autor, da Câmara Brasileira do Livro e, em 1978, sua obra *Um copo de cólera* conquistou o *Prêmio Ficção* pela APCA. Em 2016, Nassar foi consagrado com o Prêmio Camões e, recentemente, em 2017, foi prestigiado com o Prêmio Jabuti na categoria de Livro Brasileiro publicado no exterior, com o título “A cup of rage”, pela Penguin Random House. A obra *Um copo de cólera* recebeu adaptação cinematográfica em 1999, dirigida por Aluizio Abranches e *Lavoura Arcaica*, em 2001, sob a direção de Luiz Fernando de Carvalho.

Raduan Nassar parou de escrever em 1984 e passou a dedicar-se à criação de galinhas. Em edição especial dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicada a Raduan Nassar, em 1996, ao ser questionado sobre o que o levou a escrever e depois a renunciar a escrita, Nassar afirmou: “Foi a paixão pela literatura, que certamente tem a ver com uma história pessoal. Como começa essa paixão e por que acaba, não sei” (NASSAR, 1996, p. 24). O escritor garantiu que seu projeto literário inicial era apenas escrever: “O projeto era escrever, não ía

além disso. Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com palavras. Não só com a casca dela, mas com a gema também. Achava que isso bastava” (NASSAR, 1996, p. 24).

Nassar possuía apenas o plano de escrever, não estava preocupado em se filiar a alguma vertente literária, pois, para ele, escrever não significa estar preso e fadado a continuar sempre produzindo. Nassar nunca escondeu sua paixão pela literatura, nem tampouco, negou o apreço que tem pelas suas produções literárias, mas optou pelo silêncio.

O motivo do abandono da literatura por Raduan Nassar parece ter sido um dos questionamentos mais corriqueiros em entrevistas feitas ao escritor e depoimentos de amigos que acompanharam seu percurso literário. Dentre esses amigos, Milton Hatoum chegou a afirmar que Nassar, em conversa com ele, questionou sobre quais seriam os motivos que levariam um escritor a deixar de escrever, e Hatoum respondeu-lhe que talvez um desses motivos fosse devido a uma “impossibilidade”, “um vazio” que faz parte do processo de criação literária:

Eu lhe disse que esse espaço possível (o da literatura) torna-se às vezes, uma impossibilidade, um vazio. E que nem sempre um escritor está disposto ou inclinado a redizer com outras palavras o que já foi escrito. Reativar, reavivar a experiência da escrita pressupõe superar a dificuldade de escrever, de pensar a complexidade da realidade por meio das palavras. Para Flaubert, cada frase ou parágrafo vinha carregado de esforço, de sentimento. Não se trata de uma inspiração romântica ou da visita providencial de alguma musa. Trata-se simplesmente (mas isso é decisivo) da dificuldade de escrever ou da recusa de repetir o que já foi pensado e escrito. Dizer muito em poucas palavras era um dom dele, Raduan... (HATOUM, 1996, p. 21)

O silêncio de Nassar pode ser interpretado como uma resposta que ele encontrou para expressar que “há um tempo para todas as coisas”: o tempo de lavrar a terra, plantar, de escrever, produzir, e também o tempo de colher os frutos gerados; o tempo de gritar, falar, mas também o tempo de se calar. Talvez, Nassar esteja vivendo o tempo do silêncio gerado pela própria escrita.

Em *Escrever*, Marguerite Duras (1994) discute a impossibilidade da escrita, destacando que o escritor é solitário no momento em que escreve, e que esta solidão faz parte do processo de criação sendo, até mesmo, necessária:

A solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz, ou então a gente se acaba, exangue, de tanto procurar o que escrever. (...) É sempre necessária uma separação da pessoa que escreve livros em relação às

peças que a rodeiam. É uma solidão. É a solidão do autor, a solidão da escrita. (DURAS, 1994, p. 14)

Segundo a autora, não há como o escritor se escapar desse momento solitário que é predominante no ato de escrever e esta solidão é construída pelo próprio autor que se isola em relação às pessoas ao seu redor e se fecha em uma casa: “a casa da escrita”. É neste ambiente fechado, solitário que o autor tenta escutar a sociedade, o mundo inteiro ao redor, e absorve a essência de tudo isso, transformando-a em obra de arte. Durante este percurso, muitas vezes, o autor se perde, pois a escrita é árdua, é difícil, entretanto, ao escrever, o autor se vê como em uma tarefa da qual não se pode escapar:

A partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que se perder, aí é que se escreve. Ao passo que o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva. A pessoa se vê obrigada a se colocar a seu serviço. É impossível escapar de um livro, antes que ele esteja afinal escrito – ou seja: sozinho e livre de você que o escreveu. (DURAS, 1994, p. 21-22)

De acordo com Duras, o livro precisa estar em ponto de “acabamento”, “pronto” para ser lido por outras pessoas, com outros olhares, outras impressões, e é neste momento que ocorre a separação entre o autor e a obra:

É o mais difícil de tudo. É o pior. Porque um livro é o desconhecido, é a noite, é fechado, é assim. É o livro que avança, que cresce, que avança nas direções que se supõem exploradas, que avança para seu próprio destino e do seu autor, agora aniquilado pela sua publicação, a separação entre os dois, o livro sonhado, como a criança recém-nascida, sempre a mais amada. (DURAS, 1994, p. 26-27)

De acordo com Roland Barthes (2004), uma vez publicada a obra, o autor é dispensado de qualquer outra tarefa, ele “morre” e resta ao leitor lê-la e atribuir possíveis sentidos: [...] “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57). A escrita começa com a “morte do autor”: [...] “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”, pois “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 58-59).

Esta separação do autor e sua obra, descrita por Barthes, e a solidão da escrita, o isolamento e a impossibilidade da escrita, descritos por Marguerite Duras, talvez tenham sido cruciais para que Raduan Nassar silenciase a ponto de não mais produzir novas obras.

Apesar de não ser objetivo desta pesquisa discutir sobre os motivos que levaram Nassar a deixar de escrever, nem tampouco abordar as opiniões críticas a respeito desta questão, pareceu-nos pertinente destacar como um autor tão importante dentro da literatura brasileira, com reconhecimento nacional e internacional, renuncia à possibilidade de prosseguir escrevendo. Por esta razão é que citamos brevemente um dos momentos raros deste escritor em uma entrevista especial na qual ele é questionado sobre a renúncia literária.

1.2 Raduan Nassar e a composição de *Lavoura Arcaica*

Lavoura Arcaica (1975), romance inaugural de Raduan Nassar, apresenta peculiaridades fundamentais em sua composição, como a elaboração do enredo, em que se percebe a construção da trama por meio de memórias e ponto de vista do narrador-personagem, que se encontra na situação de filho desgarrado; e as personagens, que carregam grande valor simbólico da sociedade patriarcal: as personagens femininas se destacam pela nudez, submissão e linguagem corporal, enquanto o avô, o pai e o filho mais velho ocupam lugar de autoridade e são detentores do discurso de ordem da família.

Percebe-se ainda, em *Lavoura Arcaica*, peculiaridades no que se refere ao ritmo, que ora é marcado pela velocidade e violência do discurso frenético do narrador, ora por pausas, e se alterna, conferindo musicalidade à narrativa, e, sobretudo, o trabalho meticuloso com a linguagem, o qual revela o cuidado que Nassar teve ao descrever, de forma minuciosa e poética, os momentos, espaços, e lembranças que figuram na obra.

Ao estreitar com *Lavoura Arcaica*, Nassar inovou ao escrever fora dos parâmetros propostos nas décadas de 60 e 70, época em que diversos escritores estavam empenhados com a produção de uma literatura engajada, ideologicamente compromissada em denunciar as opressões e mazelas sociais.

O contexto sócio histórico do país na época em que foi produzida *Lavoura Arcaica* foi marcado por diversas mudanças no âmbito econômico, político e cultural. Nas décadas de 60 e 70, ocorreu o golpe militar e os militares passaram a governar o país.

Além das mudanças políticas e econômicas, o país viveu, neste período, mudanças nas esferas cultural e artística, ocasionando o surgimento de alguns movimentos artísticos contrários ao governo ditatorial. Dentre eles destaca-se o Movimento Tropicália que, a partir

da união da cultura brasileira com as inovações estéticas, denunciava, nas letras das músicas, as opressões praticadas pelo governo daquele período. Os principais representantes deste movimento foram Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Tom Zé e Gal Costa. Neste cenário os meios de comunicação como a televisão e as rádios foram importantes, pois passaram a fazer parte do cotidiano de uma grande parcela da sociedade.

O país vivia o período de Ditadura Militar, no qual o governo censurava todas as produções intelectuais e artísticas que não se adequavam às propostas estabelecidas pelo Regime. Os escritores da década de 70 passaram a questionar, em sua obras, a forma autoritária do governo, como meio de responder à repressão sofrida na época e muitas dessas obras foram censuradas. Segundo Pellegrini (2008),

De um modo geral, a visão linear sobre a censura à produção cultural durante a ditadura militar, tende a fixar os anos 70 como aqueles em que ela atuou com maior peso, determinando uma espécie de *estética do reflexo*, na medida em que efetivamente impôs seus “padrões de criação”, cortando, apagando, proibindo ou engavetando incontáveis peças, filmes, canções, novelas de TV, artigos de jornal, romances e contos. (PELLEGRINI, 2008, p. 38-39)

Desta forma, predominava na década de 70 uma escrita com teor denunciativo e ideológico, que se aproximava do Realismo literário vivido na década de 30, em que escritores propuseram-se a retratar a realidade da sociedade e a denunciar as mazelas sociais do país:

Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e das alternativas estilísticas às formas do realismo histórico. (SCOLLHAMMER, 2009, p. 22-23)

Apesar do engajamento político e do forte caráter panfletário e jornalístico das obras literárias produzidas neste período, Raduan Nassar manteve-se à margem do estilo literário da época e, de modo bastante original, escreveu uma obra-prima da literatura brasileira. Esta recusa de Nassar à produção engajada da época chamou a atenção da crítica literária:

Li *Lavoura arcaica* em 1976, numa época em que muitos livros de ficção pretendiam denunciar a brutalidade da vida política brasileira. Para a nossa literatura, os anos 70 não foram uma década perdida: basta lembrar que, nessa época, Osman Lins e Clarice Lispector publicaram obras-primas como

Avalovara e *A hora da estrela*. Mas o toque militar de recolher parecia impor um tema a alguns escritores que queriam escrever sobre o tempo presente, esse tempo que, para a literatura, parece ser um contratempo. *Lavoura arcaica* fugia do factual, do circunstancial, e aderiu a algo que penso ser importante numa obra literária: a linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa. Por isso, o romance de Raduan me impressionou tanto. (HATOUM, 1976, p. 19-20)

Em *Lavoura Arcaica*, Nassar mescla à prosa e à poesia à sua narrativa, e este trabalho meticuloso com a linguagem confere beleza e densidade à obra. Muitos críticos tiveram dificuldades em definir a qual gênero literário *Lavoura Arcaica* pertencia: “Romance, novela trágica, mosaico bíblico-corânico-arquetípico, longo poema em prosa, ou seja, é difícil precisar em que camisa-de-força dos gêneros se poderia acomodar tal obra” (TEIXEIRA, 2002, p. 17).

Em *História concisa da Literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2006) afirma que, *Lavoura Arcaica* se aproxima da literatura intimista produzida nos anos de 1930: “Um romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética foi a estréia de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, em 1976” (BOSI, 2006, p. 423). As angústias e contradições humanas eram temas recorrentes em obras produzidas por autores como Clarice Lispector, Osman Lins e Lygia Fagundes Teles, que fizeram parte da Literatura intimista. Esta vertente da literatura brasileira foi marcada pela mistura de gêneros literários e adoção do romance introspectivo.

Lavoura Arcaica foi aclamada e bem recebida pela crítica brasileira e internacional. Diversos escritores e críticos da literatura brasileira elogiaram a produção nassariana. Dentre eles, encontra-se Tristão de Athayde, um grande crítico literário que na coluna “Romances”, do *Jornal do Brasil*, em 1976, descreveu *Lavoura Arcaica* da seguinte forma:

Quanto ao livro que arrebatou o prêmio, *Lavoura Trágica* (Sic!) de Raduan Nassar, é uma obra de um jovem estreante, que roça também o fenômeno da miscigenação, em São Paulo, pela imigração sírio-libanesa, embora não toque especialmente nesse aspecto do problema. O que faz a força e a intensidade dramática da curta narrativa é o seu reflexo, ao mesmo tempo, bíblico e helênico. É uma versão inteiramente livre da parábola do Filho Pródigo, mas com um desdobramento contraditório ao da narrativa bíblica. Como se a tragédia clássica com a implacabilidade do Destino cego entrasse em conflito com a sublime Visão regeneradora do Amor. O autor não escolhe. O leitor que o faça. E nisto reside um dos elementos mais fortes do drama. (ATHAYDE, 1976, p. 44)

Durante palestra no Colóquio de Letras, em 1977, Leyla Perrone-Moisés destacou algumas peculiaridades na escrita de *Lavoura Arcaica*:

A linguagem deste romance é de molde a inibir qualquer metalinguagem. É um discurso tão denso, tão desmesurado em seu lirismo, tão inusitado em suas ressonâncias bíblicas e islâmicas, que um comentário a ele apostou corre logo o risco de leviandade e de insignificância. (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 96)

Ao dar ênfase à linguagem e ao enredo do romance, Perrone-Moisés afirma que a escrita de Nassar revelava-se na literatura como algo novo e singular, e isso provocava no leitor um “mal-estar”, um estranhamento em relação à linguagem do romance. É justamente neste aspecto que Perrone-Moisés acredita estar a força da obra:

A força de *Lavoura Arcaica* está em sua linguagem. Nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, Raduan Nassar solta um verbo que, por represado, estoura e jorra com um vigor a que não estamos habituados. Em seu tom profético, em suas inesgotáveis metáforas, essa linguagem nos impressiona e, em certos momentos, provoca em nós certo mal-estar. (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 96)

A linguagem de *Lavoura Arcaica* é simbólica e rica em metáforas, e isso confere à narrativa poeticidade e beleza. Pela riqueza de conteúdo, o romance exige uma leitura atenciosa. Segundo Rodrigues (2006), isso se deve à sensibilidade e linguagem poética que caracterizam a narrativa:

Lavoura Arcaica é um romance exigente, por várias razões. Conta, em primeiro lugar, com um leitor cuja sensibilidade se ative plenamente na sintonia fina dos impulsos rítmico-melódicos, os quais estão na base da narração e constituem uma modalidade de fala e uma expectativa de escuta peculiares ao discurso da poesia. (RODRIGUES, 2006, p. 9)

Lavoura Arcaica exige do leitor uma sensibilidade que o possibilite perceber não só as palavras e metáforas poéticas escolhidas pelo autor, mas também captar a interpenetração de gêneros em que prosa se funde à poesia que, por sua vez, penetra no drama, e desemboca para o trágico. Segundo Rodrigues, esta mistura de gêneros caracteriza a singularidade da obra e revela seu caráter moderno:

Lavoura Arcaica não é um romance tradicional, alheio ao seu tempo. Trata-se de uma obra que, sem deixar de ser prosa, é lírica e trágica ao mesmo

tempo, como é ao mesmo tempo uma e fragmentária, circular e espiral, mítica e histórica, o que me parece mais moderno que muita literatura que se assim se autoproclama. (RODRIGUES, 2006, p. 154)

Além de moderna, a escritura do romance de Nassar é atemporal. A atemporalidade é uma das características essenciais de um clássico literário. A verdadeira produção artística é aquela que resiste ao tempo e consegue tocar na alma do leitor de épocas distintas. Segundo Italo Calvino em *Por que ler os clássicos*, uma das peculiaridades de um clássico consiste no seu valor diante do tempo que mesmo após décadas de sua publicação, ainda continua a suscitar questionamentos: “É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15). Isso se deve por causa da inesgotabilidade de um clássico que sempre tem algo novo a ser dito, pois ele “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 15).

Por apresentar estas particularidades descritas por Calvino é que *Lavoura Arcaica* foi e continua sendo consagrada um clássico da literatura:

Ao livro foi imediatamente reconhecido, por sua elaboração madura e sua linguagem própria, o estatuto de “clássico”, e suspeita-se que isso tenha ocorrido não apenas por suas qualidades literárias óbvias, mas também pela dificuldade que a crítica enfrentou no momento de classifica-lo dentro das correntes literárias comumente aceitas. *Lavoura Arcaica* parece inscrever-se na história literária do seu tempo como um veloz cometa que passa pelo hemisfério sem interferir nas constelações visíveis, mas acaba, mesmo assim, deixando um rastro singular na memória do leitor. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 65)

Lavoura Arcaica é atemporal e ultrapassou os limites da época, da cultura em meio a qual foi produzida, e extraiu subsídios importantes de textos que serviram de base na formação da nossa cultura. Ao abordar questões de caráter universal, como o amor, a paixão, as relações familiares e os conflitos interiores do ser humano, o romance remete às origens da história humana, ao se apropriar de textos considerados sagrados na cultura judaico-cristã, como a Bíblia, e na cultura mulçumana como o Alcorão. Esses livros são carregados de simbologias e servem, até os dias atuais, como guias para as mais diversas práticas do homem na sociedade. Esses textos funcionam como uma bússola que orienta comportamentos e ações humanas. Segundo Schollhammer, esta apropriação que Nassar faz de textos sagrados não afeta a liberdade artística do escritor, mas possibilita ao leitor um retorno às origens:

Embora esbanje de uma liberdade estilística e narrativa características da vanguarda modernista, *Lavoura Arcaica* resgata uma herança temática universal, ao regressar aos fundamentos míticos da tradição judaico-cristã do Velho Testamento e penetrar na sabedoria semita dos povos árabes, apresentados no livro sob forma de confrontos culturais vividos pelas famílias imigrantes do interior do Brasil. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 65)

Com uma escrita singular e um forte lirismo, *Lavoura Arcaica* é narrada a partir do ponto de vista de André, narrador-personagem, que por meio de uma linguagem desenfreada e convulsa narra os motivos que o levaram a sair de casa.

O romance é dividido em duas partes: “A partida” e “O retorno”. Na primeira parte, são narrados os acontecimentos que levaram André a abandonar a casa paterna e, na segunda, é narrado o retorno dele após seu irmão mais velho, Pedro, enquanto guardião dos ensinamentos pregados pelo pai, pedir para que ele retornasse. A forma como a obra está estruturada remete à narrativa bíblica intitulada “A parábola do filho pródigo”, presente no livro de Lucas, em que também são perceptíveis duas partes: a saída do filho pródigo (primeira parte) e arrependimento e retorno deste filho ao lar (segunda parte).

Logo no início do romance, o leitor é convidado a mergulhar na *psique* de André e a percorrer, com ele, os caminhos que o levaram a deixar a casa paterna. Neste percurso, o leitor é guiado pelo filho tresmalhado que, por meio de suas reminiscências, vai trazendo à tona conflitos interiores e lembranças de sua infância e adolescência. As lembranças não são narradas de forma cronológica e nas primeiras linhas do romance o leitor se depara com uma força poética e musicalidade presentes na linguagem utilizada na descrição do ambiente que se encontrava o narrador-personagem:

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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta. [...] (NASSAR, 2009, p. 7-8)

Em um tom poético, Raduan Nassar inicia o romance com descrições do quarto de pensão em que André se encontrava após a fuga de casa. Este ambiente é “inviolável”, “individual”, “é um mundo, quarto catedral” (NASSAR, 1989, p. 7). É neste ambiente solitário que André vai nos levar até a fazenda e as suas inquietações serão apresentadas e desnudadas.

