



Evelyn Amado Fernandes

**LAVOURA ARCAICA – ENTRE O DIONISÍACO E O
APOLÍNEO**

Porto Alegre
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



LAVOURA ARCAICA – ENTRE O DIONISÍACO E O APOLÍNEO

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dr. Leny da Silva Gomes

Porto Alegre

2009

F363 Fernandes, Evelyn Amado

Lavoura arcaica : entre o dionisíaco e o apolíneo / Evelyn Amado Fernandes. – 2009.

85 f.

Dissertação (mestrado) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 2009.

Orientação: Professora Dra. Leny da Silva Gomes.

1. Literatura brasileira. 2. Romance brasileiro – crítica e interpretação I. Título.

CDU 82.09

De forma muito especial sou grata a minha professora, Dra. Leny da Silva Gomes, por sua paciência na orientação, por seu incentivo, por seu apoio e por sua inspiração no amadurecimento dos meus conhecimentos e conceitos que me levaram à conclusão e à execução desta dissertação.

Dedico este trabalho especialmente a minha mãe, por seu carinho e confiança, a minha vó, por sua paciência e pelos “lanchinhos” à tarde, ao meu irmão, por seu apoio, à Penélope, por sua companhia nas tardes frias de inverno, as minhas colegas e amigas Tatiana Matzenbacher e Fátima Catarina de Aguiar por seu companheirismo e a todas às pessoas que de alguma maneira me apoiaram na realização desta dissertação.

RESUMO

Este trabalho analisa o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975, com ênfase na associação das personagens André e Iohána às figuras míticas Dioniso e Apolo. Sob um enfoque que aproxima mito, história e literatura, demonstra-se o entrelaçamento dessas três formas de representação na configuração do romance, em analogia com a tragédia grega *As bacantes*, de Eurípides. A presença marcante e simbólica do vinho foi delineando um substrato mítico que levou à relação entre os dois deuses gregos, estabelecida pelo filósofo alemão Nietzsche, em *A origem da tragédia grega*. Deram sustentação ao estudo sobre Dioniso e Apolo as leituras das obras do helenista Jean-Pierre Vernant, Junito Brandão e Marcel Detienne, além de E. R. Dodds, já que este analisa a loucura e a mania tão presentes nos cultos a Dioniso e Winnicott que trata das relações familiares.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*. Dioniso e Apolo. Loucura. *As bacantes*.

ABSTRACT

This work analyzes the novel *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, published in 1975, emphasizing the association of the characters André and Iohána to the mythical images of Dionysus and Apollo. With an approach that approximates myth, history and literature, we show the interlinking of these three ways of representation in the setting of the novel, in an analogy to Greek tragedy *As Bacantes*, by Euripides. The outstanding, symbolic presence of wine established a mythical basis, which took to the relation between the two Greek gods, pointed out by German philosopher Nietzsche, in *A Origem da Tragédia Grega*. We supported the analysis with readings of the Hellenists Jean-Pierre Vernant, Junito Brandão and Marcel Detienne, besides E. R. Dodds, since he analyzes the madness and the mania present in the cults of Dionysus, and Winnicott, who deals with family relationships.

Keywords: *Lavoura arcaica*. Dionysus and Apollo. Madness. *As bacantes*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 LAVOURA ARCAICA: ENTRE HISTÓRIA E MITO	13
2.1 Literatura e história.....	13
2.2 Lavoura arcaica e história	17
2.3 Lavoura arcaica e mito	21
2.4 Eurípides – um precursor	27
3 DIONISO TRÁGICO E LAVOURA ARCAICA.....	34
3.1 A tragédia grega e As bacantes	34
3.2 O trágico em Lavoura arcaica	38
3.3 Dioniso trágico e André	42
4 ANDRÉ E IOHÁNA EM BUSCA DO (DES)EQUILÍBRIO: ENTRE O COLETIVO E O INDIVIDUAL	52
4.1 André.....	52
4.2 Iohána	56
4.3 O individual e o coletivo.....	60
5 FAMÍLIA E LOUCURA	65
5.1 A família	65
5.2 Família como espaço de troca e interação.....	66
5.3 Relacionamento familiar em Lavoura arcaica.....	68
5.4 Mania e loucura em Lavoura arcaica	74
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS.....	81
LEITURAS CONSULTADAS.....	85

1 INTRODUÇÃO

Sempre tive muito interesse pela literatura produzida durante as décadas de 60 e 70, em grande parte devido ao seu comprometimento com a denúncia dos efeitos da situação política e econômica pela qual o país estava passando. Porém, o conhecimento que tinha desse tipo de literatura de protesto se resumia aos autores que demonstravam abertamente suas convicções sobre o regime e seu descontentamento com o que estava acontecendo. Assim, a primeira vez que li *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, meus sentidos, em um primeiro momento, mantiveram-se presos apenas à linguagem cheia de revolta e desespero do protagonista André, não me amparando no contexto histórico de produção da obra.

Li *Lavoura arcaica* no último semestre da graduação em Letras. No início, tive dificuldade em compreender a linguagem extremamente simbólica; por isso mesmo, de difícil compreensão em uma leitura mais rápida. Depois de passar por um primeiro contato com a obra, juntamente com as discussões iniciais nas aulas de Literatura Brasileira, havia começado a entrar, ainda que “engatinhando”, no mundo sombrio do protagonista André. Assim, este trabalho tem na sua origem não só perguntas levantadas durante aquela época como também atuais questionamentos que foram surgindo no decorrer de leituras posteriores.

Em linhas gerais, *Lavoura arcaica* é a história da personagem-narradora André, que sempre viveu no meio rural e resolve abandonar a família para ir morar em uma pequena cidade próxima de sua casa, fugindo do mundo estabelecido pelas normas de Iohána, seu pai, e do desejo que sente pela irmã Ana. Com sua fuga, ocorre uma ruptura no equilíbrio da família, baseado em uma estrutura patriarcal impregnada de um forte caráter religioso. Trazido pelo irmão mais velho de volta ao lar, André acaba destruindo toda a família a partir do momento em que seu pai fica sabendo de sua relação com Ana. Durante a leitura da obra, pode-se perceber a tensão entre contrários envolvendo as personagens e o ambiente que as cerca, por exemplo, pai x filho, cidade x fazenda, sagrado x profano.

Já nesse resumo percebe-se que essas três personagens – André, Ana e Iohána – têm atitudes desviantes da norma e participam de um jogo de forças que merece ser analisado. Além disso, a presença marcante e simbólica do vinho em

Lavoura arcaica, cuja narrativa é feita de modo bastante detalhado, levou-me a pensar num substrato mítico relacionado ao deus Dioniso. Apostando na validade das intuições de minhas leituras, este trabalho, ancorado em uma análise textual de caráter interpretativo e em pesquisa bibliográfica, demonstra os desdobramentos das relações entre as personagens e as divindades Dioniso e Apolo – ligadas à tragédia grega –, tendo em vista o componente trágico. Assim, analiso a personagem André, relacionando-a a Dioniso e situando-a no contexto histórico político-social brasileiro da década de 70.

Para verificar essa aproximação, serão examinadas: 1) as atitudes de desmedida na relação entre as personagens do romance; 2) as semelhanças entre as personagens das obras *Lavoura arcaica* e *As bacantes*, levando em consideração seus contextos históricos; 3) as aproximações e diferenças entre os deuses gregos Dioniso e Apolo; 4) a busca constante das personagens principais – André e Iohána – em retomar o equilíbrio; 5) o relacionamento familiar e uma possível loucura que envolve as personagens dessa família, a qual carrega um componente trágico identificado pelos gregos através da palavra *hýbris*. O conceito de *hýbris* tem origem grega e significa desmedida, ou seja, a atitude marcante do herói trágico ao extrapolar, ao passar dos limites da sua condição humana.

A reflexão envolvendo o mito de Dioniso, a *hybris*, o trágico em paralelo com *Lavoura arcaica* foi complementada pela leitura da tragédia *As bacantes* (1995), de Eurípedes, já que essa é a única peça do repertório trágico grego que tem Dioniso como personagem.

Em *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (1995), de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, destaco o capítulo *O Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípedes* que diz respeito às máscaras de Dioniso, às suas formas de possessão (diferença entre as lídias – bacantes – e tebanas – mônades) e à sua ambiguidade por estabelecer uma ponte entre o civilizado e o selvagem.

A partir da presença do deus Dioniso, do conceito lato de *hybris* e, tendo em vista o clássico *Origem da tragédia grega* (2005), do filósofo alemão Nietzsche, é possível perceber também a representação de Apolo na narrativa, objeto deste estudo. Essa relação ocorre porque o filósofo, em sua obra, aponta distanciamentos e aproximações entre esses deuses. O autor viu na tragédia a polaridade entre essas divindades, em função de sua interpretação própria do “dionisíaco” e do “apolíneo”.

Embora haja bastante controvérsia entre os helenistas, ao deus Dioniso, através de seus cortejos e do ditirambo, liga-se a origem da tragédia. Segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005), apesar de ela ter perdido muito de sua identificação com o deus, ainda permanecem como elementos que a unem à divindade: a ambiguidade, o enigma, o questionamento e a ilusão.

Para compreender essa complexa rede entre mito, representação trágica e contexto histórico, além de Nietzsche, outras obras foram impondo-se à leitura. A primeira delas foi *Mitologia grega* (1992), de Junito Brandão. Nesse livro, o segundo de uma coleção de três volumes, o autor traça os perfis de Apolo e de Dioniso: suas possíveis origens, seus epítetos, como ocorriam seus rituais e quem participava deles. Destaco a comparação que o estudioso faz entre a pitonisa (sacerdotisa de Apolo) e a bacante (seguidora do cortejo de Dioniso), apontando que as duas possuem uma origem comum, já que Dioniso habitou Delfos antes de ser construído lá o oráculo mais famoso de Apolo.

Já a leitura de *Dioniso a céu aberto* (1988), de Marcel Detienne, mostrou-me a influência de Dioniso na formação da cultura ocidental. Nesse livro, o autor cita as diversas origens de Dioniso, sua influência sobre homens e mulheres, o poder do vinho vinculado à vida e à morte, a natureza epifânica do deus que oscila entre a presença e a ausência. O seu caráter de estrangeiro perante os outros funciona como uma forma para ser identificada, um rosto a ser descoberto por trás de uma máscara que tanto o esconde quanto o revela. Durante os cultos ao deus, ocorria entre os presentes um sair de si, ou seja, os seus seguidores se desligavam do mundo real com a finalidade de comungar com a divindade. O êxtase no culto de Dioniso se configura como uma experiência de possessão divina e como um castigo para quem não o reconhece. De uma forma ou de outra, as atitudes nesses dois casos são estranhas aos olhos do espectador. Em *Lavoura arcaica*, observam-se indícios desse comportamento associado à mania e à loucura.

Em *Os gregos e o irracional* (2002), de E. R. Dodds, são apontados quatro tipos de loucura. A *loucura ritual, cujo deus responsável é Dioniso*, e a *loucura profética, cujo deus responsável é Apolo*, são as mais importantes para a presente pesquisa. No capítulo que trata a respeito desse tema, o autor estabelece as diferenças e semelhanças entre os dois cultos, já que os dois deuses cuidavam, a seu modo, das ansiedades características de um povo ansioso por proteção. Enquanto Apolo era responsável pela segurança da alta sociedade, Dioniso oferecia

a liberdade a todos, inclusive a mulheres, escravos e idosos. Nessa obra, é também relatada a origem do desmembramento de Dioniso, explicando a origem divina do homem.

O reconhecimento do contexto histórico de *Lavoura arcaica* sugere uma representação relacionada à violência individual e social e ao autoritarismo. Ver a obra em seu contexto de produção possibilita enxergar com uma maior profundidade a relação que ela mantém com seu tempo.

Essa leitura envolvendo a presença de elementos míticos em *Lavoura arcaica* revela que, em momentos de crise e de cerceamento de direitos, uma das estratégias para encobrir críticas ao sistema vigente é a busca pelo que é arcaico (*arché*), pois essa é uma maneira não explícita e menos comprometedora de representação. O próprio nome da obra já é uma pista para esse “lavourar”, para o ato de revirar a terra para resgatar aquilo que parecia estar esquecido no subsolo e fornecer uma nova leitura do passado, estabelecendo um paralelo com os problemas e inquietações atuais.

Apesar de se tratar de uma obra ficcional, a realidade que emerge de suas linhas escapa do ordinário, exigindo um esforço analítico. Justamente por ser uma leitura que oferece resistência, é necessário que se criem mecanismos com a função de mediar, mesmo que parcialmente, os vários sentidos contidos no romance. Como o autor utiliza elementos clássicos e contemporâneos, torna-se interessante trazer para a discussão as analogias e diferenças nas representações de duas culturas que dialogam tão ricamente. Contrariamente a uma literatura mais leve e maniqueísta, a linguagem de Raduan Nassar é mais trabalhada, provocando uma participação maior do leitor. Suas personagens são complexas demandando do leitor um olhar perscrutador, uma bagagem de leitura mais extensa e uma sensibilidade mais desenvolvida para conseguir apreender um pouco mais dos vários sentidos desse texto.

O trabalho, no primeiro capítulo intitulado *Lavoura arcaica: entre história e mito*, trata da contextualização histórica da obra – o Brasil da ditadura da década de 70 – em comparação à Grécia clássica da época de Eurípidés. No seguinte, *Dioniso trágico* e *Lavoura arcaica*, faz-se uma comparação entre *Lavoura arcaica* e *As bacantes*, por esta ser a única tragédia conhecida que apresenta Dioniso como personagem e por me levar a perceber semelhanças com o romance brasileiro analisado. Em *André e Iohána em busca do (des)equilíbrio entre o coletivo e o*

individual, identifiquei e analisei, a partir da leitura de Nietzsche, aproximações dos deuses Dioniso e Apolo com as personagens André e Iohána. No último capítulo, *Família e loucura*, analisei o relacionamento entre os membros da família e uma possível loucura que os impulsiona a cometer toda a sorte de desmedidas em busca de um pretense equilíbrio.

Se, por um lado, os helenistas citados me deram condições para esse percurso comparativo entre a representação de Dioniso e uma personagem de um romance brasileiro da década de 70, por outro, foi necessário me ancorar em leituras complementares para o estabelecimento de relações entre Literatura e História. Nesse sentido, foi útil a leitura principalmente do capítulo *Historicizando o pós-moderno: a problematização da história*, de Linda Hutcheon (1991). Para subsidiar as referências às transformações políticas, sociais e literárias que estavam ocorrendo na Grécia, também foi consultado o autor Werner Jaeger (2003). No capítulo *Eurípides e seu tempo*, da *Paideia*. Albin Lesky (2006) elucidou sobre as questões referentes ao conceito de trágico. A estrutura deste trabalho apresenta um movimento pendular entre a Grécia do período de Eurípides e o Brasil da década de 70, tendo *Lavoura arcaica* como foco.