O espaço é descrito, mais que fisicamente, como “quarto catedral”, lugar meio sagrado, no qual se encerra o mundo do indivíduo, seu corpo, suas necessidades, um lugar individual e inviolável. Espaço que será, em outras ocasiões, cenário de devires de André, de revelações e esconderijos. (TEIXEIRA, 2002, p. 85)

Por meio de suas reminiscências, André evoca a memória para explicar os motivos que o levaram a sair da casa paterna. Entre esses motivos, encontram-se a recusa dos sermões pregados pelo seu pai e o seu amor incestuoso por Ana, sua irmã: [...] “tudo Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” [...] (NASSAR, 1989, p. 41).

As confissões de André são lançadas ao leitor como um jorro, e as relações e conflitos familiares são trazidos à tona durante seu diálogo com Pedro, que fora encarregado de devolver o filho “tresmalhado” ao seio da família. A presença deste irmão mais velho na narrativa é significativa, pois, ele representa a continuidade do discurso do pai e por meio dele André é convencido a regressar. Ao receber a visita inesperada do irmão, André sente, com a presença de Pedro, o peso de toda a família: “[...] e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços, o peso dos braços encharcados da família inteira” (NASSAR, 1989, p. 9).

Pertencente a uma família libanesa, André sente-se deslocado por não aceitar os discursos de ordem pregados pelo pai. A família é regida pelos sermões patriarcais que, segundo André, são contraditórios. Esses sermões eram proferidos durante as refeições, no momento em que todos estavam à mesa. Cada integrante da família possuía o seu lugar específico à mesa:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: 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 galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 1989, p. 154-155)

Percebe-se que os lugares que cada membro da família ocupava são simbólicos: aqueles que sentavam ao lado direito do pai eram representantes da continuidade da tradição e obediência à palavra do patriarca da família, enquanto aqueles que ocupavam o lado esquerdo do pai representavam os que transgrediam, de alguma forma, os ensinamentos e os preceitos transmitidos por ele. Esta dualidade entre os discursos da razão e os das paixões é explorada

durante toda a narrativa. Durante o diálogo com o pai, após o retorno de André, esse embate se torna ainda mais perceptível. Apesar dos esforços do filho “desgarrado” para ser escutado pelo patriarca, apenas o discurso da ordem prevalece e, ao final da narrativa, após o desfecho trágico, André se apossa desse mesmo discurso para mostrar o quanto eram incoerentes os sermões do chefe da família que, dominado pela cólera, matou sua filha, Ana, durante a festa de retorno do príncipe:

[...] 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 – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descartada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores [...] (NASSAR, 1989, p. 191).

Essa violência da fala do narrador-personagem e a força de seu discurso são perceptíveis ao longo da obra, e revelam a sua passionalidade e revolta:

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura minha raiva!) [...] (NASSAR, 1989, p. 33).
 [...] foi tudo isso e muito mais que eu senti com a tremedeira que me sacudia inteiro num caudaloso espasmo ‘não faz mal a gente beber’ eu berrei transfigurado, essa transformação que há muito devia ter-se dado em casa ‘eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue [...] (NASSAR, 1989, p. 38-39).

Em *Lavoura Arcaica* essa agressividade é perceptível não só na linguagem desenfreada utilizada pelo narrador-personagem, mas também no próprio ritmo em que o texto é escrito: [...] “quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos” (NASSAR, 1989, p. 88). Essa agressividade na linguagem pode ser percebida também nos manifestos modernistas de Oswald de Andrade que por meio do conceito da Antropofagia Cultural, revolucionou as maneiras de percepção da criação do texto literário. Trataremos mais pormenorizadamente sobre esta questão adiante.

1.3 Antropofagia Cultural e o cenário modernista brasileiro: contribuições e desdobramentos

De acordo com depoimentos de escritores e historiadores, a Antropofagia caracteriza-se pela devoração de carne humana pelos indígenas. Este ritual foi descrito nos relatos de *Viagem ao Brasil*, por Hans Staden, que foi prisioneiro dos Tupinambás. Segundo este escritor, o ritual antropofágico praticado pelos indígenas é considerado sagrado e os objetos utilizados naquelas ocasiões possuem grande valor simbólico para a cultura deles:

Quando chega o momento de se embriagarem, como é seu costume, quando devoram alguma vítima, fazem de uma raiz uma bebida que chamam *Kawi*; bebem-na toda e matam o prisioneiro. Em a noite seguinte, ao beberem à morte do homem, cheguei-me para a vítima e lhe perguntei: ‘Estás pronto para morrer?’ riu-se e me respondeu: ‘Sim’. A corda com que amarram os prisioneiros, muçurana, é de algodão e mais grossa do que um dedo. (STADEN, 1930, p. 90)

Interessante destacar que, durante o ritual antropofágico, os índios não devoravam qualquer carne humana. Após vencer a batalha contra o inimigo, os indígenas acreditavam que ao deglutir a carne do guerreiro, suas qualidades como força, coragem, seriam absorvidas. Desta forma, havia uma seleção de quais guerreiros inimigos seriam aptos a serem ingeridos:

Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95-96)

Oswald de Andrade se vale dessas noções do ritual antropofágico para cunhar o termo Antropofagia Cultural, durante o Modernismo, importante movimento do século XX, inaugurado no Brasil, em fevereiro de 1922, com a Semana de Arte Moderna. O principal objetivo da Semana de 22 foi propor uma arte que rompesse com as velhas tradições e consolidasse uma identidade verdadeiramente nacional.

Mário de Andrade em *Aspectos da literatura brasileira* afirma que “o Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1978, p. 235).

O movimento modernista brasileiro abalou as concepções de arte e o modo de compreender a produção literária. Ao pregar o rompimento com as regras que limitavam o fazer artístico, o Modernismo no Brasil representou uma nova postura diante da influência estrangeira que passou a ser vista como essencial na construção da identidade brasileira.

A velha Europa presenciava um período de grandes transformações, em que diversos movimentos surgiram na tentativa de revolucionar as artes em geral. Dentre eles, destacam-se o Futurismo (1909-1914), o Cubismo (1907-1914), o Dadaísmo (1916-1922), e o Surrealismo (1924). Esses movimentos não se preocuparam com a lógica, e quebraram as regras de sintaxe, da métrica, da rima, propostas pela velha tradição.

As conquistas das Vanguardas foram absorvidas e adaptadas para o nosso contexto brasileiro. O rompimento com o passado, a liberdade de expressão por meio de uma linguagem coloquial, e a busca por uma expressão que traduzisse os anseios da nação foram alguns dos ideais assimilados pelos nossos escritores modernistas.

O Modernismo no Brasil surgiu após insatisfações de grupos de artistas e escritores movidos pelo sentimento de liberdade e autonomia artística preconizadas pelas vanguardas europeias. Essas Vanguardas provocaram mudanças significativas na esfera cultural. O mundo efervescia com as mudanças e rupturas propostas pela nova forma de criação artística.

O contexto sócio histórico do século XX foi propício às novas mudanças artísticas. O mundo vivia o apogeu da industrialização e avanços tecnológicos. No Brasil, o período é marcado pelo processo de urbanização e a exportação bem-sucedida do café:

O Brasil, por sua vez, progride. Ao saneamento econômico de Campo Sales seguiu-se o saneamento público de Oswaldo Cruz. Pereira Passos iniciou a urbanização. Promove-se a construção de portos, docas, edifícios. Instalam-se a luz elétrica, a radiotelegrafia. Realiza-se o adentramento do sertão por intermédio das ferrovias. Montam-se as fábricas e usinas, desenvolve-se a agricultura, baseada sobretudo no café, no cacau e no açúcar. O Brasil torna-se fabuloso produtor de café, com uma safra que nos atribuía 82,5% da produção mundial. (COUTINHO, 2004, p. 10).

Apesar do crescimento econômico significativo, a cultura ainda estava presa ao passado histórico colonial, e foi a partir do Modernismo que o desejo de ruptura foi consolidado: “O Brasil avançava materialmente. Aproveitava-se dos benefícios da civilização moderna, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado, estava preso aos mitos do bem-dizer, do arduamente composto, das dificuldades formais” (COUTINHO, 2004, p. 5).

O contexto político do país no século XX foi marcado pela insatisfação predominante na sociedade que culminou na revolução de 30, cujos objetivos principais eram destituir o presidente da época, Washington Luís (1926-1930), e ascender o governo de Getúlio Vargas.

Foi neste cenário de mudanças socioeconômicas e políticas e de insatisfação de várias esferas da sociedade que surgiu o movimento que agitaria ainda mais a época e causaria mudanças profundas, principalmente na cultura do país:

(...) dois outros fatos históricos de importância ocorreram: a revolução do Forte de Copacabana, da qual foi participante Eduardo Gomes, e a fundação do Partido Comunista. Esses acontecimentos, mais o da Semana, davam a medida de inquietação nacional pela época – inquietação que culminaria com a Revolução de 30 e o advento de Getúlio Vargas ao poder (COUTINHO, 2004, p. 22).

O escritor e ensaísta Oswald de Andrade desempenhou um papel decisivo para a implantação das novas ideias das Vanguardas europeias. Foi a partir do contato desse escritor com o movimento futurista, na França, que o sentimento de ruptura ganhou espaço no Brasil:

Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do “futurismo”, de que tivera apenas a notícia no Velho Mundo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinilhanias e os museus e exaltando o culto às “palavras em liberdade”, foi-lhe revelado em Paris. (COUTINHO, 2004, p.4).

O movimento futurista foi um dos motivadores que impulsionou a realização da Semana de Arte Moderna, no Brasil. Segundo, Mário de Andrade, um dos representantes do Modernismo brasileiro, a Semana de 22 não teve uma boa recepção: “E foi no meio da mais tremenda assuada, dos maiores insultos que a Semana de Arte Moderna abriu a segunda fase do movimento modernista, o período destruidor” (ANDRADE, 1978, p. 237).

Os modernistas defendiam a libertação estilística na produção literária, e passaram a produzir obras em protesto aos limites gramaticais impostos pelo sistema literário: “São ataques constantes ao passado, ao Romantismo, ao Realismo, ao Parnasianismo, à rima e à métrica, ao soneto, ao regionalismo e à trindade étnica brasileira, que negam, fundamentados na vida cosmopolita de São Paulo” (COUTINHO, 2004, p. 13). Desta forma, as obras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros modernistas eram despreziosas, no que se refere ao aspecto formal e não se preocupavam com as formalidades estéticas, como a sintaxe, e as regras de versificação.

Segundo Afrânio Coutinho (1976), o movimento modernista no Brasil foi marcado por três fases distintas: “O Modernismo propriamente dito compreende três fases, marcadas por três gerações diferentes e sucessivas, as de 22, 30 e 45” (COUTINHO, 1976, p. 277). A primeira foi marcada pela Semana de Arte Moderna, em 1922 e pelos manifestos *Pau-Brasil*, *Antropofagia*, *Verde-Amarelismo* e *Anta*.

É assim que a primeira fase é a da ruptura executada pela geração de 22. É uma geração revolucionária, tanto na arte quanto na política. Seu objetivo é a demolição de uma ordem social e política fictícia, colonial, uma arte e uma literatura artificiais, produzidas à custa da imitação estrangeira, desligada da realidade nacional. É uma geração “moderna”, que se rebela contra toda a sorte de “passadismo”, em nome dos interesses do presente e das aspirações do futuro. (COUTINHO, 1976, p. 277).

Esta geração de 22 foi denominada por Mário de Andrade como a “fase da destruição”:

E foi da proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista. Isto é, o seu sentido verdadeiramente específico. Porque, embora lançado inúmeros processos e idéias novas, o movimento foi essencialmente destruidor. Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação (ANDRADE, 1978, p. 240).

A segunda geração modernista, por sua vez, segundo Afrânio Coutinho, foi considerada uma fase de consolidação das propostas defendidas na Semana de 22:

A segunda fase colheu os resultados da precedente, substituindo o caráter destruidor pela intenção construtiva, “pela recomposição de valores e configuração da nova ordem estética” (Cassiano Ricardo). Cessada a batalha, as águas assentaram, e puderam os membros da nova geração tirar os efeitos do desmonte e aplicar as fórmulas estéticas obtidas com a revolução em tentativas de novas sínteses (COUTINHO, 1976, p. 278).

A prosa ganhou um espaço maior durante este período e os escritores que participaram da chamada “geração de 30” se propuseram a tratar, em suas obras, os problemas sociais da época e vigorou-se, naquele período, uma escrita de teor regionalista e urbano.

Na terceira fase modernista, a “geração de 45”, o romance intimista, com ênfase no interior das personagens, foi uma das linhas seguidas por grandes escritores da nossa literatura brasileira, como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles. Outros escritores deste período se

dedicaram a produzir obras de cunho regionalista, com ênfase em questões sociais, como Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. De acordo com Afrânio Coutinho, esta fase apresentou uma maior formalidade em relação ao trabalho com a linguagem:

A terceira fase, iniciada por volta de 1945, assiste a um apuramento formal cada vez mais preciso, a um esforço de recuperação disciplinar, contenção emocional, severidade de linguagem, no campo da poesia, graças ao trabalho da geração de 1945. Na ficção, há certa estagnação do romance, enquanto se procura revitalizar o conto, à custa de novas experiências no plano da linguagem, da pesquisa psicológica, da técnica expressionista. (COUTINHO, 1976, p. 277).

Percebe-se que houve uma ruptura da “geração de 45” com as propostas iniciais dos modernistas da Semana de 22, conhecidos como os “destruidores da velha tradição literária”. Foi nesta fase de “destruição” que surgiram O “Manifesto da poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. O primeiro Manifesto, publicado por Oswald de Andrade, foi o “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, em 1924, no jornal *Correio da Manhã*. O nome do movimento carrega em si uma das principais críticas abordadas pelo Manifesto: a exportação da cultura brasileira. O pau-brasil foi a primeira forma de exploração dos colonizadores, e Oswald ambicionava em seu manifesto uma poesia produzida em território brasileiro que também fosse exportada:

Em 1949, rememorando a gênese do Pau-Brasil, Oswald declarava: “O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambivalência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil...” (CAMPOS, 2003, p. 41).

O primitivismo foi uma das características exploradas neste Manifesto que procurava resgatar e valorizar o passado histórico. Segundo Benedito Nunes, esse retorno ao passado, ao primitivismo, era necessário e se constituiu umas das grandes contribuições da primeira fase modernista: “O Manifesto Pau-Brasil inaugurou o primitivismo nativo, que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria o único achado da geração de 22” (NUNES, 1990, p. 5).

Oswald defendia em seu Manifesto, o abandono dos padrões formais que limitavam a produção artística do escritor que tinha que seguir normas e roteiros de como produzir arte. Ele criticava a arte como cópia dos modelos da cultura europeia, sugerindo uma nova forma

de produção artística que fosse originalmente brasileira, sem amarras impostas por outras culturas, e sem o sentimento de dívida estrangeira que ainda assolava muitos escritores: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, 2011, p. 61).

O “Manifesto Pau-Brasil” direcionava também suas críticas aos movimentos literários que ainda serviam de modelo para muitos escritores do século XX: o Realismo, Naturalismo e o Parnasianismo:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queriam dizer reproduzir igualzinho... (ANDRADE, 2011, p. 61-62).

O Realismo, Naturalismo e o Parnasianismo valorizavam em seu estilo de escrita, a metrificação dos versos e um trabalho mais formal da linguagem. Para Oswald, a cópia desses padrões limitava a arte, por isso ele propôs, em seu Manifesto, inverter alguns conceitos centrais dos movimentos literários predominantes no século XIX: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (ANDRADE, 2011, p. 63).

As críticas de Oswald se intensificaram ainda mais no Manifesto Antropófago que, juntamente com Tarsila do Amaral e Raul Bopp, formaram a *Revista de Antropofagia*. A iniciativa da revista e do movimento da Antropofagia foi motivada a partir das influências do futurismo e do contato com o quadro “Abaporu” – o antropófago:

Em 11 de janeiro de 1928, finalmente, Tarsila do Amaral pinta um quadro, denominado “Abaporu” (ou antropófago) por Oswald de Andrade e Raul Bopp, que resolveu fundar em torno dele um movimento, o da Antropofagia. Esse movimento se pretendia arraigadamente primitivo e brasileiro, dirigindo-se “contra todos os importadores de consciência enlatada”, como se lê no Manifesto Antropófago. Oswald se manteve até o final de sua vida, tentando erigi-lo em concepção geral da existência. (COUTINHO, 2004, p. 50).

De acordo com Azevedo (2012), a primeira exposição do “Manifesto Antropófago” ocorreu em maio de 1928, na primeira edição da *Revista de Antropofagia*. Anos após, o conceito de antropofagia será explorado em outras produções oswaldianas como *Serafim*

Ponte Grande (1937), a peça “O rei da vela” (escrita a partir de 1933 e publicada em 1937), o romance *Chão* (1945), a tese *A crise da filosofia Messiânica* (1950), e *Um homem sem profissão*, em 1954, última obra de Oswald publicada em vida. Além disso, é possível perceber o tema da antropofagia em artigos que não foram datados como “Variações sobre o Matriarcado”, “Ainda o matriarcado”, “O achado de Vespúcio” e “O Antropófago”, e em alguns ensaios publicados, dentre eles, “Meu testamento”, publicado em 1944, “A marcha das utopias”, em 1953, e “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”, em 1950”.

Segundo Oswald, é por meio da Antropofagia que a igualdade entre os homens, entre as culturas, pode ocorrer, comprovando que há uma estreita ligação de dependência entre as culturas: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente”¹ (ANDRADE, 1975, p. 3). Ao iniciar o Manifesto com esta frase, Oswald já situa o leitor a respeito dos objetivos de seu texto e propõe uma nova lei como forma de encarar a cultura estrangeira: a antropofagia: “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (ANDRADE, 1975, p. 3).

Segundo Haroldo de Campos (2003), muitas das propostas presentes no “Manifesto Antropófago”, foram antecipadas no “Manifesto da poesia pau-brasil”:

É preciso assinalar a esta altura que, nos seus contatos com a vanguarda europeia, Oswald portou-se sempre com atitude de devoração crítica – a atitude antropofágica proclamada no “Manifesto” de 1928 e que já está presente, embrionariamente, no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (...). esta postura (...) permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (CAMPOS, 2003, p. 36).

A reivindicação por uma poesia de exportação é percebida também no “Manifesto Antropófago”, no qual Oswald critica duramente a forma como os índios foram colonizados pelos europeus, denunciando a imposição da cultura europeia e a repressão cultural sofrida

¹ Utiliza-se, aqui, e no restante do capítulo, a linguagem e grafia da versão original do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, publicado na Revista de Antropofagia (Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo 1ª e 2ª edições - 1928-1929). São Paulo: 1975. p. 3-7. Desta forma, mantém-se o uso de palavras usadas por Oswald de Andrade que não são acentuadas e vocábulos que não seguem as normas estabelecidas pela gramática normativa.

pelos índios. Em tom crítico e irônico, Oswald cita uma frase que ficou célebre em seu Manifesto: “Tupy, or not tupy that is the question” (ANDRADE, 1975, p. 3).

A imposição da cultura e religião dos europeus sobre os indígenas é denunciada ao longo do texto, bem como as catequeses que funcionavam como escolas doutrinárias da religião europeia aos índios: “Contra todas as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos” (...) Nunca fomos cathechizados. (ANDRADE, 1975, p. 3). Segundo Azevedo, Oswald de Andrade cita a mãe dos Gracos associando-a com as maneiras de catequização impostas aos indígenas:

(...) a ‘mãe dos Gracos’ a que Oswald se refere, como se sabe, é a mãe de Tibério (160-133 a.C.) e Caio (152-121 a.C.), que segundo consta os educou rigorosamente, com uma moral exigente. Oswald associa esse tipo de, digamos assim, ‘mãe patriarcal’, às formas de catequese da tradição ocidental (AZEVEDO, 2012, p. 161-162).

Com o intuito de enfatizar o caráter denunciativo do texto, Oswald se utiliza de repetições de frases no manifesto antropófago, e repete a frase “Nunca fomos cathechizados” em outro momento do Manifesto.

Em seu Manifesto, Oswald procura abordar uma nova visão do índio, contrária àquela defendida pelos românticos, de “bom selvagem” de Rousseau. Nos Manifestos prevalece a imagem do índio que é guerreiro e vingador, movido pelo instinto natural. Diferentemente do indianismo romântico de Gonçalves Dias e José de Alencar, que trazia a imagem de um índio familiarizado à cultura do colonizador: (...) “O índio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 1975, p. 3).

Segundo Azevedo, a imagem do índio antropófago de Oswald pode ser também percebida ao final do Manifesto, em que a data usada como referência à escrita remete ao dia em que o Bispo Dom Pero Fernandes Sardinha foi comido por uma tribo indígena: “OSWALD DE ANDRADE. Em Piratininga. Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. (ANDRADE, 1975, p. 7). Segundo a autora, o episódio da deglutição do Bispo citado no Manifesto pretende fortalecer ainda mais a crítica do escritor modernista:

A datação do Manifesto é importante. Relembrando a data da deglutição de Dom Pero Fernandes Sardinha, devorado pelos índios Caetés em 1554 no litoral de Alagoas – e não da Primeira Missa, celebrada pelo frade Henrique de Coimbra em 26 de abril de 1500 – Oswald estabelece um calendário

irreverente e um novo marco de Fundação do Brasil (AZEVEDO, 2012, p. 161-162).

É possível perceber que, na composição do Manifesto, Oswald deglutiou e se apropriou de várias referências de grandes escritores como Shakespeare, Freud, Montaigne, Karl Marx, William James, Gonçalves Dias, Alencar e Anchieta: “De William James a Varonoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia” (ANDRADE, 1975, p. 7). Essas referências são percebidas durante todo o Manifesto, e alguns desses escritores são citados de forma alusiva: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz” (ANDRADE, 1975, p. 7). De acordo com Azevedo, nesta citação, Oswald alude à obra *O guarani* e direciona sua crítica ao índio de José de Alencar.

Ao se apropriar do conceito de Antropofagia em suas produções, Oswald inspirou-se no ritual antropofágico dos Tupinambás e, assim como nesse ritual, a cultura brasileira necessitava também desse espírito altruísta em relação à cultura do estrangeiro. Era necessário devorar a cultura alheia a fim de criar algo novo, com caráter brasileiro: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1975, p. 3). Esta era a proposta fundamental pregada no “Manifesto antropófago”, e que pode ser percebida em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar.

1.4 A Antropofagia na composição de *Lavoura Arcaica*

Ao se apropriar da cultura alheia em sua escrita, Nassar, por meio da Antropofagia, escolhe e seleciona os textos que constituirão seu material literário. Este processo de seleção se assemelha ao ritual antropofágico praticado pelos indígenas, descrito anteriormente. Assim como no ritual indígena em que é selecionado o guerreiro inimigo ideal (forte, corajoso), em sua escrita, Nassar aproveitará apenas aqueles autores que considera fundamentais para a composição de sua obra.

Inspirado neste processo de deglutição do outro a fim de absorver suas características, Oswald propôs uma revisão da cultura brasileira através do conceito de Antropofagia Cultural:

A antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocado na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

O ato de devorar proposto pela Antropofagia Cultural diz respeito a uma mudança de postura no ato de criação literária: apropriar-se do diferente a fim de produzir algo novo, não no sentido de cópia, mas de recriação do que foi aproveitado durante este processo de assimilação da cultura do outro.

Por muito tempo, predominou na literatura brasileira um sentimento de dívida em relação à cultura europeia. Segundo Perrone-Moisés (1990), a Antropofagia Cultural contribuiu para a supressão dessa dívida:

A antropofagia oswaldiana, nos permite superar essa “ansiedade”, acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura européia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo “autenticamente nacional”. Porque aí não se trata de uma atitude passiva do colonizado cultural, mas de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica. Sem abertura, nenhuma cultura, nenhuma literatura pode existir. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98).

Sendo assim, é possível a criação literária a partir da assimilação de outras criações já existentes, e a Antropofagia seria a solução adotada para resolver as questões de influência literária e originalidade:

Só a Antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu*, em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98-99).

Esta noção de assimilação da cultura do Outro por meio da Antropofagia Cultural é uma das maiores contribuições propostas pelo “Manifesto Antropófago” para a literatura brasileira. Segundo Schwartz (2017, p. 6), o ‘Manifesto Antropofágico’(sic.) não só se constitui em um dos textos mais célebres do autor, como também é o que teve, e ainda tem, maior repercussão e mais desdobramentos no exterior”.

Em “Antropofagia: palimpsesto selvagem”, Azevedo (2012, p. 4) afirma que o “Manifesto Antropófago” de Oswald penetra nas mais diversas áreas do conhecimento como psicologia, política, antropologia, filosofia, história e literatura e destaca algumas peculiaridades do Manifesto: “híbrido de ensaio polêmico, paródia literária, manifesto filosófico, revisão histórica, panfleto de provocação, mito antropológico e roteiro

fragmentado”. Em relação à linguagem, esta autora destaca a presença de alguns recursos adotados por Oswald que remetem à linguagem indígena:

Parece-me, neste caso, interessante agregar a esta linguagem oswaldinana – sem pontos nem vírgulas, fragmentada, rítmica, com buracos no meio da frase, gerados pela ausência de preposições e conjunções – a inspiração da própria comunicação indígena, mais sintética e incisiva e musical em sua própria natureza. (AZEVEDO, 2012, p. 24).

Há quase um consenso da crítica a respeito da relevância e profundidade deste movimento para a literatura e cultura brasileira e artes, em geral. O impacto causado pelo movimento foi sentido nas mais diversas esferas da sociedade na época, e seus abalos ainda continuam a ressoar na atualidade.

A edição especial dos *Cadernos de literatura brasileira* que homenageou Raduan Nassar mencionou algumas características do movimento futurista presentes na produção do escritor paulista: “Sua literatura vale-se muito das idéias de ‘velocidade’, ‘força’ e ‘violência’, que eram preceitos literários sustentados por Marinetti nos manifestos futuristas” (CADERNOS, 1976, p. 31-32). Entretanto, Nassar afirmou que não se interessava pelos movimentos de Vanguarda do século XX, e mostrou-se à margem dos estilos predominantes na época: “Futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo etc. confesso que sou o exemplo mais acabado de ignorância de tudo isso, por consciente desinteresse” (NASSAR, 1996, p. 32).

A liberdade artística e absorção da cultura alheia podem ser sentidas na produção nassariana, especificamente, em *Lavoura Arcaica* que foi comparada, por Sabrina Sedlmayer, a um palimpsesto:

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

O Manifesto Antropófago de Oswald também foi comparado a um palimpsesto por Azevedo (2012, p. 18): “A transparência do ‘antigo’ entrevisto sob o ‘novo’, a não hierarquização dessas próprias categorias (o que é antigo, o que é novo?), e a ideia implícita de recriação permanente, do palimpsesto, são imagens inspiradoras para nossa leitura do

‘Manifesto Antropófago’ de Oswald de Andrade”. A comparação da produção nassariana e oswaldiana a um palimpsesto corresponde ao recurso literário da Antropofagia adotado no processo de criação artística.

O legado deixado pelos modernistas influenciou decisivamente o ato criador de muitos escritores da literatura brasileira e, em *Lavoura arcaica*, percebe-se que a sua composição está fundamentada no ato de devoração de textos alheios, propostos pela Antropofagia Cultural. Sendo assim, este conceito pode funcionar como uma chave de leitura para compreender o processo de composição de *Lavoura Arcaica*, realizado por Raduan Nassar. Lembremos que, quando se fala em processo de criação literária, está implícito o percurso de leitura realizado pelo escritor que é, antes de tudo, um leitor, não só de livros, mas também do mundo, e da própria vida.

O escritor é, antes de tudo, um leitor. Ele descobre que não escreve a partir de nada. Pode escrever a partir desse vazio que habita a estrutura da linguagem e sua própria estrutura. Mas vazio não é nada. E nada não é O nada. (...) O escritor é aquele que lê, aquele que aponta para outro lugar, quase apagando as diferenças entre escrita e leitura. (BRANDÃO, 2006, p. 11).

Segundo Marguerite Duras, essa impossibilidade da escrita é decorrente do vazio presente nas palavras e que a própria escrita se encarrega de revelar. Ao escrever, o autor se vê diante do desconhecido, de um vazio e é a partir desta impossibilidade que surge a escrita:

Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode.
E se escreve. [...]
A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai se escrever. E em total lucidez (DURAS, 1994, p. 47).

Ao escrever, o autor se vale de todas as suas leituras realizadas, dos contatos com livros, com as pessoas e suas visões diversas de mundo. Em entrevista publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira*, Nassar enfatizou que a maior leitura de sua vida foi o “Livirão” que ele definiu como as experiências de vida, destacando também a importância das leituras realizadas durante seu percurso enquanto escritor:

Agora, apesar da importância que eu punha na leitura do Livrão (Livrão com letra maiúscula), é certo que muito do meu aprendizado foi feito também em cima de livros, especialmente de uns poucos autores que iam ao encontro das minhas inquietações, mas não me pergunte quais que já não me lembro. (NASSAR, 1996, p. 27).

Segundo informações que constam em *Cadernos de Literatura Brasileira*, ao longo do ano de 1972, Nassar se reunia semanalmente em encontros familiares para comentar e discutir o Novo Testamento da Bíblia. As leituras da Bíblia e do Alcorão, que foram realizadas por Nassar, refletem-se significativamente na construção de *Lavoura Arcaica*:

Embora sem fé religiosa, Raduan participa da leitura comentada que a família faz do Novo Testamento. As reuniões semanais para este fim se estendem ao longo de quase todo o ano. Ao mesmo tempo ele retoma leituras do Velho Testamento e do Alcorão (esta iniciada em 1968). A preocupação com temas religiosos irá mais tarde se refletir de modo acentuado em *Lavoura Arcaica* (CADERNOS, 1996, p. 11).

Segundo Ruth Silviano Brandão (2006), o escritor estabelece padrões de leituras e seleciona os textos que farão parte de sua produção. Esta seleção feita pelo escritor acontece de forma consciente e inconsciente, pois há uma exteriorização e assimilação de ideias e valores que são realizadas durante o contato com os mais variados textos ao longo da vida:

Na grande biblioteca do universo, as leituras se fazem de várias formas, marcando a particular maneira de ler de cada leitor, com suas escolhas, suas afinidades que se revelam em seus predecessores. Não estão eles num espaço congelado da tradição, sendo, ao contrário, repensados, relidos e recriados no espaço móvel e vertiginoso da leitura. (BRANDÃO, 2006, p. 42).

Raduan Nassar fez esse processo de seleção durante sua vida e se apropriou dessas leituras antropofagicamente:

(...) somos como o lobo que é feito do cordeiro e de outras carnes alheias. Falamos que comemos livros que amamos, mas comemos também os que não amamos, se os lemos. A antropofagia pensada por Oswald de Andrade é um conceito suculento, pois estamos sempre avançando sobre o outro que escreve, fazendo receitas modificadas de suas matérias escriturais (BRANDÃO, 2006, p. 12).

A Antropofagia Cultural permite compreender o trabalho intertextual realizado por Nassar durante o processo de criação literária. No próximo capítulo, discutiremos o conceito de intertextualidade e verificaremos como ele se apresenta em *Lavoura Arcaica*. Apontaremos como Raduan Nassar se vale desse recurso de modo a fazer fulgir os seus precursores e como, a partir dos textos alheios, cria o seu próprio.

2. INTERTEXTUALIDADE EM *LAVOURA ARCAICA*

Escrever é sempre apagar o já escrito. Compor, recompor.

(Michel Schneider)

2.1 Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade

As primeiras noções que serviram de base para o desenvolvimento do conceito de Intertextualidade surgiram a partir dos estudos realizados por Mikhail Bakhtin (1997) em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Ao fazer um estudo original acerca da obra de Dostoiévski, Bakhtin contrapõe análises feitas por outros críticos da época a respeito da linguagem, e introduz o conceito de dialogismo que, segundo ele, é uma marca essencial que caracteriza a própria linguagem e está especialmente presente na produção desse escritor russo.

Foi a partir dos estudos elaborados por Mikhail Bakhtin que se passou a refletir a respeito do caráter dialógico da linguagem. Os estudos deste escritor são utilizados como fonte de referência dos mais diversos trabalhos que se dispõem a refletir sobre a língua, a linguagem e os discursos, dentre eles o literário. Muitos de seus trabalhos proporcionaram reflexões fundamentais para se entender os processos dialógicos da linguagem humana.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), Bakhtin vai de encontro às concepções estruturalistas da linguagem, que privilegiavam o caráter normativo e individual da língua. O autor propõe análises a respeito do caráter sócio histórico da língua, observando o contexto cultural e as formas de interações sociais em que é produzida a linguagem. Desta forma, ele direciona suas críticas às tendências denominadas de “Subjetivismo idealista” e “Objetivismo abstrato”. A primeira delas compreende a língua enquanto criação individual, desprezando a interação entre falantes durante o ato de fala. Já a segunda tendência que teve como principal teórico, o linguista Ferdinand de Saussure, encara a língua enquanto sistema sincrônico, imutável e homogêneo.

Segundo esta tendência, o centro organizador de todos os fatos da língua, o que faz dela o objeto de uma ciência bem definida, situa-se, ao contrário no sistema linguístico, a saber o sistema das formas fonéticas, gramaticais e lexicais da língua. Enquanto que, para a primeira orientação, a língua constitui um fluxo ininterrupto de atos de fala, onde nada permanece estável, nada conserva sua identidade, para a segunda orientação a língua é um arco-íris imóvel que domina este fluxo (BAKHTIN, 2006, p. 77).

Para Bakhtin, ambas as tendências apresentam falhas na maneira em como analisam a linguagem ao desprezarem o caráter social e o contexto em que é produzida a linguagem. A língua é, para este autor, carregada de conteúdo ideológico e a enunciação por sua vez, possui conflitos que são produzidos durante a comunicação:

Pode-se, no entanto, dizer que toda enunciação efetiva, seja qual for a sua forma, contém sempre, com maior ou menor nitidez, a indicação de um acordo ou de um desacordo com alguma coisa. Os contextos não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto (BAKHTIN, 2006, p. 109).

Estes conflitos ocorrem porque “a estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza *social*. A elaboração estilística da enunciação é de natureza *sociológica* e a própria cadeia verbal, à qual se reduz em última análise a realidade da língua, é *social*” (BAKHTIN, 2006, p. 124 – grifos do autor). Desse modo, as palavras (proferidas durante o ato enunciativo) refletem e refratam marcas de caráter ideológico, conflitos e disputas dos sujeitos em interação. Tais sujeitos não são passivos e individualistas no que tange à linguagem, mas são perpassados por seus próprios discursos e pelos discursos de outrem.

O ser humano se diferencia dos demais animais da natureza por possuir a capacidade de interagir socialmente e fazê-la por meio de uma linguagem articulada. Esta relação entre língua e meio social foi abordada pela concepção sócio interacionista de Vygotsky que já havia pressuposto que o sujeito se constitui enquanto tal a partir das suas interações sociais. Essas interações com o outro e com o meio são mediadas pela linguagem:

Finalmente, é muito importante observar que a fala, além de facilitar a efetiva manipulação de objetos pela criança, controla, também, o comportamento da própria criança. Assim, com a ajuda da fala, as crianças, diferentemente dos macacos, adquirem a capacidade de ser tanto sujeito como objeto de seu próprio comportamento (VYGOTSKI, 1991, p. 21).

Segundo Vygotski, a criança desenvolve suas habilidades e competências por meio do constante diálogo e trocas de experiências com o Outro. É a partir das interações sociais que ocorrem os processos de aprendizagem do indivíduo:

Desde os primeiros dias do desenvolvimento da criança, suas atividades adquirem um significado próprio num sistema de comportamento social e, sendo dirigidas a objetivos definidos, são refratadas através do prisma do ambiente da criança. O caminho do objeto até a criança e desta até o objeto passa através de outra pessoa. Essa estrutura humana complexa é o produto de um processo de desenvolvimento profundamente enraizado nas ligações entre história individual e história social (VYGOTSKI, 1991, p. 24).

A abordagem sócio interacionista compreende a relevância da alteridade no processo de construção do desenvolvimento do indivíduo, com o que Bakhtin concorda ao destacar que, no ato de fala, a alteridade é de fundamental importância para compreender que o discurso do falante é carregado de impressões do discurso do Outro: “Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (BAKHTIN, 1997, p. 291). Desta forma, a estrutura da enunciação é social, e não individual como defendido por outras correntes. A interação entre as enunciações possibilita o diálogo, que segundo este autor pode ser encarado de forma mais ampla: “pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. (BAKHTIN, 2006, p. 125). Inclusive, para Bakhtin (2003), a interação é inerente a todo e qualquer gênero textual. Não pode haver texto destituído de seu caráter dialógico, de sua intenção de dialogar, de manter contato com um interlocutor. A interação verbal é fundamentalmente a realidade material da língua. É através da materialidade discursiva que os indivíduos produzem a linguagem.

A partir destas colocações, o conceito de dialogismo ganhou espaço nas reflexões acerca da linguagem. Segundo Bakhtin, o dialogismo corresponde a um processo interacional entre os discursos, os quais são construídos nas relações verbais e sociais entre mais de um falante.

Essas reflexões também podem ser encontradas na Teoria da enunciação de Benveniste (1988), segundo a qual a linguagem humana se caracteriza essencialmente pelo caráter interativo: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1988, p. 286). Para este autor, a linguagem não deve ser vista como um simples instrumento de comunicação, mas ela é um fator distintivo da linguagem dos animais no que concerne ao seu caráter dialógico e interativo, presente apenas na linguagem humana:

Na realidade, a comparação da linguagem com um instrumento [...] deve encher-nos de desconfiança, como toda noção simplista a respeito da linguagem. Falar de instrumento, é pôr em oposição, o homem e a natureza. [...] a linguagem está na natureza do homem que não a fabricou (BENVENISTE, 1988, p. 285).

De acordo com Benveniste é na linguagem que o indivíduo se estabelece como sujeito, e é por meio por meio da ‘intersubjetividade’ que se estabelece a comunicação. A enunciação só ocorre por meio de dois ou mais indivíduos que se colocam como protagonistas do discurso: “É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem” (BENVENISTE, 1988, p. 285). Segundo este autor, na enunciação é possível perceber as distinções entre os sujeitos eu/tu, em que o “eu” seria aquele que produz o discurso, o locutor, enquanto que o “tu” é aquele a quem é dirigido o discurso, o alocutário. Desta forma, é imprescindível a presença do Outro na enunciação para que exista diálogo e, portanto, interação.