2 LAVOURA ARCAICA: ENTRE HISTÓRIA E MITO

“[...] e muita coisa estava acontecendo comigo, pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra.”

2.1 Literatura e história

Num período recente – que pode ser situado na segunda metade do século XX – formalistas e estruturalistas buscaram uma análise literária baseada unicamente no texto, não abrindo espaço para o estabelecimento de relações extratextuais, limitando-se à dimensão imanente da obra. Esses métodos favoreceram o distanciamento entre a obra literária e o mundo, entre a obra e a vida. Esgotado o vigor dessa fase, outras perspectivas de análise foram sendo construídas, tendo em vista a relação entre Literatura e História, principalmente quando se procura estabelecer uma zona de contato entre um texto literário e a época em que este foi escrito.

Por mais que o texto literário não estabeleça relação de dependência com o real, o referente histórico-cultural pode auxiliar na interpretação e análise do ficcional. Uma relação de interdependência pode ser intensa em determinados períodos, por exemplo, quando há cerceamento da liberdade e perda dos direitos dos cidadãos. A ficção pode funcionar, então, como um meio de o escritor se esquivar de uma provável censura a seu pensamento, ou, ao contrário, engajar-se ostensiva, ou dissimuladamente, tornando a palavra arma de denúncia, de crítica da realidade. A década de 70, sem dúvida, é um dos períodos em que movimentos sociais repercutem em todos os setores, de modo tão violento que nenhuma manifestação da época pode ser dita isenta de seus efeitos.

O primeiro estudioso – na tradição ocidental – a se preocupar com a possível relação entre a Literatura e a História foi Aristóteles na *Poética* (1993). No capítulo IX da referida obra, o filósofo grego afirma que cabe ao poeta representar não o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, ou seja, o possível, na ordem do verossímil e do necessário. Já ao historiador cabe dedicar-se exclusivamente à

narração dos fatos que aconteceram ou acontecem no mundo real. Dessa forma, a orientação da distinção entre o poeta e o historiador parte do conteúdo daquilo que dizem: enquanto o poeta não possui a obrigação de relatar o que realmente sucedeu no mundo real, o historiador possui o compromisso de narrar aquilo que de fato ocorreu, ou seja, o particular, o situado num determinado espaço/tempo. Assim, a poesia se preocupa com o universal e a História com os acontecimentos particulares.

Entretanto, uma visão não tão confiante na história e a existência de atitudes de rebeldia contra dogmas e verdades estabelecidas passam a vigorar com os movimentos do final da década de 60¹, do século XX. Hoje, depois de várias pesquisas, e principalmente após as discussões suscitadas com um maior ânimo a partir da década de 70, há um entendimento mais abrangente e mais flexível a respeito da veracidade dos fatos e de como eles podem ser narrados, considerando-se o ponto de vista de quem escreve.

Há muitos posicionamentos em relação ao vínculo entre Literatura e História. Linda Hutcheon (1991) afirma que na Literatura pós-modernista os elementos da narrativa são selecionados e combinados de forma a levar o leitor a ter conhecimento de que aquilo que lê não está se referindo a uma dada realidade exterior à obra. No entanto, ele o aceita como se fosse real, porque a natureza poética e ficcional, ausente no discurso histórico, torna isso possível. No caso da História, a seleção e a combinação dos elementos privilegiados pelo historiador devem ser necessariamente reais. Enfatiza-se que em momento algum se trata de igualar Literatura e História. A ficção e a história podem se diferenciar nos modos de textualizar os fatos e também nos objetivos, ou seja, os dois diferenciam-se na forma como expõem determinados fatos. Enquanto a história pretende ser o registro objetivo das ações e dos pensamentos humanos, a ficção busca sensibilizar o homem e despertar seu imaginário para mundos possíveis, através de uma linguagem ambígua e polissêmica.

É possível verificar que, na História, quem utiliza a linguagem se preocupa com a referência e a veracidade do conteúdo, estabelecendo uma relação direta

¹ A geração marcada pelos acontecimentos de maio de 1968, embalada pelas mudanças que estavam eclodindo em vários países da Europa, era contra o capitalismo e contra tudo o que esse pregava. Nesse momento, os jovens e intelectuais reivindicavam valores democráticos como liberdade e justiça, indo de encontro ao pensamento predominantemente autoritário de então.

com o objeto narrado ou representado. Assim, o discurso histórico pode ser interpretado como falso ou verdadeiro. Já na Literatura, não há essa preocupação. De acordo com Michael Riffaterre, citado por Linda Hutcheon em seu livro *Poética do pós-modernismo*, “a referência na literatura não passa de uma referência de texto para texto e que, assim sendo, jamais poderia se referir a nenhum mundo empírico real, mas apenas a outro texto”. (1991, p. 185).

Para esse autor, a literatura, por não possuir comprometimento de veracidade com o mundo real, apoia-se em outros textos que, provavelmente, também não se comprometem com a verdade factual. Porém, para outros estudiosos, como a própria Linda Hutcheon, a relação entre esses termos, ao contrário do pensamento dos teóricos que os antecederam, é de coexistência, pois opera em tensão. Nessa linha de pensamento, o escritor está inevitavelmente envolvido com as ideologias e as instituições presentes em sua realidade, negando a ideia de que a Literatura e a História são termos opostos.

Em *Lavoura arcaica* (1975), há fortes indícios da relação entre ficção e momento histórico no qual o escritor está vivendo. Apesar de não criar uma obra que viesse de encontro, de forma explícita, ao sistema de governo da época, Raduan Nassar escreveu um texto repleto de simbolismo que encobriu seu teor contrário à ideologia ditatorial. Segundo a autora, sobre a relação entre a história e a literatura:

[...] tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. [...] Eles [os romances] também demonstram que ambos os gêneros constroem inevitavelmente à medida que textualizam esse passado. O referente “real” de sua linguagem já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhas oculares, arquivos. O passado é “arqueologizado”, mas sempre se reconhece seu repositório de materiais disponíveis como sendo textualizado. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Pode-se notar que a autora posiciona-se contra a dualidade de pensamento, não concordando com o antagonismo história e literatura. Segundo ela, em vez de simplesmente estabelecer paradoxos, o mais indicado é procurar problematizá-los a fim de gerar discursos e de criar novas abordagens para eles.

Ainda em referência à relação ficção/realidade, Wolfgang Iser (2002), como teórico da recepção, afirma que os textos de cunho ficcional não são totalmente isentos de realidade, porque ele vê algo mais que uma simples oposição entre elementos, ou seja, uma relação tríplice. O teórico estabelece relações, apoiado

num tripé conceitual – real, fictício e imaginário – que, segundo ele, completam-se durante a criação literária. Nessa tríade, há um elemento importante que é concebido como *ato de fingir*. Contrário a uma relação de simples oposições, Iser afirma que a criação ficcional, apesar de se referir à realidade, não se esgota nos limites do real, mas o ultrapassa, transgredindo-o ou negando-o. Na mediação entre o real e o fictício, há o imaginário que é “experimentado de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência.” (ISER, 2002, p. 958). Assim, o imaginário se caracteriza por sua naturalidade, pela ausência de limites e de objetividade. É nesse momento de indeterminação que se insere o ato de fingir, funcionando como um elemento que fornece um objetivo ao imaginário.

Como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo, devem ser mantidas representações de fins, que então constituem a condição para que o imaginário seja trasladado a uma determinada configuração, que se diferencia dos fantasmas, projeções, sonhos diurnos e ideações sem um fim, pelas quais o imaginário penetra diretamente em nossa experiência. (ISER, 2002, p. 959).

A Literatura possui a liberdade de problematizar as questões históricas, não apenas as transcrevendo, mas transgredindo-as, reconfigurando-as, para que o texto literário funcione tanto como uma ponte de acesso ao passado histórico, ao contexto da produção e ao passado da narrativa, quanto como porta para novas e diversificadas interpretações através das experiências de cada leitor, permitindo que este tenha acesso a uma leitura diferente da fornecida pelos historiadores. Ainda segundo Iser:

É lógico que ninguém negará que os textos literários contêm um substrato histórico, mas o modo como a literatura o incorpora e o comunica não parece ser determinado simplesmente por circunstâncias históricas, mas pela estrutura estética específica a ela inerente. (ISER, 1999, p. 5).

É justamente essa *estrutura estética* que proporciona a cada leitor uma experiência diferente. Assim, é possível deduzir que quem escreve se expõe e expõe seu tempo a partir do momento em que o texto chega às mãos do leitor, já não pertence mais a quem o escreveu. As experiências do escritor vão ao encontro das do leitor, distintas umas das outras, marcadas por tempos e espaços diferentes. Dessa fusão, origina-se um novo texto, ou seja, não é o mesmo do escritor ao qual o leitor teve acesso, mas o resultado da interação entre essas duas experiências.

2.2 *Lavoura arcaica* e história

A relação entre Literatura e História manifesta-se em *Lavoura arcaica* possibilitando uma modulação crítica que contorna o risco de uma oposição direta à situação político-social da época. A respeito de uma possível interpretação do livro a partir de dados históricos, Malcolm Silverman se posiciona da seguinte maneira:

[...] parece duvidoso que a decadência moral e o conflito neobíblico que se seguem, em torno da paixão incestuosa do narrador pela sua irmã e seu desafio aos ditames paternos, indiquem crítica da realidade nacional mais ampla e imediata. Por outro lado, vários críticos têm visto sua prosa densa, trágica e carregada de alusões alegóricas como um subproduto direto da censura imposta pelo AI-5. (SILVERMAN, 1995, p. 140-141).

É preciso deixar claro que a interpretação e a análise dessa obra não precisam estar diretamente atreladas à situação política e social brasileira da época de sua publicação, mas o conhecimento de seu contexto histórico oferece subsídios para uma compreensão mais rica e complexa do texto.

Segundo Dalcastagnè (2007), a censura à produção literária no Brasil foi menos intensa do que a dirigida à música ou ao teatro. Assim, vários autores dessa época, ou sua maioria, procuraram abrir espaço pela escrita para denunciar as arbitrariedades e os crimes do regime militar. De fato, eles se encontraram diante de uma encruzilhada: ou escreviam de maneira direta e eram punidos, ou tentavam mascarar sua escrita para esquivarem-se dos órgãos repressivos. “Surgiam, então, as fraturas – livros que, mais do que a denúncia do momento, expõem o avesso de sua execução e nos falam de um dilaceramento que corrói artista e obra, levando-os a contorcionismos.” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 56).

Alguns escritores atacavam, de forma explícita, as arbitrariedades e violências ocorridas durante o período ditatorial, apresentando personagens sem nenhum heroísmo e carregadas de um ódio e violência incontroláveis, demonstrando a crueza da situação dos que não pertenciam à classe dominante. Nesse grupo estão Rubem Fonseca e Tabajara Ruas que apresentaram personagens carregadas de agressividade e inconformidade social. Raduan Nassar, entretanto, foi por outra vertente. O escritor construiu um texto em que as personagens apresentam semelhanças com os heróis trágicos, cujas ações, aparentemente, localizam-se em

um nível que ultrapassa o debate político localizado, questionando inclusive valores familiares defendidos há gerações.

A atitude de André durante o diálogo com seu pai demonstra que ele ultrapassa a contestação política e econômica, reivindicando questões de ordem acima das ideias ordinárias, como as que dizem respeito ao sentido da vida em qualquer espaço/tempo. No entanto, suas atitudes adquirem força e ímpeto em determinadas situações, principalmente quando a personagem se vê diante do autoritarismo exercido por seu pai:

Forte ou fraco, isso depende: a realidade não é a mesma para todos, e o senhor não ignora, pai, que sempre gora o ovo que não é galado; o tempo é farto e generoso, mas não devolve a vida aos que não nasceram; aos derrotados de partida, ao fruto peço já na semente, aos arruinados sem terem sido erguidos, não resta outra alternativa: dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo; de minha parte, a única coisa que sei é que todo meio é hostil, desde que negue direito à vida. (NASSAR, 2006, p. 164-165).

Nesse trecho, durante uma discussão entre André e seu pai Iohána, a personagem demonstra seu inconformismo diante da atitude autoritária paterna que não permite que qualquer membro da família se manifeste expondo suas ideias. Em “sempre gora o ovo que não é galado”, fica explícita sua queixa afirmando que um filho que recebe influência apenas de um dos pais, ou aquele que não segue a ordem do pai, pode não se desenvolver naturalmente. Indo mais além, ele afirma que o tempo ajuda, mas seu auxílio não consegue atingir àqueles que já nascem derrotados, ou seja, aqueles que, desde o princípio de seu desenvolvimento, são reprimidos por ideais conservadores e autoritários, tornando-se, assim, excluídos.

Nassar construiu um texto em que forma e conteúdo provocam estranhamento, mas não deixam de expressar sentimento de desassossego e desconforto com a situação de falta de liberdade. O escritor cita esse seu descontentamento com o sistema político da década de 70 em uma de suas poucas entrevistas, publicada no segundo volume dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, quando se refere ao *Jornal do Bairro* produzido por ele e por alguns amigos, o qual tinha um posicionamento crítico em relação à situação do país:

Além do noticiário regional, que cobria boa parte da zona oeste de São Paulo, o jornal abria espaço para matérias nacionais e internacionais. Fazia

oposição ao regime da época e identificava-se com as reivindicações do então chamado Terceiro Mundo. Dava atenção também aos grupos minoritários. (CADERNOS..., 1996, p. 25).

Nassar, apesar de não se posicionar de forma ferrenha contra o regime da época, direcionou seu descontentamento através da literatura. Assim, sua personagem André questiona o uso contínuo do “pão de casa” como uma metáfora às verdades únicas e inquestionáveis que provém de uma única fonte.

Nunca tivemos outro [pão] 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 de justiça. (NASSAR, 2006, p. 76).

No Brasil, aparentemente organizado e unificado, foi construída uma máquina de mascaramento da realidade que tinha nos meios de comunicação de massa seus mais fortes aliados. A prática de mascaramento da verdade faz com que o discurso histórico, algumas vezes, possa não passar de mera ficção já que está permeado de forte carga ideológica. Conhecido como *anos de chumbo*, foi no governo do general Garrastazu Médici (1969-1974) que ocorreu com mais força a imposição de atos institucionais com uma conseqüente maior perseguição a todos que se opusessem ao regime. Foi nesse clima de crescente censura que Nassar concluiu *Lavoura arcaica*, levando apenas alguns meses para terminar a obra, já que trabalhava em média dez horas por dia.