O dialogismo proposto por Bakhtin é justamente este diálogo entre discursos. Assim, entende-se por dialogismo o contato discursivo entre um “eu” e um “outro”. É esse contato entre incontáveis “eus” e incontáveis “outros” que dão sentido e completude à linguagem. Trata-se de uma relação ininterrupta em que não se pode conceber uma voz falando sozinha, mas interagindo com outras vozes. Há sempre a expectativa de outra(s) voz(es).

Esta concepção de dialogismo é estendida a toda e qualquer forma de enunciado, e não é diferente quando se trata dos textos literários que, para este autor, se constituem como espaços valiosos de ocorrência da polifonia.

Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin assinalou que, além do dialogismo, os críticos da época não observaram outro fator importante que distingue a poética do escritor russo das demais produções: a polifonia, cuja definição seria um embate de várias vozes no interior de um texto. Essas vozes, por serem sociais, podem ser contraditórias e conflituosas, pois refletem os mais variados discursos, porém cada voz tem o seu lugar na narrativa e são independentes entre si:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 1997, p. 23).

Bakhtin defende que foi Dostoiévski quem criou um novo gênero textual, denominado romance polifônico: “Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo” (BAKHTIN, 1997, p. 5). Esse tipo de romance é caracterizado por Bakhtin como uma forma inovadora de pensamento para a época, pois o mesmo se destacava pela pluralidade de vozes presentes na narrativa, as quais ele denominou polifonia. Esta estratégia discursiva foi percebida por Bakhtin durante análises feitas entre a relação de autor e herói na obra:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 1997, p. 5 – grifos do autor).

Bakhtin considera o romance de Dostoiévski uma inovação, pois as obras até então criadas consistiam em romances monológicos nos quais apenas uma voz – a do autor – prevalecia. Nesse tipo de romance, há apenas uma assimilação por parte das personagens do que é proposto pelo autor, e elas não expressam ideias próprias, ao contrário da obra de Dostoiévski que possibilita um diálogo entre as diversas vozes das personagens na narrativa. É neste diálogo que ocorre a polifonia, e os diversos discursos são trazidos à tona. Este aspecto é definido por Bakhtin como algo peculiar à obra do escritor russo, e descobriu-se posteriormente, não apenas a Dostoiévski:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. (...) Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (BAKHTIN, 1997, p. 4-5 – grifos do autor).

Os conceitos de polifonia e dialogismo passaram a influenciar significativamente as formas de análise literária, sobretudo os romances. A preocupação de Bakhtin com a alteridade na linguagem possibilitou o aparecimento de estudos posteriores que se propuseram a analisar este aspecto. A partir dessa concepção de diálogo com outros textos e entre interlocutores, passou-se a compreender que não existe voz e nem texto isolado, pois os discursos são carregados de impressões de discursos de outrem.

Partindo dos conceitos dialogismo e polifonia de Bakhtin, Julia Kristeva cunhou o termo Intertextualidade para se referir ao caráter intertextual da linguagem. Em seu ensaio publicado em 1969, *Introdução à Semanálise*, especificamente no capítulo intitulado “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, Julia Kristeva afirma que “[...] Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1969, p. 64)”.

De acordo com Kristeva (1969, p. 63), na análise poética da linguagem, é possível distinguir três dimensões espaciais: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos anteriores (três elementos em diálogo)”. O sujeito da escritura e o destinatário se encontram na linha horizontal, enquanto que na linha vertical aparecem o texto e o contexto. Estas duas linhas são definidas pela autora, para explicar que há um constante diálogo entre textos: a existência de um determinado texto implica uma relação dialógica com outros textos já existentes, pois, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (KRISTEVA, 1969, p. 64)”.

Ao compreender a palavra como dupla, Kristeva, a partir dos estudos bakhtinianos, propõe a análise do termo ambivalência:

Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura” (KRISTEVA, 1969, p. 67).

Para Kristeva (1969, p. 67) a ambivalência “implica a inserção da história (da sociedade), no texto e do texto na história”. Desta forma, a noção de intertextualidade ultrapassa a relação entre diálogos textuais, pois os textos carregam em si o contexto histórico de produção, com suas posições ideológicas, sociais e religiosas.

Segundo esta autora, todo texto carrega em si marcas de outros textos que o antecederam. Ao escrever, o autor vale-se de palavras imbuídas de juízos de valor, com cargas sociais, políticas e afetivas, que já foram ditas em outro momento da história. Essa apropriação caracteriza o trabalho intertextual que o escritor realiza para compor um novo texto, com uma nova roupagem, a partir das leituras que ele fez e das influências adquiridas através do contato com essas leituras. Este trabalho intertextual pode ser percebido nos mais

diversos textos da literatura, pois cada obra literária possibilita o cruzamento de diversas vozes que soam no texto.

A Intertextualidade pode ser percebida desde tempos antigos na literatura, apesar deste conceito ter sido instituído no final da década de 1960 e 1970. Segundo Leyla Perrone-Moisés, grandes autores da literatura se valeram de textos clássicos da Grécia Antiga, e de fontes bíblicas na composição de suas obras.

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores (...) (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

Segundo a autora, apesar da Intertextualidade remontar à Antiguidade Clássica, foi desde o século XIX que os escritores passaram a usar este recurso literário em suas obras, sem o sentimento opressor de dívida cultural. Assim, passou-se a analisar uma obra, com base em seu caráter plurissignificativo, observando as leituras múltiplas possíveis a partir do embate de diferentes vozes emergentes nos textos, ocasionado pelos diálogos internos e externos à obra:

Portanto, a intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante) (...) (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

Para a autora, é este trabalho de absorção que define a Intertextualidade e, para que ela ocorra, a obra precisa estar em estado de abertura dialógica. O que distingue a obra acabada da inacabada é que “a obra ‘acabada’ é a obra historicamente liquidada, aquela que não diz nada ao homem (ao escritor) de hoje, que não lhe permite dizer mais nada. A obra inacabada, pelo contrário, é a obra prospectiva que avança pelo presente e impele para o futuro” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 73). Sendo assim, a obra inacabada permite a manifestação da intertextualidade, que é definida como o “trabalho constante de cada texto em relação aos outros”, um “imenso e incessante diálogo entre obras” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Em outro ensaio de Perrone-Moisés (1990), intitulado “Literatura Comparada: Intertexto e Antropofagia”, a autora afirma que:

A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Assim sendo, pode-se afirmar que não há texto original, pois cada novo texto será uma continuação de textos anteriores. Entretanto, isto não diminui o valor literário dos textos, pois “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas emoções” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Em seu ensaio “Kafka y sus precursores”, Borges (2007) afirma que ao ler as obras de Kafka considerava-as singulares e originais, mas, ao comparar algumas das produções deste escritor com outras obras, de diferentes épocas, gêneros e autores, percebeu marcas textuais de sua escrita:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. (BORGES, 1951, p. 25).²

Diante disso, Borges registrou, em seu ensaio, algumas produções que apresentavam semelhanças com as obras Kafkianas. Dentre elas, destacou o “Paradoxo de Zenão”, de Aristóteles; um apólogo de Han Yu que se encontra na *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948), de Margouliès; os textos de Kierkegaard; o poema “Fears and Scruples” (1876), de Browning; um conto de Léon Bloy, e o conto “Carcassonne”, de Dunsany. Nesses textos supracitados, Borges constatou que:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.³

² “Certa vez planejei um exame dos precursores de Kafka. A princípio, considerei-o tão singular quanto a fênix dos elogios retóricos, depois de alguma intimidade, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e diversas épocas” (BORGES, 1951, p. 25 – tradução nossa).

³ Se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria. (BORGES, 2007, p. 129 – tradução nossa).

Tal afirmação de Borges nos aponta para o fato de que, ao escrever, o autor (re) cria os seus precursores que irão proporcionar aos leitores a oportunidade de descobrir novos sentidos: “El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” (BORGES, 1951, p. 26).⁴

As constatações realizadas por Borges corroboram as ideias desenvolvidas por Kristeva a respeito da intertextualidade, termo cunhado pela autora, para se referir à relação entre os textos, ao fato de estes serem constituídos por uma rede de conexões, razão pela qual a inserção de elementos dentro do texto constrói uma rede dialógica da escritura-leitura.

De acordo com Tania Franco Carvalhal (1986), as concepções de Borges implicam repensar as questões tradicionais que envolvem a literatura, como a originalidade e a influência:

Como se vê, para Borges, é o texto de Kafka que faz realçar o texto anterior e lhe dá sentido. Ele o revaloriza ao convertê-lo em um de seus precursores. Desse modo, se dívida há, é do texto anterior com aquele que provoca sua redescoberta e não, como queria Harold Bloom, deste para com aqueles que suposta ou realmente os influenciaram. Assim, Borges desloca o ângulo de observação, reverte a cronologia, quebra com o sistema hierárquico que nela se apoiava. Ao fazê-lo, abala não só a noção de “dívida” como também permite que a interação entre os textos seja entendida sob outro prisma (CARVALHAL, 1986, p. 65).

Para a autora, o que define a originalidade de uma obra literária é o fato de ela permitir uma nova leitura que difere das obras antecedentes. O rompimento da nova obra com a anterior se dá por meio do trabalho de assimilação e modificação de textos anteriores que são atualizados por meio da escrita da nova obra. Este rompimento abala a compreensão da obra, proporcionando novas leituras e possibilita o revigoramento da tradição literária ao estabelecer um diálogo entre passado e presente.

Diz, então, que a nova obra modifica a ordem existente ao alterar a nossa compreensão; assim, o que acontece quando uma nova obra de arte é criada ocorre simultaneamente com todos os trabalhos de arte que a precedera. Desse modo, o passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto este é dirigido pelo passado (CARVALHAL, 1986, p. 62).

⁴ “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130 – tradução nossa).

Em *Ladrões de Palavras*, Michel Schneider (1990, p. 140) afirma que “a originalidade da obra decorre então de sua capacidade de engendrar mundos (psíquicos ou reais), e não do fato que essa visão ‘primeira’ foi engendrada por um autor ‘primeiro’, sem origem”.

Schneider endossa as afirmações de Borges a respeito da precursoriedade literária ao afirmar que:

Cada escritor cria seus precursores que não existiriam daquela forma sem ele. A relação de um escritor com aqueles que o influenciaram é inteligível às avessas. Sua obra dá sentido às anteriores, como se a unidade ou pluralidade dos autores, suas próprias identidades, fossem coisas relativas, sempre sujeitas a modificação (SCHNEIDER, 1990, p. 88).

Ainda segundo este autor, o texto literário pode ser encarado enquanto palimpsesto, na medida em que há um constante trabalho de retomadas de outras obras:

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escrita foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito (SCHNEIDER, 1990, p. 71).

O texto é um palimpsesto, na medida em que se podem verificar nele rastros de textos anteriores. A definição de texto enquanto palimpsesto também pode ser percebida em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette (2010, p. 7), que define o palimpsesto como “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”. Genette compreende que “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”, são consideradas palimpsestos.

É a partir desta noção que Genette (2010, p. 14) define a intertextualidade como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”, e propõe a distinção entre as maneiras de ocorrência da Intertextualidade, dentre elas, destaca a citação e a referência, como formas explícitas de Intertextualidade, e a alusão e o plágio, como formas implícitas:

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um

enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...] (GENETTE, 2010, p. 14).

Koch, Bentes e Calvacante (2007), ao estudarem as noções desenvolvidas por Genette acerca da tipologia da Intertextualidade, também afirmam que esta pode ser manifestada sob duas formas: implícita e explícita:

A intertextualidade só será explícita quando houver citação da fonte da citação no intertexto, como acontece no discurso relatado, nas citações e referências; ela será implícita quando não houver citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrases e de ironia (KOCH, 2007, p. 122).

A Intertextualidade expressa de forma explícita ocorre por meio da citação, referências e epígrafe, em que se percebe menção ao texto fonte. Segundo Koch, a citação é um recurso intertextual utilizado para diversas funções, e uma delas é reforçar um discurso, conferindo-lhe autoridade, ou apenas ornamentação.

A referência, por sua vez, pode se manifestar sob “três casos diferentes de intertextualidade: com intertexto alheio, com intertexto próprio e com enunciador genérico; e de acordo com o critério da expressão ou não da autoria, os casos de intertextualidade explícita e implícita” (KOCH, 2007, p. 121). O primeiro caso ocorre quando há a presença da voz de um outro locutor no intertexto, que pode ser, ou não, nomeada; a segunda ocorrência se dá através da inserção de textos de autoria do próprio autor, enquanto que no terceiro caso, com o enunciador genérico, não há a possibilidade de especificar o enunciador, pois são textos derivados de expressões populares como provérbios, clichês, que são pertencentes a uma comunidade. A epígrafe também se caracteriza como manifestação explícita de intertextualidade, na qual o autor se utiliza de um texto fonte para introduzir suas ideias.

Além dessas manifestações de Intertextualidade, podem-se destacar, ainda, a alusão, a paráfrase, a paródia e o pastiche, que são manifestações implícitas, pois não há referência direta à fonte.

Na alusão, o leitor necessita reconhecer a presença do intertexto, pois “não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o co-enunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente” (KOCH, 2007, p.127).

O pastiche também necessita um conhecimento prévio do leitor acerca do intertexto utilizado, e se difere da paródia por não objetivar a subversão, mas apenas mesclar estilos e/ou gêneros diversos: “O pastiche se constrói pela imitação de um estilo, isto é, não pela repetição das características formais de um gênero, como ocorre com os textos parodiados, mas pelo arremedo do estilo de um autor, dos traços de sua autoria” (KOCH, 2007, p.141).

Segundo Sant’Anna (2003), a paráfrase e a paródia também se manifestam de forma implícita e se diferem na medida em que a primeira busca conservar as ideias do texto fonte, sem alterar sentidos, enquanto que a paródia, é uma forma de apropriação e transformação do texto fonte com o intuito de subverter, criticar ou propor novas interpretações:

E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade (SANT’ANNA, 2003, p. 32).

Em *Lavoura Arcaica*, percebe-se esse recurso intertextual da paródia, utilizado por Raduan Nassar, ao subverter a “Parábola do Filho Pródigo”. Percebe-se ainda que, na obra, a intertextualidade se manifesta de forma explícita e implícita. No início do romance, é possível perceber a Intertextualidade manifestada de forma explícita no momento em que Raduan se apropria de versos de Jorge de Lima para compor a epígrafe da primeira parte da obra, e de fragmento do Alcorão, na epígrafe da segunda parte. Abordaremos como ocorre esta Intertextualidade no próximo tópico.

2.2 Uma lavoura intertextual

A Intertextualidade é um recurso perceptível em *Lavoura Arcaica*. O escritor paulista Raduan Nassar soube absorver e se apropriar das leituras de grandes clássicos universais e de referências da literatura nacional, como o poeta Jorge de Lima. Este poeta fez parte da chamada Segunda Geração Modernista e se consagrou como um dos ilustres escritores a partir de seus poemas líricos e religiosos.

No início do romance, percebe-se que Nassar se apropria do canto I da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, para compor a epígrafe da primeira parte da obra: “Que culpa temos nós

dessa planta da infância e sua sedução, de seu viço e constância?” (NASSAR, 1989, p. 6). O estilo literário desses escritores apresentam semelhanças e possuem pontos de contato, no que diz respeito ao processo de criação literária. É possível perceber neles, o recurso à intertextualidade, e um resgate a um passado que remete à origem da criação do universo. Tanto em *Invenção de Orfeu* quanto em *Lavoura Arcaica*, há uma mistura insólita das principais referências que fundamentam a religião cristã, como a Bíblia, com a cultura pagã, como os textos e mitos da Grécia Antiga. (SEDLMAYER, 1997, p. 29).

Segundo Sedlmayer, apesar desses textos apresentarem gêneros distintos, eles se interpenetram em diversos aspectos, como o uso de metáforas e imagens poéticas que são preponderantes em ambos os textos:

Há uma curiosa proximidade entre essa epopeia órfica, sempre em movimento, e seus dez cantos espiralados numa quase narrativa, com a prosa diluída em elementos poéticos de Raduan Nassar. Ambos parecem se perguntar, a cada parágrafo, a cada estrofe: O que fazer diante das imagens já passadas, já perdidas da infância, que teimam em assombrar o presente? (SEDLMAYER, 1997, p. 28-29).

O uso dos versos de Jorge de Lima como epígrafe da primeira parte de *Lavoura Arcaica* funciona como uma antecipação do texto que está por vir. Em “A Partida”, primeira parte de *Lavoura Arcaica*, o leitor é conduzido pelas memórias de André à sua infância, em busca de uma resposta que justifique a sua partida da casa paterna. O amor interdito pela irmã, Ana, é uma das razões que o narrador-personagem atribui. Neste percurso, André vai resgatar o que havia de adormecido em sua memória: as imagens dos afetos e carícias da mãe, da relação na adolescência com Schuda, sua cabra, dos sermões do patriarca e das tardes calmas em que ele apenas se preocupava em amainar os pés na relva da Fazenda. São essas as imagens evocadas por André e que foram antecipadas pelos versos de Jorge de Lima inseridos no início do romance e posteriormente reutilizados no capítulo 20 no discurso de André:

Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? Que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? Que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? Que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (NASSAR, 1989, p. 129).

Estas palavras, proferidas na capela, representada no romance, como um espaço simbólico da religiosidade da família de André e lugar em que Ana se refugiava em suas

preces. Foi nesse ambiente simbolicamente sagrado que André se apossou dos versos do canto I do poema XXII da *Invenção de Orfeu*:

O céu jamais me dê a tentação funesta
de adormecer ao léu, na lomba da floresta,

onde há visgo, onde certa erva sucosa e fria,
carnívora decerto o sono nos espia.

Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, de seu viço e constância? (...) (LIMA, 2017, p. 30).

Segundo Sedlmayer, as metáforas presentes nestes versos são utilizadas por André como um retorno ao primitivo, à natureza desprovida das interdições da cultura:

Em *Lavoura Arcaica*, quando André justifica o seu amor incestuoso por Ana, os versos de Jorge de Lima surgem como intertextos e remetem-nos às ervas, aos visgos e às plantas como metáforas de algo que escapa à cultura e diz muito mais de uma ancestralidade primitiva, em que o totem ainda não marcava a proibição da união entre os iguais de sangue. (SEDLMAYER, 1997, p. 33).

Além desses intertextos descritos, é possível perceber a presença marcante do *Alcorão* que aparece explicitamente na epígrafe da segunda parte de *Lavoura Arcaica* e ao longo da obra:

Vos são interditas:
vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,
.....”
(*Alcorão* – Surata IV, 23)
(NASSAR, 1989, p. 143).

Essa epígrafe foi retirada de um trecho do *Alcorão*, considerado pela cultura islâmica, um texto sagrado que, assim como a Bíblia, tem o objetivo de doutrinar os fiéis e orientar suas ações:

Está-vos vedado casar com: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs, vossas tias paternas e maternas, vossas sobrinhas, vossas nutrizas, vossas irmãs de leite, vossas sogras, vossas enteadas, as que estão sob tutela – filhas das mulheres com quem tendes coabitado; porém, se não houverdes tido relação com elas, não sereis recriminados por desposá-las. Também está vedado casar com as vossas noras, esposas dos vossos filhos carnais, bem como unir-vos em matrimônio, com duas irmãs – salvo fato consumado

(anteriormente) -; sabeis que Deus é Indulgente, Misericordiosíssimo (*Alcorão* – Surata IV, 23, p. 103).

Estas interdições também estão na Bíblia, em Levítico: “Nenhum homem se chegará a qualquer parenta da sua carne para descobrir a sua nudez. Eu sou o SENHOR” (Lv. 18: 6). Por desobedecer a esse preceito divino, André sente-se marcado com a mesma cicatriz de Caim que foi punido por infringir um dos mandamentos sagrados:

[...] pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e de justiça [...] (NASSAR, 1989, p. 137-138).