Nassar estava vivendo, portanto, em pleno período ditatorial. Enquanto escrevia *Lavoura arcaica*, convivia com a repressão: arma utilizada pelos militares que tomaram o poder a partir de 64. Esse poder tinha a função de conter a ação dos que pregavam contra a ideologia por eles defendida e de desarticular a organização daqueles que iam contra o interesse da classe dominante, tratando esses indivíduos como se fossem inimigos. Os interesses da camada dominante estavam protegidos pela segurança nacional – identificada pelas Forças Armadas. A partir desse sistema legitimado por eles próprios com a justificativa de buscar um caminho lento e gradual rumo à democracia, os militares governaram o país por mais de 20 anos. Segundo o cientista político Emir Sader, a proteção proporcionada pela segurança nacional funcionava como:

[...] um organismo biológico, onde o bom andamento do todo depende de uma colaboração solidária de cada uma de suas partes. Esse ponto de vista funcionalista não deixa lugar para os conflitos, as diferenças de visão e de interesse, as contradições sociais, que lhe aparecem como formas externas de sabotagem do desenvolvimento desse organismo. Assim, qualquer manifestação de antagonismos, de discrepâncias, é considerada como um vírus externo, que penetra no organismo apenas para obstaculizar seu bom funcionamento. Nessa qualidade, ela deve ser tratada como um tumor – isto é, deve ser extirpada em nome do funcionamento solidário do organismo social. (SADER, 1990, p. 19).

Na trama familiar da obra ficcional e na trama política dos órgãos institucionais, ficam evidentes tanto a incessante luta de quem está no poder para mantê-lo, quanto o desespero de quem está do outro lado e tenta não se sujeitar aos desmandos. A personagem André, assemelhando-se aos jovens revolucionários da época, luta com as armas que possui contra o regime conservador e totalitário de seu pai. Da mesma maneira que o regime militar travou uma luta para “desenvolver a economia, manter o país perfilado com o mundo ocidental capitalista e travar ‘uma guerra permanente e total à subversão comunista internacional e seus agentes internos.’” (HABERT, 1992, p. 20), Iohána procurou travar sua luta pessoal contra “o mundo do desequilíbrio”, esticando “o arame de nossas paixões, e com as farpas de tantas afiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa” (NASSAR, 2006, p. 54).

Nas duas dimensões, do público e do privado (do histórico e do ficcional) – os militares e Iohána –, cada um usa os artifícios que tem em mãos para cristalizar e tornar intocável seu poder, seja pela agressão física, seja pela palavra. Os militares usavam seu poderio armamentista, já o pai de André usava o poder exercido pela linguagem de seus sermões impositivos e de suas parábolas sedutoras, alicerçado por sua presença pétrea e inflexível.

Era justamente no momento em que sua família se reunia em volta da mesa das refeições, que Iohána derramava o seu verbo repleto de palavras de ordem em um discurso em que não havia espaço para o outro. A imagem dessa cena, que fazia parte do cotidiano da família, lembra também o ritual cristão da missa, em que o padre se posiciona na mesa da comunhão para, na repartição do pão, lembrar o sacrifício de Cristo. Em ambas situações há uma associação entre o alimento do corpo e da alma como uma forma de compromisso entre os participantes de oferta

da materialidade, dos desejos, do próprio corpo em benefício de uma promessa de unidade e salvação.

As palavras de Iohána, em *Lavoura arcaica*, são impregnadas de um discurso de unidade que permeia toda sua fala. Para os demais membros da família não questionarem suas ideias conservadoras, ele afirma durante os sermões – comparados aos discursos militares, os quais pregavam o amor incondicional à pátria e à família – a necessidade de que todos se ajudem e que não permitam que as forças do desequilíbrio rompam com a unidade familiar tão bem articulada. Tanto os militares no plano político-social quanto o pai no plano ficcional desconsideravam os interesses da sociedade, ou fingiam não reparar que há uma pluralidade de objetivos, de carências e de subjetividades entre os membros que compõem a família e a sociedade.

Iohána desconhece os interesses de sua esposa e de seus filhos, lutando para que tudo sempre revele, tanto interna como externamente, um bloco homogêneo. Apenas pelo ponto de vista de André, sufocado pelas ordens do pai e pelas cercas de sua fazenda, fica manifesto o repúdio a uma formação conservadora e que não dá espaço à opinião alheia.

2.3 *Lavoura arcaica* e mito

O mito é uma narrativa sagrada da origem e fim de um herói ou a explicação de algum fenômeno da natureza ligado a potências divinas. Segundo Junito Brandão: “o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em toda as suas criações. E talvez seja este o caráter mais evidente do mito grego: verificamos que ele está presente em todas as atividades do espírito.” (1992, p. 13-14). Ele tinha a função de perpetuar, já que não havia escrita na época mítica, a memória do povo a fim de que suas histórias e costumes não se perdessem; reger a coesão social e funcionar como palavra eficaz. Como era um relato do passado através da oralidade, essas narrativas possuem uma linguagem ambígua e polissêmica, com diferentes versões sobre o mesmo tema.

Na linguagem de *Lavoura arcaica*, à semelhança da mítica, há densidade, fragmentação e complexidade. Os capítulos não mantêm uma ordem cronológica, mas obedecem ao ritmo das lembranças do protagonista. André, o narrador, que está em um tempo posterior ao dos fatos narrados, mesmo daqueles que parecem, no início da leitura, ser o presente narrativo. Essa posição do narrador é indicada pela disposição e configuração dos capítulos, pela variação do uso dos tempos verbais – presente, pretérito perfeito e pretérito imperfeito. A presentificação dos acontecimentos em *Lavoura arcaica* lembra a circularidade do tempo mítico. Os períodos que ficam entre parênteses, nos capítulos mais curtos, geralmente representam uma reflexão do protagonista a respeito de algum momento de sua vida ou fazem referência a alguma citação direta da fala de seu pai, como a que ocorre no capítulo 22, quando André reproduz parte de um dos sermões: “[...] nossa lei não é retrain, mas ir ao encontro, não é separar, mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também...” (NASSAR, 2006, p. 146).

Além de os capítulos não obedecerem a uma sequência cronológica, não há também entre eles uma proporção, pois uns apresentam várias páginas e outros uma ou duas. Nos capítulos extensos, são focalizadas a interação entre André e seu irmão Pedro em um quarto de pensão e algumas lembranças de sua infância e de sua adolescência. Os menores surpreendem o leitor por apresentarem reflexões, lembranças, desabafo, numa linguagem carregada pelos sentimentos íntimos mais profundos da personagem-narradora. No decorrer da narrativa, percebe-se que André está posicionado em um futuro, como se estivesse refletindo sobre o que aconteceu em sua vida. O narrador começa o último capítulo escrevendo “Em memória de meu pai...” (NASSAR, 2006, p. 193) Esse posicionamento da personagem-narradora se verifica também quando ela transcreve a história do faminto contada inúmeras vezes por seu pai. André, depois de lembrá-la, propõe um final em que parodia a versão de Iohána.

A primeira parte – *A partida* – apresenta uma construção de períodos e parágrafos sem a pontuação convencional, o que literalmente tira o fôlego do leitor. Essa construção frasal é inusitada por apresentar excessivo uso de vírgulas, pontos-e-vírgulas e de alguns conectivos separando/unindo os períodos, em substituição aos pontos-finais e novos parágrafos. Isso resulta em capítulos extensos de um só bloco. Essa ruptura com a norma demonstra o desespero de André em verbalizar, num só jato de palavras e frases, a lembrança de suas dores. Na segunda parte do

livro – *O retorno* –, a sintaxe se reequilibra, exceto na narração do momento fatal da última festa, capítulo 29.

Esse relato da festa é igual ao do capítulo 5 – salvo alguns detalhes –, é o único que aparece de forma repetida nas duas partes. Diferenciam-se apenas no uso dos tempos verbais e na finalização do capítulo. Essa repetição causa estranheza ao leitor, constituindo-se em um espaço discursivo para reflexão e análise. Na perspectiva que estou desenvolvendo, é um espaço privilegiado para percepção da associação com as festas realizadas em homenagem ao deus Dioniso. Em *A partida*, André lembra de uma festa que aconteceu antes da sua fuga. Nesse evento, família e parentes estavam reunidos repetindo uma prática comum entre eles. Já em *O retorno*, está sendo comemorada a volta de André trazido por seu irmão Pedro. Depois de recebido por uma calorosa recepção de suas irmãs Rosa, Zuleika e Huda, a personagem dirige-se ao bosque onde está ocorrendo a celebração, que vamos analisar mais detalhadamente.

[...] e **era** no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, **era** então que se **recolhia** a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu **podia** acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, **puxava** do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se **punha** então a soprar nela como um pássaro [...] seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços [...] e em torno dela a roda **girava** cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela **roubava** de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã [...] e logo entoados em língua estranha **começavam** a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos, e um primo menor e mais gaiato, levado na corrente, **pegava** duas tampas de panelas fazendo os pratos estridentes [...].” (NASSAR, 2006, p. 26-30, grifos meus).

[...] e **foi** no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, **foi** então que se **recolheu** a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu **pude** acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, **puxou** do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se **pôs** então a soprar nela como um pássaro [...] seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços [...] e em torno dela a roda **passou a girar** cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela **roubou** de repente o lenço branco do

bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã [...] e logo entoados em língua estranha **começaram** a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos, e um primo menor e mais gaiato, levado na corrente, **pegou** duas tampas de panelas fazendo os pratos estridentes [...]. (NASSAR, 2006, p. 184-188, grifos meus).

Essas cenas pertencentes aos capítulos cinco – primeira citação – e 29 – segunda citação – são iguais, diferenciando-se apenas nos tempos de alguns verbos grifados. Percebe-se, através das pistas fornecidas pelo texto, que na primeira festa tudo está acontecendo como de costume devido à presença do pretérito imperfeito do indicativo, já que esse tempo verbal se refere a uma ação que aconteceu no passado e se repete. Já nos verbos da segunda festa, há o emprego do pretérito perfeito do indicativo, demonstrando que aquela foi a última vez que a festa ocorreu. Essa repetição se constitui em um requintado artifício de revelação/encobrimento da posição do narrador, que prepara o leitor para o movimento trágico.

Esse tipo de disposição, aliado à densidade poética presente na obra, funciona como uma forma de se subtrair ao olhar inculto da censura. Ao contrário de muitos escritores que se posicionavam de maneira direta, Nassar faz uso de uma linguagem mais sutil, porém não menos eficaz, porque ela se manifesta na obra em forma de rebeldia e transgressão àquilo que fere mais fundo na unidade daquela família, como a destruição de limites e a profanação daquilo que é sagrado para seu pai.

Entretanto, essas cenas nos mostram algo mais, que não é visível apenas através dos elementos linguísticos, da estrutura da repetição dos capítulos ou da dualidade entre *A partida* e *O retorno*, mas talvez se insinue no comportamento dos protagonistas, na configuração desta festa destacada na narrativa e no ritmo alucinante do final do capítulo 29. De fato, a imagem de Ana, que dança “coberta com as quinquilharias mundanas” (NASSAR, 2006, p. 186) das prostitutas frequentadas por seu irmão, o ritmo crescente de abandono de si, tanto da figura central na roda da dança quanto dos demais, a alegria que umedece “ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo” (NASSAR, 2006, p. 188), a posição da personagem masculina em comunhão com a terra, a finalização do capítulo com o ato tresloucado do pai nos remetem a um substrato mítico, em especial ao deus Dioniso.

A presença do vinho é um indício marcante e simbólico, aparecendo na obra de modo repetido. A bebida, desde o primeiro capítulo, exerce influência sobre as atitudes do protagonista, servindo como justificativa para as suas ações intempestivas: “aproveitar um resto de embriaguez que não se deixa espantar com sua chegada para confessar, quem sabe piedosamente, ‘é o meu delírio, Pedro, é o meu delírio, se você quer saber.’” (NASSAR, 2006, p. 16). O vinho funciona desde o início da narrativa para André, e posteriormente para sua irmã, como causador decisivo das suas atitudes. Ana o bebe e derrama em seu próprio corpo e André o bebe várias vezes – antes e depois da chegada de seu irmão – para falar de sua paixão por sua irmã a Pedro.

Segundo Detienne:

Nascido “de mãe selvagem”, o vinho é uma substância em que se misturam a morte e a vida multiplicada, em que se alternam o fogo ardente e a umidade que refresca. É tanto um remédio como um veneno, uma droga pela qual o humano se supera ou se transforma em animal, descobre o êxtase ou afunda na bestialidade [...]. (DETIENNE, 1986, p. 62).

O vinho é elemento significativo também quando Ana dança durante a última festa familiar e o derrama sobre si mesma, dando a impressão de estar praticando um ritual:

Roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia. (NASSAR, 2006, p. 188).

Na vinculação do vinho a Dioniso, é possível encontrar um elo entre o sagrado e o profano através das festas que envolviam o deus e das próprias tragédias representadas em dois espaços: o da cena, reservado ao diálogo entre os personagens; o da orquestra, reservado à dança, ao canto do coro, que lembram as procissões dionisíacas.

O vinho, talvez por sua natureza dual e ambígua em que pode levar quem o bebe tanto ao êxtase quanto à bestialidade, tem sua origem ligada a Dioniso, também visto na mitologia como um ex-cêntrico e selvagem, não respeitando as normas da *polis* e afastando-se para um mundo não civilizado de acordo com os preceitos da *polis*.

Dioniso é filho de Sêmele e de Zeus. Através de um ardil da ciumenta Hera, a mortal pediu a ele que lhe aparecesse com todos os seus poderes. Querendo ser agradável à amada, Zeus concordou, mas Sêmele, não suportando o fulgor dos raios empunhados pelo amante, morreu fulminada. Zeus tirou imediatamente o feto das entranhas de sua mãe e o enxertou em uma de suas próprias coxas, de onde ele saiu no devido tempo. O recém-nascido foi entregue a Hermes, que o levou a Atamas, rei de Orcômeno, e à sua mulher Inó para ser criado pelo casal. O deus recomendou que vestissem o menino com roupas femininas para preservá-lo da ciumenta Hera, ansiosa por eliminar o fruto dos amores extraconjugais de seu marido. A deusa, entretanto, não se deixou enganar e enlouqueceu Inó e Atamas. Diante disso, Zeus levou Dioniso para uma região distante, chamada Nisa e o deixou aos cuidados das ninfas locais. Chegando à idade adulta, Dioniso descobriu a videira e a utilidade de seus frutos.

Durante suas viagens por vários países, foram arregimentadas mulheres para o seu cortejo – as bacantes – espalhando o êxtase e a loucura entre todos. Porém, o êxtase, assim como Dioniso, se apresenta com duas faces: uma para quem o segue e outra que funciona como castigo para aqueles que não aceitam sua origem divina. Segundo Vernant e Vidal-Naquet:

[...] a influência de Dioniso sobre seus devotos, no quadro de seu *thíasos*, respeitando plenamente regras rituais, aparece, portanto, muito diferente da loucura assassina, da raiva demente que ele inspira em seus inimigos, para castigar sua impiedade. (2005, p. 355).

A tragédia *As bacantes*, de Eurípides, é o único documento escrito, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005), que conta como eram os dois tipos de êxtase e o retorno do deus à Grécia.

A representação das bacantes nessa tragédia legou ao nosso imaginário uma relação do comportamento nos rituais e cortejos do deus com a sensualidade, a quebra das normas que envolviam o feminino e a posição da mulher na sociedade, que era considerada um ser inferior. Ana, em *Lavoura arcaica*, durante as festas que ocorrem no bosque próximo a casa (principalmente na última festa, conforme transcrição da p. 22 do presente trabalho), apresenta atitudes que possuem semelhança com as das seguidoras do deus.

Nas imagens, no ritmo e no léxico pressentimos a presentificação desse rito arcaico. Seus gestos, como seus braços serpenteando ao trinado da flauta, a mordida em um cacho de uvas e o seu movimento de derramar o vinho sobre seu próprio corpo. O fato de os pés estarem descalços evidencia que ela, assim como as bacantes, estava vivenciando um momento em que se tornava outra, saía de si para entrar em conexão com algo mais elevado, como se estivesse tomada por uma força superior, avassaladora e telúrica, que a desligava do mundo ordinário.

As relações tensas entre o pai Iohána e o filho tresmalhado André estabelecem uma contiguidade entre a representação da estrutura dessa família e a da sociedade brasileira da década de 70, espaço/tempo da produção de *Lavoura arcaica*. Conforme desenvolvemos no subcapítulo anterior, as relações entre os irmãos embebidos de paixão, recuperam um substrato mítico que, pelas mãos de Eurípides, nos chega na forma de uma visão crítica do mito, tendo em vista a realidade da época.

2.4 Eurípides – um precursor

Eurípides, em 405 a.C., **encenou** *As bacantes*, em um momento repleto de mudanças em Atenas. Nela, o poeta, além de romper com a forma de apresentação usual das personagens na qual os deuses eram apenas citados, estabelece uma ligação entre o pensamento questionador da época e a força do mito que estava sendo esquecida gradualmente.

Nessa época, a Grécia era governada por Péricles e começavam a despontar os primeiros filósofos e suas teorias que privilegiavam a razão, indo de encontro ao pensamento mítico de outrora. Porém o tragediógrafo, ao contrário dos filósofos, procurou não se ater somente ao racionalismo, pois não abandonou por completo na sua poesia o mundo espiritual, como se desejasse alcançar uma racionalidade poética. “É isto que marca a sua posição na história do espírito e lhe concede aquela incomparável compenetração que nos força a considerar a sua arte como a expressão da sua época.” (JAEGER, 2003, p. 386-87).

Eurípides, em sua tragédia, problematiza não apenas a existência dos mitos com suas verdades inquestionáveis, como os tragediógrafos anteriores o fizeram,

mas utiliza essas narrativas para resgatar um modo de vida arcaico, porém não ultrapassado, confrontando-o com o contemporâneo. Segundo a perspectiva adotada, Raduan Nassar em *Lavoura arcaica*, retoma o mito de Dioniso, pondo em cheque as verdades que são ditas como absolutas para as questionar, subverter e revelar uma outra face dos discursos da ordem, da homogeneidade, do padrão, como outros escritores também revelaram seu tempo.

A Grécia estava envolta num clima em que:

O Estado empenhava-se em imprimir na convicção dos cidadãos que os indivíduos só prosperam se a comunidade cresce e se desenvolve. Convertia, assim, o egoísmo natural numa das mais poderosas forças de conduta política. (JAEGGER, 2003, p. 388).

Os próprios banquetes – que outrora funcionavam como ocasião de diversão e discussão de assuntos de uma esfera mais intimista – tornaram-se um foco para discussões de amplitude mais política. Isso se deveu também à influência da sofística, que transformou a educação, que antes era um conhecimento reservado a poucas mentes escolhidas em um instrumento mais democrático.

Vinte e cinco séculos depois, no Brasil da década de 70, os poucos brasileiros que tinham a oportunidade de conversar sobre a situação política e econômica do país também começaram a questionar (até certa medida como os gregos) a inserção do modelo democrático. O conceito de democracia estava em construção para os gregos daquela época segundo testemunham documentos e ficções. Para os brasileiros que viviam sob o regime militar, a democracia era um sistema a ser retomado. Porém, eles percebiam, através das discussões políticas em grupo nos banquetes para os gregos e no interior das universidades e até mesmo em quartos escondidos para os brasileiros, que o caminho que estava sendo traçado não era o prometido pelos seus governantes. Na representação ficcional, André questiona a validade da lei de seu pai e se há coerência nela, propondo até outra interpretação de seus sermões e fábulas, como na história do faminto:

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? [...] terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões [...]. (NASSAR, 2006, p. 84).

A releitura debochada da história preferida de seu pai proposta por André questiona a hipocrisia contida no discurso do genitor, o qual narrava que uma personagem faminta, apesar da humilhação por que passava, conseguia controlar seus instintos de sobrevivência e recebia como recompensa a ilusão de seus desejos satisfeitos.

Eurípides, em *As bacantes*, apresenta-nos um Dioniso a procurar, durante todo o seu percurso entre as cidades bárbaras e finalmente em sua cidade natal (Tebas), o reconhecimento de sua origem divina pelos seus conterrâneos e, principalmente, pelo seu primo Penteu, como se só a partir desse momento ele se tornasse um deus.

Deve esta cidade saber, ainda que não queira, que não está iniciada em meus Baqueumas, e devo pronunciar a defesa de mãe Sêmele manifesto aos mortais Nume que ela deu a Zeus. Cadmo outorga o privilégio e o poder a Penteu, rebento de sua filha Agave. Este combate o Deus em mim e repele-me das libações, nem de mim se lembra nas preces. (EURÍPIDES, 1995, p. 51).

A atitude de Penteu ao não ver Dioniso como uma divindade demonstra o quanto o diferente é posto de lado e excluído pelos demais. Da mesma forma, o faminto precisa se submeter aos caprichos de um homem rico para talvez ser incluído no banquete.

Em *Lavoura arcaica*, temos a retomada dos mitos como uma forma de aproximação da realidade do momento. Contrário às atitudes de fraqueza moral e de autoritarismo exercidas por um tirano, o artista de qualquer período histórico pode encontrar nos mitos uma forma implícita e ambígua de revelar sua dor e descontentamento, contrapondo a palavra poética à arma utilizada por quem está no poder. A posição punitiva em relação à liberdade de expressão torna a democracia distante tanto para brasileiros quanto para gregos. Ao mesmo tempo, sua capacidade de acolher ações e ideias ex-cêntricas, isto é, estranhas ao caráter de uniformidade é diminuída, ou até anulada. Eurípides vendo seu mundo se dividir em um clima de crescente individualismo e ruptura, sendo atacado de um lado pelo racionalismo dos filósofos e de outro pelo individualismo dos governantes, juntou o novo com o que ainda restava do antigo, ou seja, os mitos. Fazendo uma releitura dos relatos míticos, porém sem utilizar o ímpeto e a força religiosa dos poetas que o antecederam, estabeleceu uma ponte entre os dois pensamentos.

Aparece em Eurípides pela primeira vez, como dever elementar da arte, a vontade de traduzir na suas obras a realidade tal qual a experiência a proporciona. E, uma vez que o poeta depara com o mito como uma forma previamente dada, derrama neste vaso o seu novo sentido da realidade. (JAEGER, 2003, p. 397).

Segundo Jaeger (2003), um exemplo importante dessa busca do poeta Eurípides pela mudança e pelo reconhecimento das diferenças, sem abandonar o espiritual está em *As bacantes*. Nela,

Pretendeu-se ver uma auto-descoberta do poeta, uma fuga do intelectualismo iluminista para a experiência religiosa e a embriaguez mística. Há nesta interpretação um excesso de profissão de fé pessoal. Para Eurípides, a representação lírica e dramática dos êxtases dionisíacos tinha por si só um interesse suficiente. E esta sugestão religiosa das massas pela forças e instintos telúricos, ao chocar de encontro à ordem do Estado e da sociedade burguesa, levantava para o psicólogo Eurípides um problema trágico de uma força de um valor imperecíveis. (JAEGER, 2003, p. 410).

Essa é uma posição inovadora para os tragediógrafos, que não se apresentavam como intérpretes da psique humana, nem como intérpretes da realidade dos acontecimentos contemporâneos. Eurípides é o primeiro a tomar essa posição e, ao fazê-lo, instaura uma tradição que de forma intermitente acompanha a trajetória literária. Pode-se perceber em *Lavoura arcaica* esse legado, pois o autor une o “lavourar” a terra, ou seja, o revirar aquilo que estava no fundo, que estava esquecido, como um mote para questionar os acontecimentos contemporâneos.

As bacantes tem como pano de fundo uma profunda crise dos valores gregos, porque:

Os chefes, tanto democratas como aristocratas, tinham na boca as grandes palavras do seu partido, mas, na realidade, não era por um alto ideal que se batiam. Os únicos móveis da ação era o poder, a ambição e o orgulho, e mesmo quando invocavam os antigos ideais políticos só se tratavam de palavras. (JAEGER, 2003, p. 390).

Devido a essa função da palavra como instrumento de submissão e à presença dos sofistas, ocorre uma luta entre formação antiga que pertencia somente aos cidadãos gregos e a nova ou sofística, que começava a penetrar em todos os ambientes da *pólis*, marcando uma etapa decisiva no pensamento grego. Eurípides escreve uma tragédia na qual é mostrada a fragilidade dos argumentos autoritários e defensores da moral vigente entre os que estavam no poder e como estes reagem

quando o veem se esvaindo. Esse comportamento descontrolado e agressivo de quem está em uma posição subjugadora é representado em *As bacantes* quando Penteu se desespera devido à propagação do número de seguidores de Dioniso – incluindo até mesmo seu avô Cadmo e o adivinho Tirésias:

Penteu: Não me ponhas a mão! Vai ser Baco! Não me contamines com tua demência! A este professor de tua insensatez farei justiça. Alguém aí vá rápido aos assentos onde ele sonda augúrios, com forcados forceja, revira, inverte, derruba, mistura e confunde tudo junto e lança guirlandas aos ventos e procelas, pois assim fazendo mais o atingirei. Vós outros ide pela cidade e daí caça ao efeminado forasteiro que traz doença nova para as mulheres e polui os leitos. Se lhe puserdes a mão, conduzi-o preso para cá, que por apedrejamento público morra e veja amarga bacanal em Tebas. (EURÍPIDES, 1995, p. 67).

Essa tensão entre um poder estabelecido e o novo que o ameaça, tanto no comportamento dos militares e da sociedade brasileira como entre os gregos, infiltra-se na ficção. Em *Lavoura arcaica*, isso ocorre quando a personagem Iohána não permite que as influências externas a sua casa plantem ideias contrárias à educação que pregava. Já os militares, não aceitam que outra forma de pensamento conteste a sua e os gregos não admitiam a invasão dos estrangeiros em seu espaço. Mesmo que a Grécia de Eurípides possuísse uma concepção bem diferente da brasileira sobre a democracia, ela se assemelha nos dois casos porque, em ambos, pesa a alegação de estarem em momentos de transição rumo a esse sistema de governo. Porém, seria simplista apenas comparar a democracia no Brasil e na Grécia, fazendo uma analogia entre certo momento de um passado bastante remoto e uma certa sequência de um passado quase contemporâneo.

Na democracia grega, cujo conceito difere do que temos atualmente², havia uma maneira própria de separar os cidadãos dos estrangeiros, dos metecos, das mulheres, dos velhos e das crianças para daí atribuir os direitos e deveres de cada classe. Nicole Loraux, a respeito dos mecanismos de exclusão de Atenas, comenta que a democracia grega era diferente para cada uma das categorias de habitantes. Era estrutural para os escravos, política para as mulheres – em uma sociedade que primava pela superioridade masculina em relação às mulheres, jamais permitiria uma no poder – e visava à estabilidade em relação aos estrangeiros – se mulheres

² Sistema político comprometido com a igualdade ou com a distribuição equitativa de poder entre todos “os cidadãos” ou “governo que acata a vontade da maioria da população, embora respeitando os direitos e a livre expressão das minorias” (HOUAISS, 2007).

filhas de cidadãos casassem com estrangeiros, estes acabariam se tornando proprietários e teriam direito ao voto e a serem votados; uma situação muito perigosa que ameaçava a unidade ateniense.

Apesar dessa xenofobia, tende-se a inferir que o ambiente grego não chegava a ser percebido tão totalitário quanto no Brasil ditatorial, porque, para os próprios habitantes, era normal esse tipo de situação: era algo presente em suas mentalidades. O estrangeiro que fosse para lá já sabia como seria tratado. As mulheres – com exceção das hetairas³ – sabiam seu lugar na sociedade ateniense e os velhos (que possuíam bens) já haviam experimentado o sabor da sua cidadania quando jovens.

Assim, apesar de a Grécia aparentar um equilíbrio entre as classes, a tragédia *As bacantes* mostra um rei tirânico que faz de tudo para que permaneça a sua vontade perante os seus súditos. Eurípides, vivendo em um ambiente em que seus concidadãos buscavam a democracia, procurou mostrar a sede de poder e de dominação dos chefes. Nesse clima de exclusão velada, surge o deus Dioniso das bacantes: único estrangeiro do panteão grego. Sua origem e sua posição favorável aos excluídos são coerentes. No seu culto não há espaço privilegiado para os mistérios, para os iniciados, para os cidadãos ou até para um templo, qualquer um pode entrar e se juntar, estando disposto a adorá-lo.

O estatuto religioso que Dioniso reivindica não é o de uma divindade marginal, excêntrica, cujo culto seria reservado a uma confraria de sectários, conscientes e contentes de sua diferença, marcados, para si mesmos e aos olhos de todos, por sua alteridade diante da religião comum. Ele exige o reconhecimento oficial da cidade a uma religião que de certo modo escapa à cidade e a ultrapassa. Ele quer colocar no coração, no centro da vida pública, práticas que comportam, de modo aberto ou de forma alusiva, aspectos de excentricidade. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 352).