Nesta passagem, André se apropria de um excerto do livro de Gênesis, este considerado como o livro da origem do mundo. Após o primeiro casal Adão e Eva ter pecado e desobedecido ao mandamento divino, são expulsos do paraíso e fadados a prover a alimentação e povoar a terra. Dessa união nascem Caim e Abel, que são protagonistas do primeiro homicídio no mundo. A inveja que sentia de Abel, seu irmão, leva Caim a matá-lo e, como punição, recebe um sinal que o identificará como culpado por derramar o sangue de seu irmão:

¹⁰ E disse Deus: Que fizeste? A voz do teu irmão clama a mim desde a terra.
¹¹ E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão. [...] ¹⁵ O SENHOR, porém, disse-lhe: portanto, qualquer um que matar a Caim sete vezes será castigado. E pôs o SENHOR um sinal em Caim, para que não o ferisse qualquer que o achasse (Gn 4: 10-15)⁵.

André se reconhece como membro da confraria dos infratores e compara seu amor incestuoso por Ana com o ato transgressor praticado por Caim. Esta apropriação de passagens bíblicas também pode ser percebida nos sermões do pai de André, e serão exploradas no tópico subsequente.

⁵ Utiliza-se aqui e no restante da pesquisa, a edição da Bíblia Sagrada traduzida em português por João Ferreira de Almeida, publicada pela Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro, 2009.

2.2.1 Intertexto bíblico em *Lavoura Arcaica*

Leitor de textos da Bíblia Sagrada, Nassar se apropria de diversas parábolas bíblicas na composição de *Lavoura Arcaica*. Além da parábola do “Filho Pródigo” que serve como texto-fonte do romance, Nassar se apossou de outras parábolas presentes nos livros de Mateus, Marcos e Lucas, como “A parábola do semeador”, “A Dracma Perdida” e “A ovelha perdida”. Estas narrativas bíblicas, as parábolas, eram proferidas por Jesus e tinham como principal objetivo doutrinar e ensinar as pessoas acerca dos principais valores religiosos. De uma forma geral, as parábolas bíblicas se caracterizam por uma linguagem simples e nelas são narrados exemplos que faziam parte do cotidiano das pessoas para abordar temas complexos como a salvação, o perdão e o amor.

As parábolas supracitadas aparecem nos livros de Mateus, Marcos e Lucas, que são considerados evangelhos sinóticos, por apresentarem a vida de Jesus narrada de forma semelhante: “em função das semelhanças entre si, Mateus, Marcos e Lucas receberam um nome específico para identificá-los: Evangelhos Sinóticos” (FARIA, 2016, p. 43). Em *Lavoura Arcaica* essas parábolas podem ser percebidas de forma alusiva. A “Parábola do Semeador” aparece na obra durante o diálogo de André com seu pai após seu retorno ao lar, momento em que Iohána se compara ao semeador do texto bíblico: “Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos” (NASSAR, 1989, p. 169).

A “Parábola do Semeador” é narrada no livro de Mateus, 13: 1-9 em Marcos encontra-se em 4: 3-9 e em Lucas 8:4-8. Segundo esta parábola, um semeador durante o plantio deixou uma semente cair à beira do caminho, e as aves comeram-na, outra caiu em meio às pedras, e devido à falta de condições propícias ao solo, a semente foi gerada sem raízes profundas e secou-se; a terceira semente foi lançada em meio aos espinhos que a sufocaram, porém a semente que foi lançada em boa terra gerou muitos frutos: “mas o que foi semeado em boa terra é o que ouve e compreende a palavra; e dá fruto [...]” (Mt, 13:23). Neste texto bíblico, a semente é a palavra de Deus, que pode brotar ou não no coração dos homens; em *Lavoura Arcaica*, esta semente é a palavra vigorosa proferida nos sermões do pai de André cujos frutos resultantes das sementes germinadas, aquelas caídas outrora na boa terra de sua lavoura familiar serão: a paciência, a união da família, a dedicação ao trabalho.

É possível perceber na obra, também de forma alusiva, as parábolas “A Dracma perdida” e “A ovelha perdida”. Ambas são narradas no livro de Lucas, no capítulo 15, juntamente com a “Parábola do filho pródigo”. O que todas essas narrativas têm em comum é o fato de abordarem o mesmo tema: o amor e perdão de Deus pelo pecador. Na parábola “A ovelha perdida”, este amor é representado através da história de um pastor que possuía cem ovelhas, mas que ao perder uma delas, deixou todas as outras noventa e nove para resgatar esta que havia se desgarrado do rebanho. O ensinamento da parábola é que, apesar do pecador se desviar dos preceitos divinos, Deus ainda sempre está disposto a resgatá-lo: “Que homem dentre vós, tendo cem ovelhas e perdendo uma delas, não deixa no deserto as noventa e nove e não vai após a perdida até que venha a achá-la?” (Lc 15:4). O amor e o perdão são as palavras-chave desta parábola, bem como de “A dracma perdida”, que narra a história de uma mulher que possuía dez dracmas e se desespera ao perder uma delas e, diligentemente, procura-a até encontrá-la, pois o objeto perdido tinha um grande valor: “Ou qual uma mulher que, tendo dez dracmas, se perder uma dracma, não acende a candeia, e varre a casa, e busca com diligência até a achar?” (Lc 15: 8). Ao encontrar a dracma, a mulher, assim como o pastor da ovelha perdida, celebra o resgate do bem perdido.

Em *Lavoura Arcaica*, André é visto como a “ovelha desgarrada”, que havia se dispersado do rebanho da família: Pedro (...) “cumprira a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família” (NASSAR, 1989, p. 16). A família prepara uma festa para comemorar a volta de André ao lar e ele é, então, recebido com a alegria de quem encontra “a dracma perdida” ou “a ovelha perdida”: “Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria!” (NASSAR, 1989, p. 149).

Essas parábolas podem ser percebidas em *Lavoura Arcaica*, principalmente durante os sermões proferidos à mesa pelo pai de André. Embora toda a família em volta da mesa se reunisse em comunhão, André decide sair de casa exatamente por sentir não possuir um lugar à mesa. Este lugar à mesa que André reivindica pode ser visto como uma metáfora. Ele quer o direito à fala, ser sujeito de seu próprio discurso e não apenas acatar ao discurso paterno: “[...] já disse e repito ainda uma vez: estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família! [...]” (NASSAR, 1989, p. 131). André, ao desejar o direito à voz, questiona os preceitos indubitáveis pregados pelo pai nos sermões.

O sermão é um discurso com caráter moralizador que tem por finalidade convencer o ouvinte, ou leitor, a prezar pela moral e pela boa conduta. Em *Lavoura Arcaica*, o pai, como já foi dito, é quem profere os sermões. Ele é o detentor da palavra, aquele que se anuncia porta-voz da família, e acredita ser o responsável por guiá-la, objetivando preservar os valores

tradicionais que foram transmitidos a ele pelo seu pai, o avô de André “[...] é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo” [...] (NASSAR, 1989, p. 58). Durante a narrativa, percebe-se a figura do avô como aquele que conduz a família:

[...] nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguiado talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia [...] (NASSAR, 1986, p. 43-44).

As lembranças dos sermões do pai surgem no momento em que André é procurado pelo seu irmão mais velho, Pedro, que veio incumbido de levá-lo de volta para o seio da família: “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” [...] (NASSAR, 1989, p. 13). Esta passagem, pronunciada durante um sermão do pai de André, diz respeito a um trecho do livro bíblico Mateus, 6: 22-23, no qual Jesus diz para seus discípulos que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles forem bons, conseqüentemente todo o corpo o será e se, ao contrário, os olhos forem maus, o corpo também o será: “Se, porém, os teus olhos forem maus, o teu corpo será tenebroso. Se, portanto, a luz que em ti há são trevas, quão grandes serão tais trevas!” (Mt 6: 22-23). André se reconhece enfermo e declara que seus olhos não são bons, mas são “repulsivos”, “exasperados”, “dois bagaços” (NASSAR, 1989, p. 15).

André se vê como “a ovelha negra” da família, o filho arredio: “eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família” (NASSAR, 1989, p. 118). O sentimento de desconformidade com relação aos demais membros de sua família parece estar relacionado ao amor incestuoso que ele nutre pela sua irmã, Ana, e que vai de encontro com os preceitos religiosos tradicionais que tanto seu pai pregava, e também ao fato de ser um epilético. Sabe-se que, durante a Idade Média, predominou a concepção desta doença associada à possessão de demônios:

Na Idade Média, tempo dominado pela neurose demoníaca, conforme a leitura freudiana, era imperioso que se anulassem todos os desejos humanos a fim de que apenas um, soberano, prevalecesse: o desejo de Deus. A igreja,

detentora do Tribunal de Inquisição, reforçava a consagração definitiva da figura do diabo como representante de todo o Mal, como o avesso de Deus. É aí que a radicalização do dualismo cristão será evidenciada, e a associação das características demoníacas com as epiléticas se cristalizaram. Durante séculos, o sujeito que sofria de crises disrímicas fora tratado como portador de males demoníacos (SEDLMAYER, 1997, p. 50).

É assim que André se concebe e se revela diante de Pedro: um epilético, um possesso, um endemoniado, motivo de vergonha e vexame para toda a família:

Você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora para casa e faça essa revelação (...) e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ (...) ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem olhos tenebrosos’ (...) e diga ainda ‘ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame’ (...) (NASSAR, 1989, p. 39-40).

Durante esta revelação, na obra, André se refere aos episódios de epilepsia sofridos comparando-os de forma implícita com o episódio bíblico de possessão demoníaca de um jovem lunático que havia sido acometido por demônios que o faziam espumar e ter convulsões:

³⁹ E eis que um homem da multidão clamou dizendo, Mestre, peço-te que olhes para meu filho, porque é o único que eu tenho. ³⁹ Eis que um espírito o toma, e de repente clama, e o despedaça até espumar; e só o larga depois de o ter quebrantado. (...) ⁴² E, quando vinha chegando, o demônio o derrubou, e convulsionou; porém Jesus repreendeu o espírito imundo, e curou o menino, e entregou a seu pai (Lc, 9: 38-42).

A “baba derramada pelo demo”, descrita por André alude à baba deste jovem que fora possuído por demônios: “era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros” (...) (NASSAR, 1989, p. 108).

Assim como este jovem lunático narrado pelo evangelista Lucas, André, durante as crises de epilepsia⁶, se contorcia, e espumava, numa atitude que se assemelhava a este

⁶ “Crise epilética (CE) é a expressão clínica de descarga anormal, excessiva, sincrônica, de neurônios que se situam basicamente no córtex cerebral. Esta atividade paroxística é intermitente e geralmente autolimitada,

episódio de possessão demoníaca: “[...] Eu disse espumando e dolorido, me escorregando na lascívia de uma saliva escusa, e embora caído numa sanha de possesso vi que meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento, cobria o rosto com as mãos” (NASSAR, 1989, p. 108).

O romance é repleto de passagens bíblicas que abordam temas como amor, perdão, e trabalho. Ao resgatar André, Pedro elabora um discurso carregado de citações bíblicas, semelhante aos sermões do patriarca. Em ritmo de prece, Pedro fala sobre a fragilidade do homem diante da vida, que é suscetível a erros e às tentações:

(...) meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo a cada passo, e discretamente, a minha imaturidade na vida, falando dos tropeços a que cada um de nós estava sujeito, e que era normal que isso pudesse ter acontecido, mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda (NASSAR, 1989, p. 20-21).

Em Gálatas, há também uma advertência acerca de se evitar cair em tentações: “Irmãos, se algum homem chegar a ser surpreendido nalguma ofensa, vós que sois espirituais, encaminhai o tal com espírito de mansidão, olhando por ti mesmo, para que não sejas também tentado” (Gl 6:1). Além das advertências contra o erro e as tentações, o tema do amor e do perdão também aparece no discurso de Pedro: “Meu irmão pôs um sopro quente na sua prece pra me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro, deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter” (NASSAR, 1989, p. 22). No Evangelho de Lucas, também vemos a súplica ao perdão como mandamento de Jesus: “³ Olhai por vós mesmos. E, se teu irmão pecar contra ti, repreende-o; e, se ele se arrepender, perdoa-lhe; ⁴ E, se pecar contra ti sete vezes no dia e sete vezes no dia vier ter contigo, dizendo: Arrependo-me, perdoa-lhe” (Lc, 17: 3-4).

Além do perdão, há, nos sermões do pai de André, Iohána, uma valorização do trabalho, que é explorada em várias passagens bíblicas. Para o patriarca, o trabalho dignifica o homem, e afasta os pensamentos nocivos à mente: “Mas ninguém no seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha” (NASSAR, 1989, p. 56). Em *Provérbios*, há advertências a respeito da preguiça e a exortação no que se refere à necessidade do trabalho na vida do homem.

durando de segundos a poucos minutos; quando prolongada ou recorrente é caracterizada como estado epiléptico (EP)” (ÁLVARES-DA-SILVA CR, Cardoso IS, Machado NR, 2013).

⁶ Vai ter com a formiga, ó preguiçoso; olha para os seus caminhos e sê sábio.
⁷ A qual, não tendo superior, nem oficial, nem dominador, ⁸ prepara no verão o seu pão; na sega ajunta o seu mantimento. ⁹ Ó preguiçoso, até quando ficarás deitado? Quando te levantarás do teu sono? ¹⁰ Um pouco de sono, um pouco tosquenejando, um pouco encruzando as mãos, para estar deitado, ¹¹ assim te sobrevirá a tua pobreza como um ladrão, e a tua necessidade, como um homem armado (Pr, 6: 6-11).

Fundamentado nesses ensinamentos, e advertindo contra a preguiça, o patriarca intima os membros de sua família: “ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer” (NASSAR, 1989, p. 56).

Para Iohána, o amor é a base que mantém a família unida e todos deveriam, segundo ele, estender as mãos para qualquer membro que necessitasse de apoio em momento de fragilidade: “o amor na família é a suprema forma de paciência (...) na união da família está o acabamento dos nossos princípios” (NASSAR, 1989, p. 60). André subverte este discurso do amor pregado pelo pai para justificar o amor incestuoso que sentia por Ana: “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” (NASSAR, 1989, p. 118).

Segundo Sedlmayer, é possível traçar algumas semelhanças entre os discursos amorosos de André e Salomão que têm a natureza como cenário dos encontros e desencontros com a amada. Ana e a Sulamita são sedutoras, mas, se diferem, segundo esta autora, em relação à fala. A Sulamita possui um discurso próprio por meio do qual pode expressar seus sentimentos diante de seu amado. Ana, por sua vez, aparece no romance desprovida do verbo, apenas carregada de expressões e símbolos:

Se em André reconhecemos a figura do jovem Salomão e seus intermináveis desencontros com a amada, desenhando na narrativa incessantes fugas, breves encontros, sempre ao ar livre, acobertados por elementos naturais, não podemos dizer o mesmo em relação à personagem feminina. A Sulamita que fala, seduz, e possui o que poderíamos chamar de um nascente discurso feminino não traz uma afinidade tão perceptível com Ana. Em *Lavoura Arcaica*, a mulher só ensaia passos, só se cobre de adornos e perfumes e, ao contrário dos *Cantares*, não tem a posse de uma fala individualizada. Entretanto, mesmo em sua mudez, Ana, como Sulamita, ama na ausência, e o gozo advém de uma certa impossibilidade do amor fusional, platônico, como queria André (SEDLMAYER, 1997, p. 53).

Ao transgredir a lei do pai, por meio do incesto, André, mediante um discurso desprovido de culpas e mágoas, implora para que Ana aceite desfrutar deste amor proibido: “[...] foi um milagre, querida irmã, descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem cortes em nossas memórias, sem trauma para a nossa história [...]” (NASSAR, 1989, p. 118).

Este amor é descrito por André como um sentimento ingênuo, puro, assim como o amor que Salomão sentia pela Sulamita, descrito em *Cantares*:¹⁰ Que belos são os teus amores, irmã minha! Ó esposa minha! Quanto melhores são os teus amores do que o vinho! E o aroma dos teus bálsamos do que o de todas as especiarias! (...) ¹² Jardim fechado és tu, irmã minha, esposa minha, manancial fechado, fonte selada (Ct, 4: 10-12).

André subverte os sermões pregados pelo pai e se mostra impaciente diante das contradições presentes no discurso do patriarca que, ao contrário dele, o “filho arredio”, pregava a paciência como um dos pilares essenciais para a manutenção da ordem da família.

Ao pregar o discurso da paciência, o pai de André faz alusão à história de Jó, que segundo a Bíblia Sagrada, foi um homem conhecido e admirado pela paciência e temor a Deus. Apesar de todas as perdas enfrentadas e de todo sofrimento, este homem esperou pacientemente pelo tempo da recompensa dos bens que havia perdido e regeneração dos males que haviam se abatido sobre ele e sua família: “[...] nu saí do ventre da minha mãe e nu tornarei para lá; o SENHOR o deu e o SENHOR o tomou; bendito seja o nome do SENHOR. Em tudo isto Jó não pecou, nem atribuiu a Deus falta alguma” (Jó, 1: 21-22). De forma alusiva é possível perceber, nos sermões do pai, a virtude da paciência que Jó possuía:

A paciência há de ser a primeira lei desta casa, a viga austera que faz o suporte das nossas adversidades e o suporte das nossas esperas, por isso é que digo que não há lugar para a blasfêmia em nossa casa, nem pelo dia feliz que custa a vir, nem pelo dia funesto que súbito se precipita, nem pelas chuvas que tardam mas sempre vêm, nem pelas secas bravas que incendeiam nossas colheitas (...)” (NASSAR, 1989, p. 58).

Esse discurso em prol da paciência está presente ainda na concepção de Iohána sobre o tempo. Podemos associar o discurso sobre o tempo ao livro de *Eclesiastes*, que foi escrito pelo Rei Salomão, a quem também se atribuem os livros de *Provérbios* e *Cantares*, embora escritos em fases distintas de sua vida. Alguns autores e estudiosos das Sagradas Escrituras, como Rabbi Jonathan, afirmam que o livro de *Cantares* foi escrito por Salomão durante sua

juventude, já os livros de *Provérbios* e *Eclesiastes* simbolizam uma fase mais madura da vida de Salomão:

Composto durante a segunda metade do milênio anterior a Cristo, foi também atribuído ao rei Salomão pelo especialista Rabbi Jonathan, que afirma serem os *Cantares* a obra da juventude do rei Salomão, na qual o amor e a paixão são celebrados. Com poemas similares encontramos também os *Provérbios*. Porém, para o rabino, estes são produtos da maturidade do autor, juntamente com *Eclesiastes*, que diferentemente dos outros dois textos, já trazem uma reflexão melancólica sobre a velhice, a finitude humana e a vacuidade da vida (SEDLMAYER, 1997, p. 52-53).

Os sermões do pai de André são carregados de mensagens que valorizam e exaltam a passagem do tempo: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento” (NASSAR, 1989, p. 51). Para Iohána, o homem deve respeitar os desígnios do tempo e aceitar pacientemente seu curso: “[...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente [...]” (NASSAR, 1989, p. 52). A partir da premissa de que “há um tempo para todas as coisas”, o pai de André expõe seus ensinamentos salientando diante da família que tudo que havia na casa e ao redor necessitou de um tempo para que fosse criado e para que pudessem usufruir:

(...) o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos do artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos (...) (NASSAR, 1989, p. 52).