O deus estranho e estrangeiro⁴ contraria o equilíbrio apolíneo dos gregos e rompe com as estruturas sociais e políticas. Em *As bacantes*, desafia um rei e o doma perante os seus súditos. Isso ocorre quando sua própria genitora o mata e o

³ Segundo Nikolaos Vriissimtzis, “as hetairas eram companheiras dos homens nos banquetes e em outros eventos sociais dos quais as esposas legítimas, irmãs e filhas eram excluídas, tanto por causa da austeridade dos costumes, como pelo fato de serem estas pouco instruídas” (VRISSIMTZIS, 2002, p. 930)

⁴ Expressão utilizada por Marcel Detienne em seu livro *Dioniso a céu aberto*, quando o autor se refere à natureza epifânica do deus que sempre oscila entre a presença e a ausência.

oferece em sacrifício. Tanto Dioniso quanto André utilizam ardis para chamar a atenção de quem está no poder e, assim, alertam o espectador/leitor para as incongruências de modelos centralizados, controladores, em que os diferentes – o *fruto peço já na semente* – convivem numa realidade que não é a mesma para todos.

3 DIONISO TRÁGICO E LAVOURA ARCAICA

“os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância”

3.1 A tragédia grega e *As bacantes*

A tragédia ática apresenta características estruturais que a diferencia da epopeia e da lírica. Esse gênero transformou de forma drástica a percepção do real quando pôs em cena homens em ação representando os heróis pertencentes ao imaginário coletivo.

Um gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então desapercibidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 1).

No drama trágico, o recorte do mito feito pelo tragediógrafo faz com que o ator, literalmente, encarne o herói durante a representação da peça. Segundo Snell, “para atores e espectadores essa representação ‘é’ o acontecimento mítico e, todavia, em certo sentido, não o é, na medida em que se sabe que o herói é agora ‘representado’ por este ou aquele ator.” (SNELL, 2005, p. 103). Apesar de a tragédia apresentar o mito de uma maneira bastante diferenciada em relação aos gêneros que a precederam, levantando questionamentos sobre o próprio mito (já que nessa época a Grécia era um campo fértil de constantes debates), os tragediógrafos ainda escolhiam preferencialmente temas heroicos da mesma forma que na epopeia e nas odes.

Contrariamente aos historiadores como Heródoto (485 a.C. – 420 a.C.) e Tucídides (460 a.C. – 400 a.C.) que possuíam como objeto de pesquisa “os conflitos entre as cidades, dentro das cidades, entre helenos e bárbaros” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 217), os poetas retiravam dos mitos que todos conheciam a matéria para criar as tragédias. Segundo Aristóteles, justamente por as tragédias buscarem esse material que existe desde o passado mais remoto da civilização

grega, é que a obra teatral se torna uma tarefa mais grandiosa do que o relato histórico a respeito de um fato isolado e perdido no tempo.

Em princípio, a origem da tragédia está ligada às Grandes Dionisiacas, as quais ocorriam no mês de março em homenagem ao deus Dioniso. Essas festas eram organizadas com a participação de cortejos, de cantos corais e de concursos em que toda a população se mobilizava. Apesar de uma possível origem dionisiaca, esses espetáculos foram se distanciando das características do deus com o passar do tempo. Isso se deveu provavelmente ao fato de Atenas (cidade onde se realizavam os concursos trágicos), uma cidade que buscava a ordem e o equilíbrio apolíneos, ter procurado civilizar Dioniso para que todo o seu entusiasmo e toda sua alegria desenfreada não estimulasse a população a esquecer seus deveres e a se dedicar somente ao culto do deus.

Assim, durante as representações das tragédias, ao lado da orquestra ficava um trono ocupado pelo sacerdote de Dioniso, que, com o passar do tempo, foi retirado, porque as tragédias – com exceção de *As bacantes* – não abarcavam, de forma explícita, a presença do deus do vinho. Porém, Vernant e Vidal-Naquet contestam essa suposta distância entre o deus e a origem da tragédia quando afirmam que:

Se um dos traços de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente o Além aqui embaixo, e nos desprender e em nos desterrar de nós mesmos, é mesmo o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre o palco grego. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 162).

A tragédia surgiu em uma época em que os gregos questionavam os mitos, ou puseram em questão a sua própria relação com as forças divinas determinantes. A partir do momento em que eles acreditaram que essas histórias heroicas podiam ser encenadas por homens, a dúvida sobre o poder divino se insinuou, e a crença na palavra eficaz e verdadeira do mito vacilou. Foi justamente esse um dos questionamentos levantados em *As bacantes* quando o adivinho Tirésias afirma que um mesmo mito pode ter várias versões; nesse caso, a própria origem do nascimento de Dioniso pode variar:

Quando o arrebatou do fogo fulminante, Zeus levou ao Olimpo o filhote Deus, Hera queria lançá-lo fora do céu; Zeus, por sua vez, tramou como

Deus que é: quebrou côdea do fulgor circunterrestre e com ela fabricou entregando este Dioniso refém da cólera de Hera. Com o tempo, mortais o dizem costurado na coxa de Zeus, mudando nome; porque o Deus para a Deusa Hera foi côdea-refém, *compuseram o conto*. (EURÍPIDES, 1995, p. 65 – grifo meu).

Em nenhuma outra tragédia havia sido levantada a questão de mais de uma versão para o mesmo mito. Além desse questionamento, que sugere a ficcionalidade da versão mítica, Penteu também duvida do poder divinatório de Tirésias e da própria integridade moral de sua tia Sêmele, não acreditando na origem divina de Dioniso.

As *bacantes* diferencia-se das demais tragédias que, desde Ésquilo, foram cada vez mais se afastando das intervenções divinas nas suas representações, porque rompe com essa forma. Nela, há um deus atuando como protagonista. Aristóteles, na *Poética*, critica as tragédias que utilizam o recurso *deus ex machina* que, em algumas ocasiões, era utilizado como um artifício para justificar a intervenção de um ato divino. Um exemplo desse meio está na tragédia também euripidiana *Medeia*, em que a heroína trágica se vale da ajuda do deus Hélio, seu avô, para escapar da ira de Jasão e das Erínias. Ela, para se vingar da traição de seu marido, assassina seus próprios filhos. Em *As bacantes*, não há esse recurso, porque a divindade, ao contrário do deus Hélio, não atua fora do cenário.

Essa tragédia apresenta o episódio da chegada do deus Dioniso em Tebas, a primeira cidade grega a visitar. Nessa visita, ele planejava, além de inserir seu culto no mundo grego, provar aos seus parentes que possuía uma origem divina, já que a família de sua mãe não acreditava na versão de que o próprio Zeus a havia fecundado.

Caracterizado por um culto aberto a todos, Dioniso logo arregimentou as mulheres tebanas assim como os velhos, incluindo o adivinho Tirésias e o pai de sua mãe, Cadmo. Porém, Penteu, seu primo e filho de Agave (irmã de Sêmele), não gostou da atitude das mulheres tebanas, que abandonaram suas casas e seus compromissos domésticos para subir à montanha e participar do culto ao deus recém-chegado. Não dando ouvidos e até zombando dos conselhos de seu avô e do adivinho, Penteu se indignou contra o visitante e suas seguidoras, mandando prender todos e até mesmo o deus. Disfarçado de sacerdote do próprio deus, Dioniso permitiu ser capturado pelos soldados reais e foi interrogado pelo rei enfurecido. Durante o interrogatório, o deus fez com que Penteu perdesse o

discernimento. Dioniso o convenceu a se vestir em trajes femininos para espiar as mulheres no alto da montanha. Chegando lá, Penteu, através de um ardil de Dioniso, foi descoberto pelas mulheres lideradas por Agave e mutilado por sua mãe e tias. Pensando ter sacrificado um filhote de leão, Agave colocou a cabeça do próprio filho em um tirso e se dirigiu até o palácio. Lá, Cadmo fez com que ela recuperasse o juízo e percebesse o seu ato insano. O deus impôs à família real um castigo, pelo qual suas filhas seriam exiladas de Tebas e Cadmo precisaria constituir um exército para destruir várias cidades e destruir o santuário de Lóxias, juntamente com sua esposa Harmonia, para depois alcançar a paz.

O embate travado entre o poder terreno do rei Penteu e a força divina de Dioniso é mediado pelas palavras ambíguas, deslizantes entre a revelação e o encobrimento por parte de Dioniso:

Dioniso: Não há alarde algum: fácil é dizê-la. O florido Tmolo, conheces de ouvir?

Penteu: Conheço: circunda a cidade de Sardes.

D: De lá sou eu, Lídia é a minha pátria.

P: Donde trazes mistérios assim à Grécia?

D: Dioniso me iniciou, o filho de Zeus. (EURÍPIDES, 1995, p. 73).

Para fazer frente a essas forças, o poder da autoridade real não é suficiente, torna-se débil.

Terrível provação! Escapou-me o forasteiro que há pouco estava na prisão agrilhado. Êa êa: aí está o homem! Que é isso? Como defronte de meu palácio te mostras após a evasão? (EURÍPIDES, 1995, p. 83).

A força da palavra é agregada à possessão divina que orienta as ações dos seguidores, sem interferência de uma vontade própria, como no momento em que Agave, sem ouvir os apelos de Penteu, mata-o impiedosamente confundindo-o com uma caça:

Primeiro a mãe sacerdotisa inicia a matança e ataca-o. Ele tira a mitra da cabeça para reconhecê-lo e não massacrá-lo a triste Agave. Ele toca-lhe a face e diz: “Sou eu, mãe, sou o teu filho Penteu, pariste-me no palácio de Equíon, tem-me piedade, ó mãe, e pelos meus desacertos, não massacres o teu filho!” Ela escumava saliva e girava as pupilas reviradas, não sabia o devido saber, possessa de Baco, e não a persuadia. (EURÍPIDES, 1995, p. 109).

Penteu, depois de ver preso o forasteiro, repara com espanto que ele se encontra solto sem ao menos demonstrar algum tipo de força física. A capacidade de se encobrir e parecer alguém que não é proporciona ao deus a possibilidade de enganar e confundir Penteu, fazendo-o de bobo perante seus súditos. No final da tragédia, ficam muito claros o poder e a força que Dioniso possui, pois, além de provocar a morte do próprio primo, esfacela a família impingindo o pior castigo para um grego: o exílio.

3.2 O trágico em *Lavoura arcaica*

Muitos estudiosos têm discutido o conceito do trágico e teorizado a respeito. Porém, para a presente análise, será destacada a noção proposta por Johann Wolfgang von Goethe. Nas palavras de Goethe apud Lesky (2006, p. 31): “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”.

O nascimento do trágico entre os gregos assinala o questionamento a respeito das divindades, que têm como contradição central o par homem x deuses. Segundo Lesky, a “considerável altura da queda” consiste em uma “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.” (LESKY, 2005, p. 33). A existência da personagem trágica torna-se tão insuportável para si própria, que ela se autodestrói ou destrói quem está ao seu redor, tornando a situação irremediável e com apenas um desfecho possível: a aniquilação da existência anterior. Além disso, o herói trágico tem plena consciência de seu destino, o que é muitas vezes penoso para ele.

Ao transportar esse conceito do trágico para a análise de *Lavoura arcaica*, alguns elementos se destacam no estabelecimento de um diálogo entre o romance e a tragédia *As bacantes*. As duas obras trazem a imagem do vinho associada a ações transgressoras que têm como limite a loucura, o delírio e a morte. A condução dessas ações cabe aos protagonistas André e Dioniso⁵ que vão até as últimas consequências de suas atitudes desmedidas. A desmedida ou *hybris* grega,

⁵ Apesar de Dioniso se destacar como uma figura mítica, ele será tratado aqui também como personagem da representação ficcional.

genericamente, é um aspecto constitutivo da trajetória de qualquer herói trágico que, diante de um impasse, contraria o *ethos* daquela sociedade, ou seja, o equilíbrio e a medida como determinantes das ações.

As personagens do romance brasileiro e da tragédia grega contestam o poder vigente em seu meio. Alguns momentos da narrativa são marcadamente trágicos, como quando Iohána, desprendendo-se do seu mundo de aparente segurança e felicidade, mata sua filha por saber de seu relacionamento incestuoso com André. Destituído da confiança que depositava na educação imposta a seus filhos, destrói aquilo que estava desequilibrando a paz familiar – Ana.

Desde o início de *Lavoura arcaica*, há vestígios da presença de Dioniso. André está em um quarto alugado de uma pensão, bebendo vinho e em prática de onanismo. Essa cena inicial pode passar despercebida a leitores mais apressados, porém ela é carregada de imagens ritualísticas que evocam Dioniso. Em uma linguagem figurada, esse comportamento, em que seu órgão sexual é colocado como o centro de suas ações, pode demonstrar a presença do deus Dioniso que, em uma de suas cerimônias de danças e cantos, era escoltado juntamente com um enorme falo pela cidade. Apesar de outros deuses também possuírem uma identificação fálica, apenas a Dioniso foram consagradas cerimônias com a presença do órgão sexual masculino, que envolviam toda a *polis* durante as Antestérias.

Nas Dionísias rústicas, o falo é pedestre e de tamanho mais modesto. Pintado recentemente, cuidadosamente erguido, o pássaro-falo de Dioniso está pronto para aparecer. Quando chega o dia, diante da cidade inteira, ele vai desfilar, acompanhado sobretudo pelas moças de boa família, exercendo o ofício de canéforas, isto é, carregando os cestos do sacrifício. (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 269-270).

Tirando André do torpor no qual se encontrava, Pedro, seu irmão mais velho, resgata-o daquele ambiente ermo. Há pistas da presença do deus das bacantes na composição do quarto, que vão do desarranjo da roupa de André à bebida preferida de Dioniso: o vinho. É sabido que o vinho, segundo a mitologia, foi descoberto por esse deus, e a bebida ocupava uma posição especial nos seus rituais. Durante as cerimônias,

Os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e a dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao

som dos címbalos, até caírem desfalecidos. Esse desfalecimento se devia não só ao novo néctar, mas ao fato de os “devotos do vinho” e do deus se embriagarem de *êxtase* e de *entusiasmo*. (BRANDÃO, 1992, p. 123).

Embriaguez, êxtase e entusiasmo tomam conta de André e surpreendem seu irmão Pedro, que não consegue compreender o desabafo do irmão mais novo e se nega a beber mais vinho. Dessa forma, essa bebida apresenta-se dando um caráter de delírio, de liberação dos sentidos, de liberação até mesmo para a linguagem. O consumo do vinho proporciona que André use uma linguagem em tom de confissão e de desespero, fazendo com que o protagonista adquira coragem para falar da paixão incestuosa que o guia.

Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana a minha *enfermidade*, ela a minha *loucura*, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, *o assédio impertinente dos meus testículos*” gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante. (NASSAR, 2006, p. 107 – grifos meus).

No trecho, estão destacadas as palavras que caracterizam Dioniso. Assim como as manifestações do deus geralmente eram confundidas como uma enfermidade ou loucura, André também compara o seu sentimento por Ana a uma enfermidade. Nessa fala, ele também apresenta outra característica do trágico, a ausência de falha moral. A partir do momento em que o protagonista afirma que sua irmã configura *sua enfermidade* e *sua loucura*, ele está se isentando de culpa, porque esse sentimento é ocasionado por algo exterior a ele, consistindo em uma incompreensão dos limites. Na passagem “o assédio impertinente dos meus testículos” também fica explícita a presença de Dioniso que tinha nos órgãos sexuais uma de suas representações nas festas dionisíacas.

A desculpa que André oferece para explicar seus atos descontrolados é atribuída à bebida, que, em semelhança aos adoradores de Dioniso, funciona como a desencadeadora da ruptura das normas:

Amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho, eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama, um pano de verônica e o espirro de tanta lama, misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana... (NASSAR, 2006, p. 110).

A linguagem desse fragmento repleto de metáforas tais como “minhas patas sagitárias” e “gorda fatia de cólera”, projeta imagens híbridas em que a angústia e o desespero da personagem assumem uma dimensão incontornável no fluxo da representação. O sagitário representado pelo centauro munido de arco e flecha, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), pode ser interpretado como símbolo do movimento e da independência. André, durante seus desabaços, reclama constantemente sua liberdade de fazer o que está fora dos padrões estabelecidos e da ordem, quer e se movimenta (foge de casa) para atingir esse ideal. Porém, essa atitude é carregada de ódio: “amassando [...] o ventre mole deste mundo, [...] cólera embebida em vinho [...] o espirro de tanta lama” O grão de trigo “consumindo neste pasto um grão de trigo”, possui estreita ligação com o deus Dioniso, já que na Grécia Antiga o trigo evoca a morte e o renascimento, representando o deus.

A referência à epilepsia, doença caracterizada por crises de perda de consciência acompanhada por convulsões, confundida antigamente como um sinal de impureza e maldição, encerra em si um tabu.

Segundo Freud:

A palavra ‘tabu’ denota tudo – seja uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma condição transitória – que é o veículo ou fonte desse misterioso atributo. [...] possui uma conotação que abrange igualmente ‘sagrado’ e ‘acima do comum’, bem como ‘perigoso’, ‘impuro’ e misterioso’. (FREUD, s/d, p. 42).

André carrega consigo a diferença que há entre ele e seus irmãos no modo de agir e pensar. Essa força o torna alguém perigoso e até mesmo contagioso.

Nessa fala convulsa, a personagem faz referência a personagens bíblicas, juntando elementos sagrados e profanos. A figura “pano de verônica” remete à lenda cristã, que diz respeito à mulher que seca o rosto de Cristo enquanto este carrega a cruz até o calvário. André tem como produto dessa mistura o nome salgado de sua irmã Ana (terra). É como se ela, no contato com ele, se tornasse infértil, contrariando a tradição do trabalho com a terra, tão defendida por seu pai.

Apesar de, a princípio, André se configurar como a personagem trágica do romance, Iohána, por seu comportamento e destino, torna-se também a personagem trágica do romance, porque é ele quem vive uma “contradição inconciliável”. Ao saber que seus filhos tiveram uma relação incestuosa, o pai precisa escolher entre aceitar essa situação ou destruir o que está ocasionando o desequilíbrio. Como todo herói trágico, a escolha é sua, apesar de qualquer uma das opções resultar na

aniquilação de algo: ou destruir suas ideias ou destruir um dos filhos. Iohána, apesar de sua dor, opta por assassinar sua filha.

3.3 Dioniso trágico e André

O protagonista é acometido pelo estado de êxtase e de entusiasmo, que era a libertação de interditos, de tabus, de regulamentos e de convenções de ordem ética, política e social. Esse comportamento de ruptura às regras vigentes é atribuído a Dioniso e aos seus seguidores. André o reproduz quando se nega a obedecer aos princípios de seu pai e faz de tudo para concretizar o amor que acredita sentir por sua irmã Ana.

[...] é tudo tão frágil que basta um gesto supérfluo para afastarmos de perto o curador impertinente das virtudes coletivas; e que guardião da ordem é este? apumado na postura, é fácil surpreendê-lo piscando o olho com malícia, chamando nossa atenção não se sabe se pro porrete desenvolvido que vai na direita, ou se pra esquerda lasciva que vai no bolso; ignoremos pois o edital empertigado deste fariseu, seria fraqueza sermos arrolados por tão anacrônica hipocrisia, afinal, que cama é mais limpa do que a palha enxuta do nosso ninho? [...]. (NASSAR, 2006, p. 132-133).

Nessa passagem em que André tenta convencer Ana a segui-lo, devido às atitudes vazias e sem sentido de seu pai, compara-o a um guardião de um mundo anacrônico e hipócrita. André, assim como Dioniso, é um contestador, pois permanece estranho aos preceitos religiosos da coletividade em que vive e demonstra um eterno inconformismo social. “Estranho é o mundo, pai, que só se une desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente.” (NASSAR, 2006, p. 163). Esse caráter de estar fora do seu lugar, de excentricidade tem suas raízes na origem bárbara do deus, que apesar de um de seus nascimentos ter ocorrido em Tebas, não impediu que os gregos o considerassem um “estranho estrangeiro” e tivessem certa resistência aos seus cultos.

Devido a isso, como é demonstrado na tragédia, o jovem deus teve dificultada sua aceitação na *pólis* grega, porque seu comportamento, fora dos padrões da época, afrontava as leis imutáveis.

Dizem que veio um forasteiro feiticeiro cantor da terra lídia com loiros cachos de olente cabeleira, vinhoso, com graças de Afrodite nos olhos, ele passa dias e noites a conversar, oferecendo mistérios évios às donzelas. Se eu o agarrar dentro deste palácio parará de brandir tirso e de sacudir cabeleiras, decepado o pescoço do corpo. (EURÍPIDES, 1995, p. 61).

Dioniso é um dos únicos do panteão grego que tem origem bárbara, sendo que esse é um dos motivos de seu culto causar tanto incômodo entre os cidadãos gregos.

Dioniso não teria nada em comum com a civilização e a religião verdadeiramente gregas, a do mundo homérico. Essa completa alteridade consiste em que a experiência religiosa dionisíaca, em vez de integrar as pessoas ao mundo, ao seu devido lugar, visa projetá-las para fora dele, no êxtase, a uni-las ao deus na possessão. Ao dar lugar a crises contagiosas de caráter mais ou menos patológico, as práticas de transe do Dioniso trácio teriam portanto, originalmente, constituído aos olhos dos gregos condutas anormais, *anômicas*, perigosas; porém, levavam consigo o germe daquilo a que a Grécia dará, no fim, um pleno desenvolvimento: um verdadeiro misticismo. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 338).

Contrariando o espírito de unidade e equilíbrio defendido pela *pólis*, o culto a Dioniso revela um olhar para o outro como individualidade; não apenas como coletivo. Atitude contrária é própria de Iohána que vê sua família toda como pessoas iguais e não admite que uma ovelha saia do caminho.

Algumas características do protagonista de *Lavoura arcaica* se assemelham aos atributos do deus Dioniso. Um exemplo disso está na cena da relação incestuosa entre André e Ana. Dentro dessa linha de interpretação, ela pode representar o segundo dia das festas dionisíacas chamadas *Antestérias*. Durante esse dia, o sacerdote de Dioniso e a rainha de Atenas participavam de uma cerimônia de caráter nupcial em que era consumada, na residência real, a união carnal entre Dioniso e quem o estava homenageando.

Na obra, funciona como se André, representando Dioniso, consumasse sua união com seus familiares que não aceitavam os preceitos estabelecidos pelo chefe da família, mas não tinha coragem de ir contra Iohána, em uma atitude de poder e ruptura das regras vigentes. A consumação desse seu desejo de união aparece no momento em que o protagonista tem acesso às roupas íntimas de sua família, criando um elo não só com os corpos destes e suas emanações, mas com todos os sentimentos não manifestos por medo ou pudor.

Bastava afundar as mãos para conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvas pra resguardar a pureza dos lençóis,, bastava afundar as mãos para colher o sono amarrotado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, e nem era preciso revolver muito para encontrar as manchas periódicas de nogueira no fundilho dos panos leves das mulheres ou escutar o soluço mudo que subia do escroto engomado o algodão branco e macio das cuecas. (NASSAR, 2006, p. 43).

Essa busca desenfreada de André por liberdade e essa ânsia em encontrar seu lugar na família é assemelhado ao de Dioniso em ser reconhecido pelos gregos e principalmente pelos tebanos. Ambas as personagens, apesar de aparentarem diferenças em relação às pessoas que as cercam, lutam para serem reconhecidas por elas. A questão de recuperar as roupas também indica que André, semelhante ao deus do vinho, opta por escolher o que não faz parte do comum, aquilo que é posto de lado, o excluído. Dioniso escolhia como seus seguidores as mulheres e os velhos, figuras a quem não era permitida a entrada nos cultos e rituais oficiais, por não serem consideradas cidadãs.

As semelhanças entre André e Dioniso não se encontram apenas nos discursos em defesa da liberdade, pregados por ambos, mas na presença da ambiguidade, do questionamento, do enigmático, da máscara. O uso de máscaras porque, segundo Detienne (1986,p. 23), “Dioniso afirma sua natureza epifânica de deus que não pára de oscilar entre a presença e a ausência”. Essa atitude de se mostrar e se esconder fica evidente no diálogo entre Penteu e Dioniso quando este se apresenta ao rei como se fosse um sacerdote do próprio deus. Sua linguagem oscila constantemente entre a presença e a ausência.

Dioniso: O Nume virá livrar-me quando eu quiser.

Penteu: Quando o evocares de pé ante as Bacas.

D: E o que agora sofro, presente ele vê.

P: E onde está? Não visível a meus olhos.

D: *Junto de mim*; tu sendo ímpio não o vês.

[...]

P: Anda! Encarcerai-o já, perto, no estábulo equino, para que veja sombrias trevas. Dança lá! E a essas perversas cúmplices que vens conduzindo, ou poremos à venda, ou dou fim à bateção e troar de tambor e como escravas do tear as mantereí.

D: Eu iria, pois o não devido não se deve padecer. Mas o preço destas transgressões Dioniso te cobrarás, que dizes não existir *pois ao prender-nos para a prisão o levas*. (EURÍPIDES, 1995, p. 76- 77 – grifos meus).

Passando-se por um dos seguidores do deus, Dioniso faz um jogo para enganar e confundir Penteu. Quando afirma que mesmo o deus estando junto de si,

o rei não é capaz de vê-lo porque é um ímpio, excluindo, dessa forma, o primo das pessoas que tem acesso à divindade. Referindo-se a si mesmo na 2ª pessoa do singular, Dioniso ameaça o rei em nome do deus para amedrontá-lo. Porém, Penteu, coberto pelo véu do desconhecimento, não repara que a frase final do prisioneiro inclui a presença do deus. É uma questão de ver o que está diante dos olhos, o que Penteu não consegue. Com Iohána também ocorre esse jogo, porque, apesar de seus filhos morarem junto de si, ele não consegue perceber o desejo de André por Ana. É necessária a intervenção de Pedro para que ele consiga enxergar o que está ocorrendo em seu próprio lar. O artifício do uso de máscaras também é utilizado por André quando este tenta convencer a sua irmã, após o incesto, a assumir o seu relacionamento e a viver juntos o seu amor:

Forjamos tranquilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo. (NASSAR, 2006, p. 133-134).

Nessa passagem, André afirma que todos da família usam máscaras para esconder o que sentem, inclusive fazendo referência à máscara da comédia. Assim, ele contesta e debocha das verdades irremovíveis defendidas por seu pai. André e Dioniso, em seus discursos, valem-se do ser e do parecer para convencerem seus interlocutores a aceitar suas ideias.

A ambiguidade de Dioniso se encontra, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005), até mesmo no seu estatuto de semideus. Na tragédia, ele é deus e sacerdote: agradece e pune; arregimenta e afasta; deseja e rejeita, simultaneamente. Ao mesmo tempo em que se apossa das mulheres tebanas através de seu êxtase, também se afasta delas depois de concluída sua vingança. No prólogo de *As bacantes*, agradece a Cadmo por ter erguido um túmulo em homenagem à sua mãe Sêmele, mas não hesita em puni-lo com o exílio devido ao não reconhecimento de sua identidade por sua filha Agave. Deseja que Tebas o aceite como deus e o cultue, porém abandona a cidade depois de castigá-la. Em outro universo de relações, André também demonstra sua ambiguidade quando foge de casa e se compara a um ser duplo, alguém que avança para o futuro, mas mantém os olhos no passado:

e que peso o dessa mochila presa nos meus ombros quando saí de casa; colada no meu dorso, caminhamos como gêmeos com as mesmas costas, as gemas de um mesmo ovo, com olhos voltados pra frente e olhos voltados pra trás.” (NASSAR, 2006, p. 32).

Nesse trecho, André faz referência à figura mitológica de Jano, deus indo-europeu que “converteu-se em deus das transições e das passagens, marcando a evolução do passado ao futuro, de um estado a outro, de uma visão a outra, de universo a outro, deus das portas.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 512). Essa fusão dele com a mochila representa um marco para André, pois, a partir do seu retorno, tendo entrado em contato com o mundo externo, adquire uma visão mais aguçada sobre si mesmo, diferenciando-se mais ainda de seus irmãos, que visualizavam apenas o horizonte exposto por Iohána.

Ao contrário de Dioniso que não possui uma cidade em especial ou algum templo para seu culto: “Após bem me pôr aqui voltarei o pé para uma outra terra a mostrar-me.” (EURÍPIDES, 1995, p. 51), André demonstra preocupação em não só ter seu lugar na mesa familiar como também pressente ter nela seu ponto fixo:

A cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse ‘para onde estamos indo?’ – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígrado, era um cascalho, um osso rígrado, desprovido de qualquer dúvida: ‘estamos indo sempre para casa’. (NASSAR, 2006, p. 33-34).

Em vez de optar por escapar dos olhos de Iohána, fugindo para um lugar longínquo, André procura estar sempre próximo de sua casa e desejar, continuamente, o seu lugar na mesa da família. Essa influência paterna zelosa em relação à família aparece no trecho em que Pedro – provável sucessor paterno na manutenção das regras impostas à família – tenta convencer André a voltar para casa e a se arrepender de sua fuga, considerada uma afronta à unidade do lar:

Procurando encontrar a solução para nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima, e que para ponderar em cada caso tinha sempre existido o mesmo tronco, a mão leal, a palavra de amor e a sabedoria dos nossos princípios, sem contar que o horizonte da vida não era largo como parecia, não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai. (NASSAR, 2006, p. 22).