Esse discurso feito por Iohána encontra ressonância no capítulo 3 do livro de *Eclesiastes*:

¹ Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo propósito debaixo do céu: ² há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou; ³ tempo de matar e tempo de curar; tempo de derribar e tempo de edificar; ⁴ tempo de chorar e tempo de rir; tempo de prantear e tempo de saltar; ⁵ tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar e tempo de afastar-se de abraçar; ⁶ tempo de buscar e tempo de perder; tempo de guardar e tempo de deitar fora; ⁷ tempo de rasgar e tempo de coser; tempo de estar calado e tempo de falar; ⁸

tempo de amar e tempo de aborrecer; tempo de guerra e tempo de paz (Ecl, 3: 1-8).

Neste trecho bíblico, nota-se a fragilidade do homem diante da supremacia do tempo que é controlado e determinado por Deus. Esta a visão que Iohána quer transmitir aos seus descendentes, mas que André rejeita, pois, a inconstância do tempo o afligia:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas [...] o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava [...] eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e de ser ágil (foi essa uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois) (NASSAR, 1989, p. 93-95).

A impaciência de André é refletida durante todo o romance e é umas das marcas que o distancia dos preceitos pregados pelo pai que detinha o poder do discurso. A atitude de deixar a casa paterna revela a impaciência deste filho que se sentia “diferente” e “desgarrado” do “rebanho”. A revelação de que era um epilético, e de que amava incestuosamente sua irmã, Ana, representa, na obra, uma subversão dos discursos do patriarca, que tanto defendia o amor, o perdão, a paciência, o respeito ao tempo e aos seus desígnios, preceitos e virtudes tão presentes nas Sagradas Escrituras, que foram reutilizados por Raduan Nassar em *Lavoura Arcaica*.

2.2.2 *Lavoura Arcaica* e o conto “O sexto irmão do barbeiro”

Como dito anteriormente, na escrita de *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar lançou mão de diversas leituras realizadas e se apropriou de textos considerados sagrados, como a Bíblia, e o *Alcorão*, de autores consagrados, como Jorge de Lima, e de textos da literatura clássica universal como *As Mil e Uma Noites*, especificamente, o conto “O Sexto irmão do barbeiro”.

As Mil e Uma Noites é composta por diversas narrativas e contos populares orientais. A narração é feita por Sherazade que conta as histórias ao Sultão da Índia. Dentre essas histórias contadas por Sherazade, encontra-se a história do “Sexto irmão do barbeiro” que narra a história de um faminto que, ao avistar um palácio, pede que o ancião lhe dê algo para saciar sua fome. O ancião, prontificando-se a ajudá-lo, encena banquetear o faminto. Este, por sua vez, decide participar do jogo de encenação do ancião e começa a fingir que está se alimentando das comidas “invisíveis”. Quando o ancião oferece ao faminto bebidas

“invisíveis”, este, de início rejeita-as, porém, após a insistência do ancião, aceita continuar participando do jogo. Após ter “consumido a bebida”, o faminto, impaciente, desfere um golpe na cabeça do ancião e, em seguida, se desculpa por tal ato, justificando que “o vinho havia lhe subido à cabeça”.

Meu irmão gesticulou como quem está bebendo, afetou embriaguez e disse: ‘Meu senhor, eu não deveria ter bebido’. E mostrando-se inconveniente, fingindo-se de bêbado, meu irmão pegou o homem de surpresa: ergueu o braço até que aparecesse o branco da axila, e lhe aplicou na nuca uma taponada tão violenta que ecoou por todo o aposento, fazendo-a seguir de outra taponada (ANÔNIMO, 2006, p. 360).

Apesar disso, o ancião encara toda a situação como uma brincadeira, pela qual recompensa o faminto por ter participado com ele do jogo da encenação e, como prêmio, concede ao faminto desfrutar de comidas e bebidas verdadeiras, e lhe dá todos os prazeres do seu reino, pois, segundo o ancião, “há muito que procurava um homem com tal caráter”, com o espírito tão forte, e que demonstrasse inteligência:

Ao ouvir minhas palavras, o homem deu uma sonora gargalhada e disse: ‘Faz tempo, fulano, que eu me divirto assim às custas das pessoas, mas nunca vi ninguém que tivesse inteligência e jogasse o jogo comigo senão você. Por isso, está agora perdoado (ANÔNIMO, 2006, p. 360).

Em *Lavoura Arcaica*, Nassar vai se apropriar da história do “Sexto irmão do barbeiro” para construir seu próprio texto. Essa apropriação foi citada pelo autor em uma nota à primeira edição do romance, e suprimida nas edições posteriores: “Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (destorcida) (sic) de *O Livro das Mil e Uma Noites*”. (NASSAR, 1975, p. 193). Segundo Rodrigues (2006), o uso da palavra “destorcida” na nota, corresponde a um processo de apossamento desse texto pelo escritor:

Creio que o “destorcida” da nota de Raduan Nassar já aponta para o fato de que a parábola do faminto em *Lavoura Arcaica*, forma e conteúdo, deve ser analisada e interpretada, em última instância, como sendo de sua autoria. As alterações a que ele certamente procedeu indicam que o que não foi alterado (ou foi alterado apenas superficialmente) só não o foi porque se ajustava inteira e exatamente aos seus objetivos. Sobretudo do ponto de vista da forma, é óbvio que não lhe faltavam recursos para fazê-lo. Assim, salta aos olhos a singularidade desse capítulo em relação aos demais, mesmo daqueles compostos pelo discurso ou sermão paterno (RODRIGUES, 2006, p. 47).

Segundo este autor, em comparação às parábolas bíblicas utilizadas por Iohána durante os sermões, a história do faminto ocupa maior extensão dentro do romance e é explorada com riqueza de detalhes. Além de narrada minuciosamente no capítulo treze, ela ainda ecoará durante o diálogo de André com o pai, após seu retorno ao lar:

- Você diz coisas estranhas, meu filho. Ninguém deve desesperar-se, muitas vezes é só uma questão de paciência, não há espera sem recompensa quantas vezes eu não contei para vocês a história do faminto?
- Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só podia odiar o mundo (NASSAR, 1989, p. 157-158).

Ainda em relação à estrutura da história do faminto, Rodrigues destaca que esta narrativa apresenta, na obra, uma sintaxe mais elaborada que os demais capítulos, em que se percebe o uso aprimorado da linguagem e uma preocupação com a formalidade técnica da escrita, marcada por uma pontuação regular:

Nela, a pontuação utilizada é absolutamente regular: o ponto final é utilizado com frequência. (...) a linguagem é típica do texto escrito, dispensada a liberdade de que o autor se utiliza nos demais capítulos para caracterizar seja a oralidade seja o devaneio, o falar de André consigo mesmo (RODRIGUES, 2006, p. 48).

Essas peculiaridades são adotadas justamente em um discurso em que é o próprio patriarca quem fala. Nesta passagem um leitor atento consegue ouvir a voz do patriarca narrando a história de um faminto que, ao avistar um palácio, pede para que um bondoso ancião de barbas brancas desse algo para saciar sua fome. Antes de ter seu pedido realizado, o faminto teve que participar de uma encenação, fingindo se alimentar de comidas e bebidas inexistentes. Ao ter seu espírito provado por meio de testes realizados pelo ancião, o faminto consegue sua aprovação por ter sido tão paciente e ter aceitado as imposições do dono do palácio durante a encenação. Como recompensa por tamanha virtude, o faminto ganhou um lar, e “um pão robusto e verdadeiro”, “[...] e o faminto, graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome” (NASSAR, 1989, p. 84).

Esse “pão robusto” era o alimento que Iohána acreditava oferecer à sua família toda vez que se sentavam à mesa durante as refeições. Para o patriarca, seus sermões e seus ensinamentos eram suficientes para suprir as necessidades dos membros da família:

(...) e 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. 76).

A história do faminto, narrada por Iohána, ao proferir o sermão sobre a paciência, apresenta modificações em relação à versão original. Na história contada por Sherazade, o faminto é recompensado não pela sua paciência, mas pela astúcia que tivera diante do jogo de encenação realizado pelo ancião que já possuía o hábito de testar a paciência de outras pessoas da mesma maneira. Além disso, o final da história, contada por Iohána, é modificado, uma vez que é omitida a parte que relata a impaciência do faminto e o seu ato agressivo para com o ancião que brincava com a sua fome: “Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? Como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental?” (NASSAR, 1989, p. 84).

Com a omissão da parte final da história do faminto, é conferido ao discurso de Iohána um caráter moral, subvertido a seu favor. É este o objetivo principal dessa história contada segundo a perspectiva do pai de André. Entretanto, André rejeita os sermões do patriarca e vê, na sabedoria deste, fragilidades e contradições: “Eu tinha que gritar com furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai” (NASSAR, 1989, p. 109). Segundo Rodrigues, há nessa relação familiar, um fingimento por parte do filho e do pai que simulam possuir aquilo que não têm. André finge ser alimentado, e o pai acredita ser o provedor desse alimento:

O que o pai pede aos filhos, por intermédio dessa história, é que finjam também receber o alimento de que necessitam. Só assim serão recompensados. E o que é pior: essa recompensa será tão-somente um pão, ‘robusto e verdadeiro’, quando havia simulado oferecer-lhes as mais finas iguarias, um ‘assado com recheio de arroz e amêndoas’, ‘peixe em molho de gergelim’ ou ‘costelas de carneiro’, sem falar das sobremesas mais delicadas e dos vinhos mais sublimes. É a recusa em representar esse papel, por parte do filho, e a impossibilidade, por parte do pai, de reconhecer que oferece o que não tem e que dá aquilo de que o filho não precisa que tornarão o diálogo entre ambos impraticável (RODRIGUES, 2006, p. 49).

Essa impossibilidade de diálogo entre pai e filho pode ser percebida na segunda parte do romance, durante o diálogo que Iohána tem com André após seu retorno ao lar. Vê-se que André se coloca na condição de faminto que, desesperado, implora para que sua fome seja também saciada, porém, acredita que o “pão robusto”, oferecido pelo pai, não é suficiente para suprir as suas necessidades:

- Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar a minha fome; tivesse de sentar-me à mesa só com esse fim, preferiria antes me servir de um pão acerbo que me abreviasse a vida (NASSAR, 1989, p. 159).

Este foi um dos motivos que levaram André a sair da casa paterna. Faminto, André não tolerava mais os limites impostos pelo patriarca: “eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem seus direitos” (NASSAR, 1989, p. 88). Enquanto o pai enaltecia a paciência como uma das virtudes essenciais, o “filho arredio” pregava a impaciência. Esta reivindicação do filho que retorna ao lar é uma das peculiaridades que distinguem a narrativa de *Lavoura Arcaica* das demais produções literárias que também se apropriaram da “Parábola do Filho Pródigo”, como “A volta do Filho Pródigo”, de André Gide, e “A volta do Filho pródigo”, de Dalton Trevisan. No próximo capítulo faremos uma leitura intertextual entre essas narrativas.

3. A “PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO” EM RADUAN NASSAR, ANDRÉ GIDE E DALTON TREVISAN

Na composição de *Lavoura Arcaica* é possível perceber, em nota inserida na primeira edição do romance, e suprimida nas demais, a apropriação de textos alheios que Raduan Nassar fez questão de apontar:

Na elaboração deste romance, o A. partiu da remota parábola do filho pródigo, invertendo-a. Quanto à parábola do faminto, trata-se de uma passagem (destorcida) de O Livro das Mil e Uma Noites. Recurso dispensável, o A. também enxertou no texto – na íntegra ou modificados – os versos que seguem: “Especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas, o uso sacramental da carne e do sangue”, pág. 22, de Thomas Mann; “para onde estamos indo?” “sempre para casa”, págs. 31 e 32, de Novalis; “tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita”, pág. 84 de Walt Whitman; “o instante que passa, passa definitivamente”, pág. 97, de André Gide; “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”, pág. 124, de Jorge de Lima; “eram também coisas do direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade”, pág. 138, de Almeida Faria. [...] (NASSAR, 1975, p. 193).

O recurso à Intertextualidade é uma marca presente na produção nassariana, sendo possível percebê-la, inicialmente, em *Um copo de cólera*, escrita em 1970, e publicada em 1978, na qual em nota à primeira edição, o autor menciona algumas influências literárias que contribuíram no processo de escrita daquele romance, conforme segue:

[...] o autor enxertou no texto versos de Jorge de Lima (“queima-me, língua de fogo”, “transforma-me em tuas brasas” e “fogo (espírito) violento e dulcíssimo”, p. 261, todos de “Espírito Paráclito”); versos também de Fernando Pessoa (“caiam cidades, sofram povos, cesse a liberdade e a vida”, “quando o rei marfim está em perigo, que importam a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças?” e “nada (pouco) pesa na alma que lá longe estejam morrendo filhos”, p. 255, todos de “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”); (...) o autor parafraseou ainda uma pequena passagem de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (“sabe qual é a minha opinião a teu respeito, comparada comigo mesmo? {...} essa é a única diferença, apenas essa”) (...) (NASSAR, 2016, p. 281-282).

Este trabalho intertextual ao qual podemos chamar, nos moldes de Oswald de Andrade, trabalho antropofágico realizado pelo escritor paulista revela a seleção de leituras que fizeram parte de seu percurso, como abordamos nos capítulos anteriores. Leitor de textos da Bíblia Sagrada, Nassar faz uma releitura da parábola bíblica do “Filho pródigo”, presente no livro de Lucas e elabora seu próprio texto.

3.1 A Parábola do Pródigo, segundo Lucas

A parábola bíblica, narrada em Lucas 15:11-32, inicia-se relatando a história de um pai que tinha dois filhos, que não são nomeados, o mais velho e o mais novo. Este decide sair de casa e pede ao pai que lhe dê uma parte da herança que, por direito, viria a lhe pertencer após a sua morte. Não são descritos os motivos que levaram este filho a rebelar-se contra a casa paterna, mas o fato de ele pedir a herança pode ser analisado como uma blasfêmia não só contra o pai, mas contra toda a cultura judaica em que estavam inseridos, segundo a qual, é conferido aos filhos o direito à herança após suceder a morte paterna.

Assim, o fato de o filho, sobretudo sendo o mais novo, pedir ao pai, ainda vivo, a parte que lhe cabe da herança, revela a impaciência deste filho ao querer usufruir de algo cujo tempo ainda não era chegado e, mais, revela, talvez, que há aí um desejo inconsciente do filho de que essa morte paterna se antecipe.

De acordo com a cultura hebraica, a herança era um direito de todos os filhos homens, após a morte do pai, porém, a parte maior deveria pertencer ao filho mais velho, bem como a sucessão da liderança do lar:

Ao filho mais velho cabia dupla porção da herança, isto é, o duplo do que cabia a cada um dos outros irmãos. Esse direito o pai não podia transferi-lo a outro filho. [...] O filho mais velho sucedia ao pai também na direção da família. (MCKENZIE, 1983, p. 376-377).

Na narrativa bíblica, não é relatada a reação do pai diante da atitude do filho, apenas que concede o pedido do filho pródigo que parte para longe do lar e gasta, em terras estrangeiras, todo o dinheiro concedido pelo seu pai. O fato de desperdiçar a herança recebida em terras estrangeiras torna a transgressão do pródigo ainda mais grave, pois, segundo a cultura judaica, isso era um insulto.

Segundo a parábola, o pródigo gastou a herança recebida do pai, “dissolutamente”, porém não é descrito o tempo que levou para que todo o dinheiro fosse realmente gasto. O que se narra é que, após desperdiçar a herança, houve um período de fome e o pródigo, sem dinheiro, foi obrigado a prover seu próprio sustento, passando a desempenhar a função de apascentador de porcos. De acordo com a cultura judaica, os porcos eram considerados, e ainda o são, animais imundos, pois, segundo a lei de Moisés e Arão, Deus havia instituído quais animais poderiam ser utilizados para fins de alimentação e quais eram proibidos.

No livro de Levítico, considerado como um dos cinco livros do Pentateuco, está escrito no capítulo 11, que os animais, permitidos para consumo, são apenas aqueles que ruminam, possuem unhas fendidas e a fenda das unhas são divididas em duas. Se algum dos animais possuir apenas um desses atributos é considerado impuro, pois é necessário que apresentem todas essas características descritas para serem realmente considerados animais apropriados para a ingestão. Sendo assim, o porco foi considerado impuro pela cultura judaica: “Também o porco, porque tem unhas fendidas, e a fenda das unhas se divide em duas, mas não remói; este vos será imundo; e da sua carne não comereis, nem tocareis no seu cadáver. Estes vos serão imundos” (Lv. 11:7-8).

No Novo Testamento da Bíblia *Sagrada*, também há uma passagem a respeito dos porcos que foi utilizada para justificar a impureza deste animal para a cultura judaica:

E andava ali pastando no monte uma grande manada de porcos. E todos aqueles demônios lhe rogaram, dizendo: Manda-nos para aqueles porcos, para que entremos neles. E Jesus logo lhe permitiu. E, saindo aqueles espíritos imundos, entraram nos porcos, e a manada se precipitou por um despehadeiro no mar (eram quase dois mil) e afogou-se no mar. E os que apascentavam os porcos fugiram e o anunciaram na cidade e nos campos; e saíram muitos a ver o que era aquilo que tinha acontecido. (Mc 5:11-14)

Com base nesta passagem, a cultura judaica reforça a impureza do porco, e a proibição do seu consumo, pois, ao encontrar o endemoninhado gadareno, Jesus expulsa a legião de demônios que atormentava aquele homem e autoriza que entre nos porcos. Na parábola do Filho Pródigo, há a menção de que o trabalho desempenhado pelo filho pródigo era apascentar esses animais considerados impuros e, também de que este, ao sentir fome, se alimenta das bolotas que os porcos comiam. Esta circunstância enfatiza o estado deplorável em que o pródigo se encontrava após ter dissipado toda a sua herança. O pródigo passa por situações de abandono, fome e humilhações e, humildemente, decide retornar ao lar e pedir perdão ao pai:

E disse: Um certo homem tinha dois filhos. E o mais moço deles disse ao pai: Pai, dá-me a parte da fazenda que me pertence. E ele repartiu por eles a fazenda. E, poucos dias depois, o filho mais novo, ajuntando tudo, partiu para uma terra longínqua e ali desperdiçou a sua fazenda, vivendo dissolutamente. E, havendo ele gastado tudo, houve naquela terra uma grande fome, e começou a padecer necessidades. E foi e chegou-se a um dos cidadãos daquela terra, o qual o mandou para os seus campos a apascentar porcos. E desejava encher o seu estômago com as bolotas que os porcos comiam, e ninguém lhe dava nada. E, caindo em si, disse: Quantos trabalhadores de meu pai têm abundância de pão, e eu aqui pereço de fome! Levantar-me-ei, e irei com meu pai, e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o céu e

perante a ti. Já não sou digno de ser chamado teu filho, faze-me como um dos teus trabalhadores. (Lc 15, 11-19).

O pródigo da parábola retorna ao lar completamente humilde e arrependido. O pai, misericordioso, opta por acolher o filho arreio com uma grande festa. Tal atitude gera revolta no irmão mais velho que se sente inconformado ao ver que o retorno de seu irmão havia sido celebrado com uma grande festa, não obstante a falta que ele havia cometido contra o pai e a família. O filho mais velho não admite o fato de ele servir lealmente ao pai e nunca ter sido festejado, e questiona o motivo da celebração do retorno do pródigo ao pai. A moral dessa narrativa bíblica está centrada no tema do arrependimento humano e do perdão divino. Por conta disso, o pai da parábola é bondoso e misericordioso e explica ao filho indignado que era necessário comemorar a volta do filho que estava “morto” e “voltou à vida”: “mas era justo alegrarmo-nos e regozijarmo-nos, porque este teu irmão estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi achado” (Lc 15, 31).