Nesse discurso, Pedro, representando a autoridade paterna, pretende que a família não entre em contato com as influências externas que perturbariam o equilíbrio defendido durante gerações. Penteu, em *As bacantes*, também não aceita que um forasteiro, alguém que não tenha sua origem vinculada à Grécia, ultrapasse seus portões e corrompa seu povo. Quando vê seu avô e o adivinho Tirésias, dois anciões que deveriam dar exemplo de manutenção da ordem, com trajes relacionados ao culto de um estrangeiro, repreende-os e ordena-lhes que recuperem a razão:

Mas eis que outro milagre: o sonda-signos Tirésias vejo em nébridas coloridas e o pai de minha mãe (é muito ridículo!) com hástrea ser Baco. Recuso-me, pai, a ver vossa velhice não ter juízo. Não rejeitarás a hera? Não livrarás a mão do tirso, ó pai de minha mãe? (EURÍPIDES, 1995, p. 63).

Nos discursos, tanto de Pedro quanto de Penteu, há uma recusa em aceitar o novo, principalmente quando esse novo ameaça romper a harmonia imposta por eles.

Há um constante diálogo de surdos, por uma personagem não conseguir entender o que a outra realmente está dizendo. Isso ocorre nas duas obras: em *As bacantes*, quando Penteu se encontra pela primeira vez com Dioniso, e em *Lavoura arcaica*, durante a conversa entre Iohána e André após o seu retorno. Em ambas, há a intenção das personagens de não se deixarem convencer pelo argumento da outra. Dioniso responde de forma ambivalente e por isso Penteu não entende ou entende errado:

Penteu: Os trabalhos, que forma têm para ti?
 Dioniso: A mortais não-Bacos é interdito saber.
 P: Que vantagem tem quem os celebra?
 D: Não te é lícito ouvir, mas vale saber.
 P: Belo truque para que eu queria ouvir.
 D: Os trabalhos de Deus odeiam o ímpio. (EURÍPIDES, 1995, p. 75).

Já André opta, em um primeiro momento, por revidar de uma forma mais rude, declarando-se contrário à educação castradora do pai e enfrentando-o, mas a linguagem também é ambivalente, é metafórica.

Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria absurdo exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu

algoz; age quem sabe com a paciência proverbial do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís. Fica mais feio o feio que consente o belo... (NASSAR, 2006, p. 162).

Porém, depois de uma repreensão mais severa do pai, André finge recuar e se arrepender do que falou. “Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso [...]” (NASSAR, 2006, p. 168). Apesar de aparentemente derrotado e humilhado, André não se curva às palavras do pai, apenas usa uma de suas máscaras para evitar um confronto direto. Isso é demonstrado, na sequência da narrativa, quando André encontra Lula (seu irmão caçula) e não hesita em usar o seu poder de sedução, da mesma forma que Dioniso usou contra suas tias e seu avô.

André também tinha seus seguidores, entre eles sua irmã Ana e o seu irmão Lula. Ela, durante sua dança na festa, torna-se o verdadeiro retrato da sensualidade e do desapego às normas paternas, não hesitando em transformar-se em uma bacante durante sua dança, causando êxtase e entusiasmo nas pessoas ao seu redor devido à sua sensualidade e desenvoltura:

E quando menos se esperava, Ana surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios... (NASSAR, 2006, p. 186).

Nesse trecho da segunda festa, Ana rompe o círculo formado pelos participantes. O círculo é um símbolo que “em sua qualidade envolvente, qual circuito fechado, o círculo é um símbolo de proteção, de uma proteção assegurada dentro de seus limites.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 254). Com essa atitude, a personagem além de quebrar com a harmonia da figura, traz consigo os objetos que André ganha das prostitutas que frequentava, objetos esse que representam a influência do mundo exterior para dentro da proteção do lar. Desestruturando a simetria proporcionada pelo círculo, Ana com o poder que lhe foi conferido pelos objetos, pode representar o início de um ritual. Ana foi além e atuou como uma verdadeira bacante. As bacantes de Dioniso também atingiam o êxtase proporcionado pelo deus em bosques e lá operavam milagres como amamentar

animais e acariciar animais perigosos como cobras. É como se Ana, após ter sido iniciada por André na capela, conseguisse finalmente enxergar com os olhos dionisiacos.

Além de Ana, ainda há Lula, que deseja ser como André. Só que, ao contrário de seu irmão, o caçula não quer falhar e voltar para casa, mas viver uma vida desregrada e cheia de excessos. O garoto também critica a educação paterna e repudia os valores familiares:

Não agüento mais esta prisão, não agüento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não agüento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 2006, p. 177-178).

Lula, espelhando-se no irmão e cansado da vida que leva – reclusa e cheia de regras – também quer sair, quer conhecer e se deleitar nos prazeres do mundo exterior.

A analogia entre o comportamento de André e Dioniso alcança seu ponto mais alto no final, quando os dois assassinatos ocorrem tragicamente em um bosque. Em *Lavoura arcaica*, depois de descobrir, através de Pedro, a relação incestuosa entre André e Ana, Iohána, num acesso de loucura, assassina sua própria filha na frente de todos durante uma festa familiar. A maneira como é representado o pai, ferido em seus princípios, lembra muito Agave que, durante um acesso de êxtase provocado por Dioniso, mata seu filho de forma escandalosa, despedaçando-o. A reação dos familiares e os gemidos de desespero dos envolvidos nos trágicos desfechos dão mostras da profundidade da dor de presenciar toda a ordem que conheciam ser aniquilada. Cadmo, quando vê que Agave matou o único herdeiro do trono, clama lamentando por sua filha, tomado de desespero: “Adeus, ó aflita filha. Árduo adeus!” (EURÍPIDES, 1995, p. 125). Assim também reage a família de Iohána quando assiste ao assassinato de Ana. Seus gemidos desesperados se equivalem a balidos de ovelhas:

Pai!
e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero
Pai!
e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado
Pai!

eram balidos estrangulados. (NASSAR, 2006, p. 191).

Diante da profunda dilaceração dos núcleos familiares, o destino dos que sobreviveram torna-se insignificante, pois Cadmo e sua esposa Harmonia são exilados, e Agave, juntamente com suas irmãs, têm seu paradeiro incerto. Em *Lavoura arcaica*, também fica em aberto o que aconteceu com a família, restando apenas o lamento da mãe:

E foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto. (NASSAR, 2006, p. 192).

Diante da ruína total de sua família, a mãe retornando à sua língua mítica, tenta buscar na origem um conforto para a sua dor. Ao contrário de Agave que teve como punição o exílio, a esposa de Iohána recorre a uma linguagem ancestral para conseguir exteriorizar a dor e sofrimento que estava sentido. Segundo Rodrigues, “o sofrimento mais atroz conduz à regressão, ao lamento mais arcaico, que se mistura ao lamento de outras mães, de outros tempos, um lamento milenar que ainda hoje se faz ouvir”. (RODRIGUES, 2006, p. 134). Esse lamento da mãe, assim como o desejo de André em seu relacionamento com Ana em manter a unidade familiar, retoma a palavra arcaico. Porém, não como algo anacrônico ou obsoleto, mas como *arkhé*:

É o que vem e está antes de tudo, no começo e no fim de tudo, o fundamento, o fundo imortal e imutável, incorruptível de todas as coisas, que as faz surgir e as governa. É a origem, mas não como algo que ficou no passado e sim como aquilo que, aqui e agora, dá origem a tudo, perene e permanentemente. (CHAUÍ, 2002, p. 47).

Foi comentado anteriormente que o herói trágico vai às últimas consequências para atingir seu objetivo, causando sua própria aniquilação. Se se olhar apenas por essa perspectiva, ver-se-á que Iohána se configura no herói trágico, segundo a ideia de Lesky. O pai, em sua própria insistência em manter a “harmonia” e o equilíbrio entre seus familiares, apenas se entrega à desmedida e se rende ao êxtase dionisíaco quando vislumbra que seus esforços não foram suficientes para inibir a presença do Outro em sua casa. Rendendo-se, por fim – ao

impulso dionisiaco – esmorece como todos que já se voltaram alguma vez contra a força de Dioniso e de suas bacantes.

André, enquanto a irmã está sendo morta por seu próprio pai, assiste a tudo impassível: (“[...] que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!”) (NASSAR, 2006, p. 191). Apesar de sua aparente apatia, sua influência foi decisiva para o desfecho da ação. Segundo Raymond Williams,

a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica. (WILLIAMS, 2002, p. 80-81)

Dessa forma, tanto André quanto Dioniso não necessitaram se autoaniquilar para serem considerados heróis trágicos, porém a sua interferência foi fator decisivo para as personagens ao seu redor.

4 ANDRÉ E IOHÁNA EM BUSCA DO (DES)EQUILÍBRIO: ENTRE O COLETIVO E O INDIVIDUAL

“Jamais os abandonei, pai; tudo o que quis, ao deixar a casa, foi poupar-lhes o olho torpe de me verem sobrevivendo à custa das minhas próprias vísceras.”

4.1 André

André, pertencente a uma família comandada por um chefe patriarcal, representa uma das pontas de um dos vários antagonismos existentes em *Lavoura arcaica*. Nesse capítulo, serão analisadas, juntamente com o comportamento questionador de André, as atitudes de Iohána, o chefe da família, e de seu filho Pedro, seu possível sucessor na ordem familiar. Desde o primeiro capítulo, é mostrada a posição assumida por André em relação à sua família: questionamento, fuga, explosão de raiva e rancor. Porém, agindo contrariamente estão o pai e o irmão mais velho, pois é Pedro quem vai conversar com André e consegue trazê-lo de volta ao lar. Pedro cita constantemente as palavras do genitor e é quem procura imitar as atitudes de Iohána. Por fim, são de Pedro as palavras que sentenciam o destino de André e Ana.

Na primeira parte da obra, *A partida*, é narrado o encontro entre os dois irmãos, em um quarto de pensão, quando o irmão mais velho sai de casa, a pedido da mãe, para resgatar “o filho tresmalhado”, como o protagonista mesmo se autointitula. Esse espaço é descrito, paradoxalmente, como um ambiente simultaneamente sagrado e profano. Na descrição do quarto, a personagem-narradora o compara a uma catedral e, ao mesmo tempo, afirma que o objeto que nesse mesmo quarto é consagrado é o corpo.

Nas religiões cristãs, o corpo é considerado como alvo principal da perversão, pois é através dele que o demônio corrompe a alma do homem. Já as culturas pagãs e/ou as religiosidades orientais, os cultos ao deus Dioniso, colocam o corpo e principalmente o órgão sexual masculino em destaque:

Dioniso é o único deus que se manifesta pelo pênis e através do pênis, cuja representação figurada ocupa lugar central no seu culto e nas suas maiores

festas. [...] Dioniso tem muito a nos dizer sobre o pênis, como, na qualidade de deus, age por e sobre o falo [...]. (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 269).

Dessa forma, André consegue conjugar em um mesmo ambiente essa polaridade. Assim, a masturbação que André está praticando funciona não como um simples ato, mas como um ritual. Esse quarto, com terra no chão e umidade – características dionisiacas –, transforma-se em um ambiente altamente sinestésico. Além dos elementos naturais, os sentidos de André estão interligados com o ambiente: o olfato – “o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; o tato – “as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente” – e a sua visão, o primeiro sentido a ser citado no livro – “Os olhos no teto...”. Esses sentidos funcionam como um portal para o mundo sensorial, porque é através deles que o protagonista experimenta em seu corpo esse outro mundo.

Logo nas primeiras linhas do capítulo inicial, o leitor é posto em contato com um mundo vestido com as cores rosa, azul e violeta: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo”. Essas cores unidas oferecem pistas do que está acontecendo nesse lugar. A cor rosa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), representa o renascimento, o azul a fuga e, por fim, violeta, juntamente com azul, é a cor do deus Apolo.

Desde a sua mais tenra idade, André cita um possível contato com seres que o estavam preparando para algo superior. No segundo capítulo, André mais maduro, lembra da vontade que sentia em sua infância de fugir dos olhos de sua família, refugiando-se no bosque perto de sua casa. Funcionando como uma memória da infância da personagem ou do início de sua adolescência, esse capítulo mostra uma busca pelo contato com a natureza. Nesse momento, ainda uma criança, sente-se surpreendentemente aceito e liberto em meio à terra úmida. Ele diz dormir “na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho.” (NASSAR, 2006, p. 11). Essa autocomparação a um botão vermelho demonstra que a personagem não havia ainda desabrochado para a vida, que existia dentro de si algo latente esperando o momento para se manifestar.

No final desse pequeno capítulo, André faz três questionamentos a si mesmo:

[...] não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência o meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? [...]. (NASSAR, 2006, p. 11-12).

A linguagem poética, densa, desse capítulo de apenas 16 linhas, composta de imagens e metáforas, merece uma análise mais detalhada. Quando se refere a duendes que velavam o seu sono, pode-se inferir que André ainda sentia-se muito jovem e impotente, daí sua atitude de refugiar-se no abrigo da floresta. Aqui também estabelece um paralelo com a infância do deus Dioniso. Zeus, para proteger Dioniso enquanto criança da ira de sua esposa Hera, entregou o deus-menino à deusa Cibele e aos curetes para que o protegessem. Porém, isso não foi suficiente.⁶ Dioniso também é um deus da vegetação e da umidade, sentindo-se bem nos bosques onde se refugiava com suas bacantes.

O segundo questionamento faz referência a urnas, que podem representar tanto a sua casa, quanto os membros de sua família. A palavra casa, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), representa proteção e segurança. Assim, pode-se entender que sua família estava tentando protegê-lo desses seres misteriosos e dessa vida externa que o atraía para o bosque e a reclusão. Porém, conforme o terceiro questionamento, não adiantavam os chamados da família, porque os “mensageiros”, ou seja, os seres desse mundo desconhecido também o estavam chamando. Só que eles eram mais ativos e conseguiam chegar com maior sucesso em André. Esses seres, por montarem melhor o vento e corromperem os fios da atmosfera, demonstram sua ligação e comunhão com a natureza.

Ainda há um período entre parênteses que finaliza o capítulo: “(meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo).” (NASSAR, 2006, p. 12). Nesse único período, está sintetizada a ideia dos questionamentos, porque a personagem encontra-se ainda em um casulo, prestes a sofrer uma metamorfose que o despertará com uma *volúpia religiosa*. Essa aproximação paradoxal entre o termo volúpia que significa grande prazer ligado ao corpo e religiosa que o qualifica remete para o contiguidade do sagrado e profano que se repetirá nos capítulos seguintes. Essa frase entre parênteses marca um posicionamento do narrador, deslocado no tempo. Utilizando o futuro do pretérito,

⁶ Esse episódio será comentado mais adiante.

faz, ao mesmo tempo, referência ao passado, pela memória, e projeta para o futuro no plano da narrativa, ligando esse passado “era num sítio lá do bosque” a outro passado a ser narrado.