A narrativa bíblica intitulada “A parábola do filho pródigo” foi reaproveitada por diversos artistas não só na literatura, mas também em outras áreas como a música, com a *cantata* “L’enfant prodigue” (1884), de Achille-Claude Debussy⁷, que foi premiada durante uma competição em Roma, conferindo ao autor uma bolsa de estudos para a Academia de Belas Artes, na França; a pintura, com “O retorno do filho pródigo” (1669), de Rembrandt Harmenszoon van Rijn⁸, apresentada a seguir:



¹ Figura 1. A volta do filho pródigo – Rembrandt [Holanda, Circa 1668]. Óleo sobre tela.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ShjToPSsOM>.

Esse quadro retrata o momento em que pai e filho se abraçam, após o retorno do pródigo, sendo considerada uma obra-prima se tornou um dos quadros mais notórios do Museu Hermitage, na Rússia; também, o cinema com “The prodigal” (1955) de Richard Thorpe⁹, que narra a história de um jovem, de cultura hebraica que se apaixona por uma sacerdotisa pagã que tenta convencê-lo a abandonar sua religião; e a as artes em geral.

Em *Lavoura arcaica*, esta releitura da parábola bíblica foi protagonizada por André sob uma nova perspectiva, distanciando-se, muitas vezes, do texto fonte. Este distanciamento não tem a pretensão de rejeitar a fonte bíblica, mas possibilitar que novas perspectivas emergjam a partir da criação literária.

Em *Lavoura Arcaica*, Nassar, ao parodiar a parábola bíblica do Filho Pródigo, reaproveitou algumas peculiaridades do texto fonte, como a estrutura da obra, que também se encontra dividida em duas partes: “A partida” e “O retorno”. Entretanto, o distanciamento do texto fonte é percebido na obra a partir de inovações adotadas por Nassar. A estrutura familiar desses textos é diferente entre si. Na parábola, aparecem apenas o pai e seus dois filhos, enquanto em *Lavoura Arcaica*, há a inserção de uma mãe, o filho caçula e quatro filhas. A presença das mulheres na narrativa nassariana é inovadora e simboliza uma ruptura em relação à parábola, que é desprovida de personagens femininas. Embora no texto de Nassar sejam incorporadas personagens femininas, estas não têm voz, e seus lugares têm uma importância apenas no sentido de simbolizar o feminino numa perspectiva machista: a mãe que pare, que cuida, as irmãs que também são incumbidas dos afazeres domésticos:

[...] e enquanto Rosa, atrás de mim, dobrada sobre meu dorso, atravessava os braços por cima dos meus ombros pra me abrir a camisa, Zuleika e Huda, de joelhos, dobradas sobre meus pés, se ocupavam de tirar meus sapatos e minhas meias, e eu ali, entregue aos cuidados de tantas mãos, fui dando conta do zelo que me cercava, já estava temperada a água quente ali da lata, o canecão ao lado, a toalha de banho dependurada, um sabão de essência raro em nossa casa, o surrado par de chinelos, sem contar o pijama, limpo e passado, que eu ao partir, tinha esquecido sob o travesseiro [...] (NASSAR, 1989, p. 41).

As irmãs de André, destituídas de voz, aparecem apenas desempenhando papéis e tarefas instituídos pelo sistema patriarcal. Não há menção a respeito de alguma objeção ou contestação acerca dos deveres que foram incumbidos a estas mulheres. Este silêncio é ainda mais instigante no que diz respeito à imagem da mãe. Ela aparece constantemente nas

⁹ Sobre o filme “The prodigal” (1955): https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prodigal.

memórias do narrador-personagem, e ao longo da narrativa, porém, sempre desprovida de linguagem verbal.

Na primeira parte da obra, o silêncio da mãe é solitário, marcado pela tristeza do abandono do filho. Ao fugir, seu filho, André, que sempre recebeu os carinhos maternos, percebeu que sua mãe já suspeitava da fuga. Mesmo não tendo voz, a mãe sempre foi ouvida por André, este, que compreendia tão bem as maneiras de se expressar utilizadas pela mãe.

[...] e na verdade eu não tinha nada para dizer a ela; e ela queria dizer alguma coisa, e eu pensei a mãe tem alguma coisa para dizer que vou talvez escutar, alguma coisa para dizer que deve quem sabe ser guardada com cuidado, mas tudo que pude ouvir, sem que ela dissesse nada, foram as trincas na louça antiga do seu ventre, ouvi dos seus olhos um dilacerado grito de mãe no parto, senti seu fruto secando com meu hálito quente, mas eu não podia fazer nada, eu podia quem sabe dizer alguma coisa [...] (NASSAR, 1989, p. 65-66).

André conseguia escutar aquilo que sua mãe não dizia em palavras, por meio de outros códigos de linguagem, como o gesto, o olhar e até mesmo o próprio silêncio que falava mais do que o som que jamais saíra dos lábios de sua mãe, som este, que era censurado pelo único detentor do discurso: o pai.

Na literatura brasileira, escritores trouxeram, em suas produções, críticas em relação à figura da mulher, submissa ao modelo patriarcal que inibe o direito à voz da mulher. Em *Bagagem*, de Adélia Prado, essa crítica pode ser percebida em vários dos versos que compõem o poema que segue:

Enredo para um tema
 Ele me amava, mas não tinha dote,
 só os cabelos pretíssimos e uma beleza
 de príncipe de estórias encantadas.
 Não tem importância, falou a meu pai,
 se é só por isto, espere.
 Foi-se com uma bandeira
 e juntou ouro pra me comprar três vezes.
 Na volta me achou casada com D. Cristóvão.
 Estimo que sejam felizes, disse.
 O melhor do amor é sua memória, disse meu pai.
 Demoraste tanto, que... disse D. Cristóvão.
 Só eu não disse nada,
 nem antes, nem depois. (PRADO, 1986, p. 97).

Neste poema, percebe-se o silenciamento da mulher que aparece submissa ao modelo patriarcal e não possui direito de escolha em relação ao par amoroso. O casamento da filha

com D. Cristóvão fora determinado pelo pai. Nem mesmo uma voz de lamento pela chegada tardia do homem amado de cabelos pretíssimos se escuta. A mulher nada profere. Está absolutamente silenciada pelas vozes masculinas: a do pai, a do marido e a do amado. Nem antes, nem durante, nem depois a voz da mulher insurge para garantir a escolha de seu objeto de desejo.

Em *Lavoura Arcaica*, Iohána, também enquanto pai, e seguidor dos modelos arcaicos, é quem decide o destino de uma de suas filhas, Ana. Isso pode ser comprovado durante a festa da colheita, momento em que Iohána descobre o incesto entre Ana e André, e se vê, enquanto “dono do destino” de sua filha, no direito de ceifar a vida dela: “[...] o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental [...]” (NASSAR, 1989, p. 190).

Desde as sociedades mais antigas, as mulheres sempre foram marginalizadas e tratadas como inferiores, sem papel social expressivo (sem direito à participação nas decisões religiosas, sociais e econômicas). Vivendo sob o jugo dos homens, seu papel era dedicar-se, exclusivamente, aos cuidados da família:

Na tradição judaico-cristã sempre houve uma clara divisão do que era atribuído ao homem e à mulher. Essa visão vem sendo reforçada há mais de dois mil anos e relaciona o princípio feminino com a natureza, a passividade, a receptividade, a geração de vida, a materialidade, a escuridão e a emotividade. Já o princípio masculino está ligado à atividade, à razão e à luz. (PIRES, 2008, p. 9).

Em se tratando de um ponto de vista religioso, a mulher, por diversas vezes, foi e continua sendo vista como a causadora da desordem, sendo, portanto, o “bode expiatório” que deve ser punido. A mulher, ao longo da história, vem sofrendo com o estigma da culpa. Segundo a narrativa bíblica que versa sobre a criação do mundo, a primeira mulher, Eva, foi a responsável por trazer o pecado ao mundo, e foi quem convenceu Adão a também comer do fruto proibido, desobedecendo assim às ordens de Deus:

E, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. [...] Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comeste? Então, disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. (Gn. 3: 6-12)

Após esse episódio, o casal Adão e Eva foi expulso do paraíso e se tornou mortal, e a mulher passou a ser encarada como aquela que seduz e leva o homem ao erro. São diversas passagens bíblicas que mostram a mulher enquanto sedutora e capaz de levar o homem à ruína:

E eis que uma mulher lhe saiu ao encontro, com enfeites de prostituta e astuto coração. Esta era alvoroçadora e contenciosa, e não paravam em casa os seus pés; ora pelas ruas, ora pelas praças, espreitando por todos os cantos; (...) Seduziu-o com a multidão das suas palavras, com as lisonjas dos seus lábios o persuadiu. (Pv: 7:10-21)

No livro do Evangelista João, é narrado que os discípulos de Jesus ficaram surpresos ao vê-lo conversando com uma mulher que tirava água de um poço na cidade de Samaria: “E nisto vieram os seus discípulos e maravilharam-se de que estivesse falando com uma mulher, todavia, nenhum lhe disse: Que perguntas? Ou: Por que falas com ela?” (Jo: 4:27). Durante o diálogo com esta mulher, que não é nomeada na narrativa, Jesus havia dito que ela já teve cinco maridos e o atual não era seu marido. De acordo com a cultura judaica, esta situação faz com que a mulher seja considerada uma prostituta, e, conseqüentemente, Jesus não seria visto com “bons olhos” por estar ao lado dela.

No livro bíblico de Apocalipse, a mulher aparece metaforicamente como “A Grande Babilônia, a mãe das prostituições e abominações da Terra”, é aquela adornada por ouros que seduz e encanta: “E a mulher estava vestida de púrpura e de escarlata, adornada com ouro, e pedras preciosas, e pérolas, e tinha na mão um cálice de ouro cheio de abominações e da imundícia da sua prostituição” (Ap 17:4).

Durante a festa pelo retorno de André, Ana, ao se apossar, ousadamente, dos objetos mundanos de meretrizes que satisfizerem sexualmente André, iguala-se a esta prostituta do Apocalipse. Enquanto esteve longe da casa paterna, em suas aventuras, André optou por guardar esses objetos em uma caixa, que acabou levando consigo ao retornar ao lar, e Ana provocadoramente faz uso desses objetos em sua dança final:

[...] e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas [...] (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a

minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava [...] (NASSAR, 1989, p. 186).

A presença das mulheres em *Lavoura Arcaica* se dá por meio da sedução, da sensualidade, da dança, dos movimentos corporais. No entanto, há, durante a narrativa, uma ausência de fala destas mulheres que aparecem envoltas por um silêncio que traduz o simbolismo da autoridade patriarcal predominante naquela família. Esse silêncio das personagens femininas é reflexo do contexto de dominação exercida pelo patriarca da prole, o único que possuía o direito de fala, segundo o narrador-protagonista.

[...] tudo Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra que tropeçávamos quando crianças. [...] (NASSAR, 1989, p. 41).

Os sermões inconsistentes do patriarca eram, para André, uma “pedra de tropeço”, em que ele e sua família sempre tropeçavam. Esta expressão pode ser associada ao contexto bíblico que difere a “pedra angular” da “pedra de tropeço”. A “pedra angular”, ou a “pedra principal da esquina”, era uma expressão utilizada nas construções de templos e edificações antigos para designar um tipo de pedra que era a base que sustentava toda a construção. Era por meio da pedra angular que as demais estruturas de uma construção eram fundamentadas: “A pedra angular, particularmente a da base, mantém unidas duas paredes, sendo escolhida com base na sua dimensão. [...] A pedra angular posta por Iahweh em Sião (Is. 2,16) é interpretada como o Messias”. (MCKENZIE, 1983, p. 648).

Em *Salmos*, a pedra angular aparece metaforicamente associada à imagem de Jesus que foi rejeitado e humilhado durante a sua crucificação: “A pedra que os edificadores rejeitaram tornou-se cabeça de esquina” (Sl, 118:22). Pedro, em uma de suas epístolas, também fez esta associação, destacando que, para os que acreditam nas palavras de Jesus, Ele se constitui enquanto pedra angular, de esquina, mas, por outro lado, Jesus se torna uma pedra de tropeço para aqueles que desprezam seus preceitos:

Pelo que também na Escritura se contém: eis que ponho em Sião a pedra principal da esquina, eleita e preciosa; e quem nela crer não será confundido. E assim para vós, os que credes, é preciosa, mas, para os rebeldes, a pedra

que os edificadores reprovaram, essa foi a principal da esquina; e uma pedra de tropeço e rocha de escândalo, para aqueles que tropeçam na palavra, sendo desobedientes; para o que também foram destinados (1 Pe, 2: 6-8).

Em *Lavoura Arcaica*, o pai pode ser associado à “pedra angular”, conforme descrita pelo apóstolo Pedro, entretanto, André o via como “pedra de tropeço”, pois não seguia os seus ensinamentos contraditórios, que o impediam de trilhar seus próprios caminhos. Desta forma, os sermões do patriarca eram, para André, um obstáculo. A associação de pedra enquanto obstáculo pode ser percebida também no poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra (ANDRADE, 1975, p. 33).

Este poema foi publicado inicialmente na “Revista de Antropofagia”, durante o movimento Modernista brasileiro, em 1928 e, posteriormente, em *Alguma poesia*, em 1930, seu livro de estreia. Escrito em um tom irônico e por meio da repetição de frases, o poema causou estranhamento e surpresa, pela liberdade e inovação estética do escritor. A pedra, o vocábulo que mais se repete no poema, pode ser interpretado como possíveis “obstáculos” que surgem na vida do ser humano. Esta pedra faz referência a possíveis obstáculos que podem atrapalhar e impedir o prosseguimento de algo ou alguém. Em *Lavoura Arcaica*, esta pedra, talvez fosse para André, o impedimento da fala, do discurso, a interdição ao incesto, as proibições e limitações estabelecidas pelo patriarca. Na tentativa de se livrar da “pedra no meio do caminho”, André sai dos limites da casa paterna em busca de uma liberdade que ele sabia que ali não encontraria.

Diferentemente da narrativa bíblica do Pródigo, André não pede herança, e não comunica à família a decisão de partir do lar. Apenas a mãe parecia já suspeitar da partida: “Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida” (NASSAR, 1989, p. 64). Segundo Pedro, só durante a refeição, em que todos se reuniam à mesa, é que perceberam a ausência de André. “[...] 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 [...]” (NASSAR, 1989, p. 23).

Ao partir, André estava convicto de sua decisão, e só retornou ao lar após seu irmão Pedro o convencer. Esta peculiaridade no enredo de *Lavoura Arcaica* a distancia da narrativa bíblica, pois, enquanto em Lucas, o pródigo arrependido, pede perdão humildemente ao pai, reconhecendo que falhou ao partir, em Nassar, não parte de André a decisão de retorno, e nem tampouco ele se mostra arrependido de ter saído da casa paterna. Ao invés disso, ele exige um lugar à mesa da família, e que sua voz possa ser também ouvida: “[...] já disse e repito ainda uma vez estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família! [...]” (NASSAR, 1989, p. 131).

Ao pedir seu lugar de direito, André trava um diálogo denso com seu pai, que garante que o filho já possuía tudo que era necessário, e que nada mais lhe faltava. Após insistência em tentar ser ouvido pelo pai, André conclui que “uma planta nunca enxerga a outra”. Este diálogo antecedeu os acontecimentos que culminariam no final trágico da obra e, assim como na narrativa bíblica de Lucas, o pródigo de Nassar também foi recebido com uma festa para celebrar o seu retorno. Além dessa intertextualidade com o texto bíblico, Nassar também dialoga com os contos “A Volta do Filho Pródigo”, de André Gide e “A volta do Filho Pródigo”, de Dalton Trevisan. No próximo tópico, discutiremos como André Gide se apropria da narrativa bíblica do Pródigo, e analisaremos as aproximações e distinções do conto gideano e *Lavoura Arcaica*.

3.2 Os pródigios de Nassar, Gide e Trevisan: uma leitura intertextual

A temática do filho que se rebela contra os preceitos do pai para percorrer caminhos desconhecidos parece ter atraído e influenciado a escrita de vários escritores como André Gide, Dalton Trevisan e Raduan Nassar. Sendo assim, pretendemos mostrar como ocorre essa apropriação, destacando semelhanças e diferenças entre essas narrativas. Ao utilizar-se da parábola bíblica do pródigo, esses escritores reaproveitaram-na de diferentes maneiras, sob ângulos diversos.

Inspirado na parábola bíblica do filho pródigo, André Gide, valendo-se da intertextualidade, escreve o conto “A volta do filho pródigo”, publicado pela primeira vez no periódico parisiense *Verst et Prose*, em 1907. O conto é dedicado a Arthur Fontaine e se encontra estruturado em cinco partes: “O filho pródigo”; “A reprimenda do pai”; “A reprimenda do irmão mais velho”; “A mãe”; “Diálogo com o irmão mais novo”.

A decisão do pródigo de retornar ao lar, as privações, humilhações sofridas durante sua fuga, o perdão do pai e alegria em ver seu filho redimido, bem como a festa de celebração pelo retorno, estão presentes no conto gideano, no qual se percebe a presença de trechos inalterados da parábola bíblica:

- Trazei a mais bela das vestes; calçai de sandálias os seus pés e ponde-lhe um anel precioso no dedo. Buscai em nossos estábulos a mais gorda das reses e mata-a; preparai um festim de júbilo, pois o filho que eu julgava morto reviveu” (GIDE, 2015, p. 128).

Na narrativa gideana, apesar da presença de um narrador onisciente, em terceira pessoa, que conhece o interior das personagens, há a predominância de diálogos diretos.

O conto “A volta do filho pródigo”, de Dalton Trevisan, publicado em 1960, também é estruturado por meio de diálogos das personagens, e se encontra dividido em quatro partes: “Com o pai”, “Com o irmão mais velho”, “Com a mãe”, e “Com o irmão menor”. O modo de Trevisan estruturar a narrativa aponta não só para uma intertextualidade com a parábola bíblica, mas também com o conto de André Gide. Entretanto, em Trevisan há apenas diálogos das personagens, sem intervenções de um narrador, como em Gide. Logo no início do conto, o autor faz questão de citar a fonte do texto, fazendo referência à parábola do Filho Pródigo presente no livro bíblico do Evangelho de “São Lucas, XV, 11 a 32” (TREVISAN, 1975, p. 93).

A narrativa de Trevisan gira em torno dos acontecimentos após o retorno do pródigo. Não é narrado o momento de arrependimento deste filho, e nem a decisão de regressar ao lar, tampouco há menção aos festejos por sua volta, porém, durante os diálogos é possível compreender que houve todos esses eventos. O conto já se inicia com um diálogo direto entre pai e filho a respeito da fuga do pródigo:

- Só tu foges de mim. Não és o filho preferido?
- Já fui pelo meu caminho, pai. Estou de volta. (TREVISAN, 1975, p. 93).

Assim como em Gide, também não há nomeação das personagens em Trevisan, diferente de Nassar em que as personagens são nomeadas, exceto, a mãe: [...] 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. (NASSAR, 1975, p. 154). Além da ausência do nome da mãe, no decorrer de toda a narrativa o pai também não é nomeado, exceto, no capítulo 25, em que o seu nome vem à tona: “Chega Iohána! Poupe nosso filho!” (NASSAR, 1975, p. 168). Também há menção ao nome do pai na boca desesperada da mãe durante o desfecho trágico:

[...] e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito
Iohána! Iohána! Iohána! [...] (NASSAR, 1975, p. 192).

Apesar de Gide, Trevisan e Nassar trazerem em suas narrativas a imagem de um filho que sai de casa e retorna ao lar, o retorno é tratado mediante perspectivas diferentes. Estas inovações mostram que cada autor, ao escrever, se vale de autonomia e liberdade de criação, embora possamos reconhecer em suas narrativas marcas do texto-fonte. Na parábola de Jesus, o filho pródigo retorna humilhado, arrependido, anseia servir ao pai, e é recebido por este com uma grande festa. Em Gide, o retorno é narrado ironicamente, pois o filho que retorna o faz devido à fome, ao frio, e à indolência, porém o pai também o recebe com uma festa.

– Então, que te fez voltar? Fala.
– Não sei. A indolência, talvez.
– A indolência, meu filho! Então, não foi o amor?
– Pai, já vos disse, jamais vos amei tanto quanto no deserto. Mas estava cansado, cada manhã, de prover minha subsistência. Em casa, pelo menos, se come bem.
– Sim, os servidores provêm todo o necessário. Com que, então, o que te trouxe de volta foi a fome.
– É possível também que a enfermidade, a covardia...” (GIDE, 2015, p. 131).

Assemelhando-se à narrativa gideana, o pródigo de Trevisan, e também o de Nassar, não se identificam com a casa paterna. O primeiro também realiza um retorno forçado, após sentir-se “cansado” e objetivando apenas “morrer em casa”: “– Estou cansado de sofrer, não posso mais”. (TREVISAN, 1975, p. 93). O segundo apenas retorna ao lar porque seu irmão mais velho vai buscá-lo a pedido da família. Entretanto, o pródigo de Trevisan não é recebido cordialmente pela família, ao contrário, ele se torna rejeitado por todos os membros da

família: pelo pai, que demonstra, por intermédio dos sermões, que o recusa; pelo irmão mais velho, que não admitia mais dividir a herança; pela própria mãe, que temia que ele influenciasse a fuga do irmão mais novo; e até mesmo pelo caçula, que não queria a companhia do pródigo em sua fuga.

Nassar apresenta em sua obra um filho pródigo que retorna ao lar não por vontade própria, mas por intermédio de seu irmão mais velho, Pedro que, em nome da família, é incumbido de resgatá-lo. Ao regressar, este filho pródigo não sente alívio, nem arrependimento, e não sabe quais foram os motivos que o levaram a voltar para o seio da família: “[...] eu tinha os olhos nessa direção, e me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno [...]” (NASSAR, 1989, p. 170). Entretanto, assim como na parábola bíblica, em Gide, Trevisan e em Nassar, o filho pródigo também é recebido com uma festa para comemorar seu retorno.

A figura do pai nessas narrativas é diferente. Em Lucas, o pai, enquanto representante do amor de Deus pelo homem, mostra-se misericordioso e piedoso para com o filho arrependido, assim como em Gide. Entretanto, em Trevisan, o pai se mostra inflexível diante da fuga do filho e, apesar de ter feito uma festa pelo seu retorno, confessa que só a realizou para mostrar que ele havia errado em deixar o conforto familiar:

- E eu não sacrifiquei o bezerro gordo pela tua chegada, ó ingrato?
- Não nego, meu pai, não nego.
- Se dei o banquete foi para que meu filho soubesse o que havia perdido. Na casa tens a segurança dos bons sentimentos. (TREVISAN, 1975, p. 95).

Essa inflexibilidade presente no discurso do pai será ainda mais explorada em Nassar, em que o pai, enquanto detentor da ordem, mostra-se autoritário e severo em seus discursos:

- Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado o teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de uma vez com esta confusão! (NASSAR, 1989, p. 166).

Em *Lavoura arcaica*, os sermões, pregados pelo pai, têm a função de manter a disciplina no seio familiar, enquanto em Gide, a reprimenda parte do irmão mais velho que instrui o pai a repreender o pródigo: “–Talvez tenha te falado com dureza. Foi teu irmão que o quis; é ele quem dita a lei aqui. Foi ele que me intimou a dizer-te: ‘Fora da Casa; não há salvação para ti.’ ” (GIDE, 2015, p. 131).

O irmão mais velho, no conto de Trevisan, demonstra inveja do pródigo que, abandonando o seio familiar, recebe um anel maior que o dele, e revela a insatisfação ao vê-lo regressar, pois sua volta poderia implicar em nova divisão da herança:

- Reparo na tua mão um anel maior do que o meu.
- Tiro-o do dedo e jogo – vês? – pela janela.
- Ingrato! De todas as janelas a mãe te chamou. A mim, certo, não fazes falta. A casa progrediu na tua ausência. Parte das minhas riquezas serão tuas, por seres meu irmão (TREVISAN, 1975, p. 96-97).

Este irmão mais velho sente-se detentor de autoridade, como se percebe em seus discursos:

- Hás de ganhar o pão com suor e lágrimas. (...)
- Não contestará minha autoridade? (...)
- Tens de respeitar a lei de morar na casa (TREVISAN, 1975, p. 97).

Em Nassar, o irmão mais velho também prega o discurso da ordem, mas se mostra afetivo com André, o seu irmão desgarrado a quem ele se sente no dever de resgatar. O sentimento de afeição pelo pródigo é também representado pela mãe que demonstra ter, para com este filho, uma relação bastante afetiva, em contraposição à relação do pai com “o filho desgarrado”. André relata as trocas de carinhos recebidas pela mãe desde a infância:

[...] e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então num jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração” [...] (NASSAR, 1989, p. 25).

A relação de afeto e confiança entre a mãe e o pródigo também é perceptível na narrativa de Gide, pois, ao retornar, o filho revela para sua mãe, em intimidade, os verdadeiros motivos que o levaram a abandonar a casa: “– Buscava... Quem eu era”. (GIDE, 2015, p. 135).

Em Trevisan, apesar de a mãe demonstrar ter sentido a ausência do pródigo, ela repreende-o por ter gastado o dinheiro emprestado do pai:

- Esbanjaste o dinheiro de teu pai.
- Era meu. Foi ele quem me deu.
- Muito se queixou de que o emprestaste para devolver no dia seguinte; e, em vez, te foste. (TREVISAN, 1975, p. 98).

A mãe, durante o diálogo, também adverte o filho, do “erro” cometido, e teme que o retorno deste desvie o caçula: “- Não há paz senão em casa. No teu lugar à mesa. Na tua cama quente. [...] - Minha mãe, minha mãe, não me censures. Errei, eis que me arrependo. [...] - Não blasfemes. Tudo te perdôo, se não desvias o irmão menor” (TREVISAN, 1975, p. 99).

Além da inserção da mãe nestas narrativas, é possível perceber a presença marcante de um filho caçula tanto na família apresentada em Gide, Trevisan, quanto na que se revela em Nassar, mas que é inexistente no texto de Lucas. O filho caçula representa, tanto na narrativa gideana quanto em Nassar, a possibilidade de repetição da fuga (já realizada pelo pródigo), todavia, com o desejo de não mais retornar como o fizera seu irmão. Diferentemente de seu irmão que retorna para o lar, o caçula não quer fracassar e, após o diálogo com o pródigo que narra as desventuras enfrentadas durante sua fuga, decide percorrer os caminhos que o levariam para longe de casa. O pródigo, ao constatar o desejo do caçula de fugir, decide apoiá-lo e encorajá-lo a fim de que alcance o sucesso que ele mesmo não obteve. O caçula demonstra uma relação afetiva com seu irmão e convida-o para que também participe da fuga, porém, o pródigo rejeita o convite por acreditar que o caçula obteria sucesso se partisse sem levar nada que o ligasse à casa paterna. O desfecho da narrativa gideana é marcado pela partida de outro membro da família, o filho caçula que foge, sem alarde, antes do alvorecer do dia:

- Deixe-me! Deixe-me! Ficarei para consolar nossa mãe. Sem mim, você será mais corajoso. A hora está chegando. O céu empalidece. Parta sem ruído. Vamos! Abrace-me, meu caro irmão: você leva todas as minhas esperanças. Tenha força: esqueça-me. Que você possa nunca mais voltar... Saia sem ruído. Eu seguro a candeia...
- Ah! Dê-me a mão até a porta.
- Cuidado com os degraus do patamar...” (GIDE, 2015, p.143-144).

Diferentemente do caçula de Gide, o do conto de Trevisan não demonstra afeição pelo pródigo, e não se sente parecido com ele. No conto gideano, a mãe reforça a semelhança entre o pródigo e o irmão menor:

- [...] – ele se parece em tudo com o que eras ao partir.
- Parece-se comigo?
- Com o que eras, já disse; ai, não ainda com este em que agora te tornaste (GIDE, 2015, p.137).

Entretanto, o caçula de Trevisan nega que haja semelhança com o irmão arrependido. Esta não identificação se dá por meio da recusa do caçula em não concordar com o retorno do pródigo. Durante o diálogo travado entre eles, o pródigo passa a assumir a condição de irmão mais velho, e o caçula ocupa, simbolicamente, o lugar que outrora o pródigo havia ocupado durante o diálogo com o irmão mais velho, que temia dividir novamente a parte da herança. Isso pode ser percebido no diálogo que o pródigo tem com o irmão mais velho:

- Somos diferentes.
 - Somos irmãos.
 - Filhos do mesmo pai e da mesma mãe, irmãos é que não. Tens todos os defeitos e nem uma só das qualidades do pai. Não te aborreces na tua segurança?
- (TREVISAN, 1975, p. 96).

O irmão menor se apossa dessa mesma fala para afirmar que não se sente parecido com o pródigo:

- Eras pequeno quando me fui, és meu irmão.
- Filhos do mesmo pai e da mesma mãe, irmãos é que não.
- Teu rosto já foi o meu... com essa pequena ruga na testa.(TREVISAN, 1975, p. 101).

O caçula de Trevisan se difere do apresentado por Gide e Nassar. Na narrativa trevisiana, a relação estabelecida entre os irmãos é ríspida e desprovida de afeto. O caçula não demonstra admiração, tampouco escuta seus conselhos e, ao perceber o medo do pródigo em vê-lo partindo, compara-o ao poltrão, um animal gordo e preguiçoso:

- Dirão que te induzi a fim de me vingar.
- Olha a farsa do poltrão! (TREVISAN, 1975, p. 103).

Ao partir, o caçula afirma que não se espelhará no pródigo, pois não deseja fracassar, decide partir sem levar nada e rejeita a companhia do pródigo na fuga:

- Leva-me contigo, irmãozinho. Te carregarei no ombro quando estejas cansado.
- Deixa-me que me aborreces. O canto do primeiro galo – é hora da partida (TREVISAN, 1975, p. 103).

Em Nassar, o caçula também possui o desejo de fugir e, em diálogo com André, revela que sempre foi um admirador da fuga de seu irmão e que almejava seguir o mesmo caminho: “–Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia, era só na tua aventura que eu pensava...” (NASSAR, 1989, p. 178).

A inserção do filho caçula como personagem da narrativa e a concretização de sua fuga divergem do texto bíblico. Em Nassar, além do desejo de fuga do filho caçula, há a inserção de tabus que giram em torno da sexualidade, como a questão do incesto, que foi discutida por meio da relação do narrador-personagem com a sua irmã, Ana. No romance, André alimenta um sentimento ardente pela sua irmã que ultrapassa os laços fraternais e, não suportando os limites impostos pelo patriarca e pela cultura que o cercavam, decide partir para longe do lar. Seu retorno, diferentemente do texto bíblico, acaba desencadeando um final trágico: o patriarca mata sua filha com um só golpe, e demole “o que levou milênios para se construir”: “[...] 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 [...]” (NASSAR, 1989, p. 191).

Após a atitude do pai, André, por meio de questionamentos, conclui que a razão e os sermões do patriarca eram inconsistentes, pois o próprio pai transgrediu os mandamentos que pregava. Ao final da narrativa, André se apropria do mesmo discurso paterno, para mostrar o quanto eram contraditórios todos os ensinamentos por ele proferidos:

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 os olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço”. (NASSAR, 1989, p. 193-194).

Ao invés de o retorno do filho arredio proporcionar o reestabelecimento da ordem, como parece acontecer em Lucas, em Nassar, este retorno realça as inquietações presentes na família de André, despertadas com a sua partida. A fuga de André acabou abalando as estruturas de sua família arcaica, e trazendo à tona as contradições do discurso paterno que objetivava a manutenção da ordem e da razão na família.

Percebe-se que Raduan Nassar apropriou-se e incorporou, em *Lavoura Arcaica*, muitos elementos da narrativa bíblica, do conto de Gide e Trevisan, realizando, desta forma, um diálogo entre esses textos. Esse diálogo, aqui definido como Intertextualidade, mostra-nos que o texto moderno pode conter fragmentos de textos arcaicos. Portanto, o que descobrimos é que há textos que dialogam com textos, e que há textos sob textos, de modo que “o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito”. (SCHNEIDER, 1990, p. 71).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, fizemos um estudo de *Lavoura Arcaica* (1975), do escritor brasileiro Raduan Nassar, mediante os conceitos de Antropofagia Cultural e Intertextualidade. O estudo mostrou que esses conceitos são importantes para a compreensão do processo de criação literária do romance inaugural de Nassar.

Defendemos que no processo de criação literária, Nassar se vale das leituras realizadas durante seu percurso enquanto leitor. O contato com textos consagrados da nossa literatura e textos que são basilares da cultura cristã, como a Bíblia, e da cultura mulçumana, como o Alcorão, são incorporados e ressignificados em *Lavoura Arcaica*.

É por meio da Antropofagia Cultural que Nassar incorpora o Outro e absorve as suas qualidades. Isto se assemelha ao ritual antropofágico indígena, descrito por Hans Stadem, e utilizado por Oswald de Andrade durante o Modernismo brasileiro para defender a liberdade artística e deglutição de tudo que for considerado útil pelo autor em seu processo de criação. Sendo assim, a Antropofagia Cultural pode ser definida como um instrumento literário, uma vez que é por meio dela que o autor seleciona textos que considera merecedores de devoração e reaproveitamento em sua escrita.

Ao realizar este processo de seleção e absorção, Raduan Nassar devora apenas o que contribui para a genialidade de sua obra, e sua originalidade consiste justamente na elaboração de um texto ímpar a partir de textos preexistentes. O autor não se limita a preservar o texto fonte, mas, antropofagicamente, termina por subvertê-lo. Esta liberdade de criação é percebida em *Lavoura Arcaica* por meio da subversão do texto fonte, a parábola bíblica, na inserção de textos literários e por meio das inovações adotadas pelo autor, como foi demonstrado ao longo desta pesquisa.

Desta forma, retomamos a comparação de *Lavoura Arcaica* com um palimpsesto, proposta por Sabrina Sedlmayer, e já discutida no primeiro capítulo desta pesquisa. Segundo a autora, assim como a Bíblia, o romance em questão pode também ser comparado com um palimpsesto, pois é possível perceber nele marcas de outros textos, que juntos compõem um “texto-tecido”. Assim, evidenciamos neste trabalho “rastros de outros textos” em *Lavoura Arcaica* que fazem desta obra um palimpsesto. Segundo Leyla Perrone-Moisés, este constante diálogo entre os textos faz parte da literatura desde épocas antigas, como afirmado no início desta pesquisa, isto porque cada nova obra carrega marcas, impressões de outros discursos.

Ao partir da parábola bíblica do Filho Pródigo, Nassar atribui um novo sentido ao texto fonte, revalorizando e realçando-o por meio da intertextualidade. Nas palavras de

Borges, este trabalho intertextual implica mudanças nas concepções de passado e futuro. Desta forma, os textos anteriores vão sendo ressignificados, a partir da criação/recriação de novos textos.

Os conceitos de Antropofagia Cultural e Intertextualidade, utilizados neste estudo, funcionam como chave de leitura para a compreensão de *Lavoura Arcaica*. Sendo assim, consideramos que esta pesquisa contribuiu para possíveis leituras e novas análises desta obra literária.

REFERÊNCIAS

- ÁLVARES-DA-SILVA CR, Cardoso IS, Machado NR. **Considerações sobre epilepsia**. Bol Cient Pediatr. 2013;02(3):71-6. Artigo submetido em 24.12.13, aceito em 24.01.14.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: **Revista de Antropofagia** (Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo 1ª e 2ª edições - 1928-1929). São Paulo: 1975. p. 33.
- ALCORÃO. Português. **O Alcorão Sagrado**. Trad. Samir El Hayec. Centro Cultural Beneficente Árabe Islâmico de Foz do Iguaçu. 2006.
- ANÔNIMO. **Livro das Mil e Uma Noites**. [Intr. Notas, apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafa Jarouche]. São Paulo: Globo, 2006. Volume I: ramo sírio.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978. p. 230-255.
- _____. Manifesto antropófago. In: **Revista de Antropofagia** (Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo 1ª e 2ª edições - 1928-1929). São Paulo: 1975. p. 3-7.
- ATHAYDE, Tristão de (1976): **Romances**, in: *Jornal do Brasil*, 5/8/1976.
- AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/>>. Acesso em: 2018-07-11.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1997.
- _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec. 2006.
- _____. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 277-326.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de Linguística geral I**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1988, p. 284-293.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil: Rio de Janeiro, 2009.

- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____ **Obras completas**. 17. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 107-109.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 2, set. 1996.
- CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: _____. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993. p. 9-16.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática. 1986.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976. p. 247-310.
- _____. A revolução Modernista. In: **A Literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. Vol. 5. Era Modernista.
- _____. **A Literatura no Brasil**. Era Modernista. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.
- DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FARIA, Lair Amaro dos Santos. No princípio era o Problema Sinótico. In: **“Fazei isso em minha memória” (Lc 22:19): Comparando memórias nos evangelhos sinóticos e no Evangelho de Tomé na busca do Jesus histórico**. 2016. 261 f. Tese (Doutorado em História Comparada) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. p. 7-21.
- HATOUM, Milton. Os companheiros. In: **Cadernos de literatura brasileira**, n. 2, set. 1996. Semestral.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. Intertextualidade – outros olhares. In: **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: _____. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 61-90.
- LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017. p. 29-31
- MCKENZIE, John. **Dicionário Bíblico**. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1983.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaio I**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Coleção Os Pensadores).

NASSAR, Raduan. Nota do autor. *In*: **Lavoura Arcaica**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 193.

_____. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

_____. **Obra completa**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. A conversa. Entrevista. **Cadernos de literatura brasileira**, n. 2, set. 1996. Semestral.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao alcance de todos. *In*: ANDRADE, Oswald. **A utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 5-8.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 15-52.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Raduan Nassar: Lavoura arcaica**. Colóquio Letras, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 38, p. 96-97 jul. 1977.

_____. Crítica e Intertextualidade. *In*: _____. **Texto, Crítica, Escrita**. São Paulo: Ática, 1978. p. 58-76.

_____. Literatura comparada, Intertexto e Antropofagia. *in*: **Flores da escrivania: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

_____. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de literatura brasileira**, n. 2, set. 1996. Semestral.

PIRES, Valéria Fabrizi. Lilith e Eva. **Imagens arquetípicas da mulher na atualidade**. São Paulo: Summus Editorial, 2008. p. 9-12.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

RODRIGUES, Luis André. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo: 2003.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras: Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível:** o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 65-77.

_____. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARTZ, Jorge. Prefácio. *In:* ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos.** Org. Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

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

VYGOTSKI, L.S. **A formação social da mente.** 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 1991. p. 20-24.