O clima de oposições que se conjugam do quarto tem paralelo na representação das divindades Apolo e Dioniso. Apesar de aparentemente André estar envolto em um clima dionisíaco – embriaguez causada pelo vinho e prática de onanismo –, ele também mostra indícios da presença do deus Apolo – subjetividade e as cores azul e violeta. Apesar de os gregos não considerarem essas divindades como um par antagonico, Nietzsche em seu livro *A origem da tragédia* (2005), trata-as como opostos complementares. Segundo o filósofo, embora os deuses representem a uma primeira vista pólos opostos, esses deuses se unem em um momento: na tragédia.

Nietzsche quis ver nas tragédias a polaridade entre as divindades Apolo e Dionísio, em função de sua própria interpretação de “dionisíaco” e de “apolíneo”, fundamental para a boa compreensão de suas reflexões. Ele lê a tragédia, em 1871, como expressão dessas duas divindades: quer pela bela forma e medida, no caso de Apolo, quer pelas máscaras e desmedida, no caso de Dionísio. Este, sendo a própria expressão do teatro trágico, é também o cerne do trágico propriamente dito, segundo pensa o filósofo, e é ele, o Dionísio trágico, quem transporta os helenos “ao fundo das coisas”, como diz, ao fundo que para essa filosofia é o dionisíaco enquanto pura atemporalidade, vir-a-ser, instante, saída da medida que o cotidiano carrega. (GAZOLLA, 2001, p. 21).

Segundo Nietzsche, a ligação e a dualidade entre o dionisíaco e o apolíneo é comparada à relação entre os sexos, com lutas constantes e uniões ocorridas em intervalos regulares. A partir da Vontade⁷ helênica, há a união entre essas duas forças tendo como produto a tragédia. Apesar de aparentemente opostos, quando ocorre uma exceção no espírito da razão (Apolo) em algumas de suas representações – sonho, arte dórica –, é aberto o espaço ao dionisíaco através da embriaguez. Quando se dá essa união, desaparece o subjetivo (apolíneo) e acontece o completo esquecimento de si mesmo. Sob o efeito do dionisíaco, há uma ruptura entre a ligação homem-homem, entrando em seu lugar um contato mais direto entre o homem, o divino e a natureza. Todas as barreiras e divisões são anuladas, ocorrendo uma união com o Uno-Primitivo fazendo com que o homem se torne sublime e sinta-se um deus “*instante, saída da medida que o cotidiano*

⁷ Segundo Nietzsche, essa Vontade se configurava como um sentimento de desejo pertencente à civilização grega em querer muito algo.

carrega”. Essa posição identificada por Nietzsche é a revelação que André sente no capítulo 14 quando o protagonista parece transformar-se em um ser completamente diferente, revestido de uma força e um poder descomunal:

[...] já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo [...] me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! [...]. (NASSAR, 2006, p. 87-88).

André se sente forte como um animal e portador de um conhecimento que apenas os profetas dominam. Ele retorna ao mitológico, arcaico – *arcké* –, porque, assim como os deuses, não precisa olhar para o alto para implorar a uma entidade superior para que ocorra aquilo que almeja, ele é a própria divindade que *quer* e *pode* realizar aquilo que deseja. Os seguidores do deus, quando atingiam o êxtase proporcionado por ele, sentiam-se comungados e em perfeita sintonia com o deus, porque nesse “sair de si” transformavam-se em outros seres.

4.2 Iohána

Enquanto André sente-se a própria divindade, Pedro, quando conversa com seu irmão no quarto de pensão, prega justamente o contrário, porque afirma que não existe nada maior que a família e o respeito pelo pai. Para ele (e seu pai), é necessário reconhecer o amor e o respeito que deverão ser dispensados à família e que a ausência de um de seus membros é sentida por todos:

[...] naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia; [...] era preciso que você estivesse lá, André, era preciso isso; e era preciso ver o pai trancado no seu silêncio: assim que terminou o jantar, deixou a mesa e foi pra varanda; ninguém viu o pai se recolher, ficou ali junto da balaustrada, de pé, olhando não se sabe o que na noite escura [...] tinha começado a desunião da família [...]. (NASSAR, 2006, p. 23-24).

Iohána e Pedro sempre pregavam em seus conselhos a união e o equilíbrio que deveriam ser preservados entre os membros da família. Apesar de Iohána

pregar a união entre seus familiares e aparentemente trabalhar pela coletividade, ele está distanciando sua família de influências vindas de fora, tornando-os um grupo homogêneo separado do que se localiza no exterior. Essa sua atitude, que prima pelo individualismo, lembra uma das características apolíneas que, segundo Nietzsche, gera sofrimento e dor:

No impulso heróico do indivíduo isolado concernente ao geral, no intento de transpor o limite da individuação e de querer ser o ser uno do mundo, ele sofre em si mesmo a contradição primitiva que as coisas encerram, o que quer dizer que ele comente pecados e sofre. (NIETZSCHE, 2005, p. 61).

Já o dionisíaco luta justamente contra esse comportamento, porque acredita que a individualidade é “algo reprovável, como sendo a fonte e o fundamento primeiro de todas as angústias.” (NIETZSCHE, 2005, p. 63). Segundo Nietzsche, Apolo exige de seus seguidores a medida e o conhecimento próprio. Tudo que não condiz com essa ideia é considerado como qualidade de um tempo anteapolíneo, ou seja, pertencente ao mundo bárbaro ou dionisíaco. Porém, o apolíneo, depois de muito lutar contra a invasão dionisíaca, propôs uma reconciliação. Ela

É o momento mais célebre da história do culto grego: onde quer que se fixe o olhar são visíveis as transformações oriundas deste acontecimento. Foi o armistício entre dois adversários, com firme demarcação de limites, que tinham de ser conservados agora, e com a remessa periódica de presentes honoríficos [...]. (NIETZSCHE, 2005, p. 33).

Pedro, representando a razão e o equilíbrio defendidos por seu pai, tenta trazer seu irmão de volta para o pretenso caminho correto e aos braços da família. Durante seu discurso, parecido com um sermão religioso, o sucessor das normas paternas tenta convencer seu irmão da segurança, proteção e carinho que só a união familiar é capaz de manter:

[...] e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum, e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas [...]. (NASSAR, 2006, p. 21).

Nessa fala, fica bastante presente um comportamento hierárquico e de ajuda entre os membros familiares. Esse espírito era também o que mantinha a *polis* grega unida e fechada em si mesma. Seguindo os princípios do deus brilhante, a *polis* grega primava pelas expressões “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”. Além disso, ainda havia certa aversão ao que era de fora, um dos motivos de intolerância à excentricidade de Dioniso. Apolo também é um deus agrário e guardião das sementes das plantações e era um purificador da alma liberando-a de suas nódoas.

Assim, é retratada a tradição mediterrânea em que a família e o trabalho são o centro de tudo e a figura paterna é a guardiã dessa herança cultural. Durante as suas falas, Iohána sempre deixa claro que a figura do pai deve ser respeitada, assim como ele eterniza a figura de seu genitor deixando desocupado o seu lugar à cabeceira da mesa mesmo depois de sua morte. Da mesma forma que Iohána sente-se responsável pelo suprimento material da família, o alimento na mesa, também se sente responsável pelo alimento espiritual. Durante as refeições, os lugares dos membros da família obedeciam a regras, pois eram fixos, ordenados de forma hierárquica, refletindo também no comportamento deles:

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. (NASSAR, 2006, p. 154).

Durante essas ocasiões, Iohána representava o aconselhador, aquele que tem uma visão do futuro e sabe o que é melhor para seus pares.

Ainda representando uma tensão entre as culturas mediterrânea cristã ou a ocidental e a pagã, esses sermões proferidos por Iohána são sempre repletos de passagens bíblicas que evocam o amor ao trabalho, à família e principalmente o permanente cuidado a tudo que fugisse do equilíbrio pretendido por ele. Equilíbrio esse defendido também por Pedro durante sua conversa com André no quarto de pensão. Desde o momento em que chega ao quarto em que André está escondido, Pedro se comporta como, provavelmente, se comportaria seu próprio pai, abraçando o irmão e afirmando que o ama, mas não deixando que transparecesse sua posição superior por se sentir o sucessor do pai. Esse comportamento fica manifesto na frase que encerra o primeiro capítulo: “abotoe a camisa, André”.

Identificado com Hélio – o Sol –, Apolo caracteriza-se como um deus iluminador do espírito grego, tentando harmonizar as diferenças entre os povos da Hélade e uni-los em um ideal de sabedoria e cultura. Essa ânsia pela claridade e luz se manifesta durante os diálogos de Iohána e André, e quando Pedro chega ao quarto de pensão e ordena que André abra as cortinas e janelas. Porém, essa luz, como todo pensamento apolíneo, precisa ser dosada para não cair na armadilha do desequilíbrio:

[...] aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar [...]. (NASSAR, 2006, p. 167).

Nesse trecho, ocorre a primeira conversa entre André e seu pai depois de seu retorno. Nela, Iohána, apesar de durante os seus discursos defender a claridade e luminosidade, não deseja que seu filho tenha um excesso de luz, ou seja, uma visão que ultrapasse a sua. É a medida de Apolo, em que tudo, inclusive o que é saudável, precisa ser dosado para também não prejudicar. Esse comportamento de Iohána funciona como uma forma de manter seu poder e a submissão da família as suas leis. Se houvesse outra pessoa com um poder na mesma medida do seu, ele não seria mais o aconselhador.

O comportamento de Iohána, aparentemente visando à coletividade, pode estar encobrendo uma aversão àquilo que provém do exterior, entendido aqui como “fora do centro”, fora das normas e regras estabelecidas por ele. Esse exterior, por carregar uma força desconhecida, pode contrariar suas ideias e colocá-las à prova. Essa exterioridade é nomeada pela personagem de “mundo das paixões” e a partir disso ele prega justamente esse cuidado excessivo (contrário à medida) de evitar ultrapassar as cercas seguras da casa:

[...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado [...]. (NASSAR, 2006, p. 54).

É nesse ponto que Iohána, afirmando que *o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio* e que este é inadequado e deve a todo custo ser evitado, cai na

armadilha de suas próprias palavras e demonstra uma excessiva preocupação em evitar o seu inimigo: o desequilíbrio. Utilizando-se de palavras aparentemente tranquilizadoras (*luz calma e clara*) e seguras (arame de nossas cercas), ele demonstra um medo desmedido de expor suas ideias à argumentação do outro.

4.3 O individual e o coletivo

Contrariamente à concepção apolínea, Dioniso aparece como um “deus dos campônios” (BRANDÃO, 1992, p. 117) que, através de seu êxtase e de seu entusiasmo, representou uma ameaça à organização da *pólis* grega. Nietzsche o trata como um deus maravilhoso que desperta o homem para o sublime, tocando o divino.

Ele se sente um deus, vagueia ele mesmo agora tão extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses. O homem não é mais artista, é obra-de-arte; a potência artística da natureza inteira, para a máxima satisfação do Uno Primitivo, aqui se externa sob os estremecimentos da embriaguez. (NIETZSCHE, 2005, p. 31).

Essa transformação de seus seguidores, já que Dioniso também é o deus da metamorfose, congregava a todos não importando a classe social, faixa etária ou sexo. O seguidor de Dioniso rompe com as normas da comunidade, abandona seu status na ordem da organização comunitária para participar do thíaso que, enquanto cortejo, é um grupo, mas não se organiza em posições fixas e pré-determinadas. O êxtase é um acontecimento individual com projeção na unidade do todo, porém esse todo pertence a um coletivo específico, ou seja, não pertence a qualquer cidadão da polis, mas apenas aos excluídos que se juntam ao deus. Por isso, Nietzsche defende a ideia de que ele representa a coletividade. A coletividade tão almejada por André, reivindicada por ele durante sua conversa com Iohána quando retorna à sua casa, expressando um desejo de integração à família, mas não nos moldes propostos por seu pai: “Queria o meu lugar na mesa da família.” (NASSAR, 2006, p. 159).

Ainda representado esse espírito de união com a família, André confessa a Pedro que mexia nas roupas sujas do cesto para associar-se com o corpo de todos em sua casa:

[...] era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja; ninguém afundou mais as mãos ali, Pedro, ninguém sentiu mais as manchas de solidão [...]. (NASSAR, 2006, p. 43).

André se coloca como o único a se preocupar realmente com o coletivo e com o mundo obscuro e íntimo de seus familiares, porque ele não os vê como um grupo homogêneo, mas como uma coletividade com suas diferenciações. Esse sentimento de preocupação com o coletivo deixa-o solitário, porque sente que apenas ele está nessa luta. Esse embate de ideias manifesta-se durante a conversa que André tem com seu pai após o seu retorno. Quando Iohána percebe que André está doente porque este não está correspondendo às suas expectativas de arrependimento, fala para ele trabalhar junto aos irmãos para restabelecer o seu juízo: “Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos há de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa.” (NASSAR, 2006, p. 159-160). Para Iohána, o importante é que a família tenha o pão na mesa e o trabalho no campo, porque só assim, segundo a sua opinião, eles ficarão livres da influência maléfica do que vem do exterior. Já André, primeiramente argumenta de forma veemente, mas quando percebe que seu pai não mudará de opinião, prefere se omitir.

Na sua infância, André demonstrava alegria e desejo imensos em estar na igreja e de estar próximo de Deus: “e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão.” (NASSAR, 2006, p. 25). Porém, esse deus não o impediu de, depois de alguns anos, trocar o ambiente sagrado da igreja e a companhia de sua mãe pelo ambiente profano de um bordel e a companhia de prostitutas.

Embora esse comportamento aparente uma evasão do ambiente familiar por parte de André, ele estava procurando se integrar a outros grupos, tanto que levava para casa os objetos que ganhava delas.

[...] Pedro, meu irmão, engorde os olhos nessa memória escusa, nesses mistérios roxos, na coleção mais lúdica desse escuro poço: no pano murcho dessas flores, nesta orquídea amarrotada, neste par de ligas cor-de-rosa, nesta pulseira, neste berloque, nessas quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai [...]. (NASSAR, 2006, p. 71).

Essa atitude de André demonstra o desejo de coletividade que reivindica da parte de seu pai, porque foge na escuridão da noite para se encontrar com membros excluídos da sociedade, ou seja, um grupo à margem, muito distante da sua família. Desde a sua infância, o protagonista fugia de sua casa, procurando um lugar no qual ele se sentisse à vontade, encontrando a paz em ambientes escuros e úmidos, próximos à natureza.

Essa atração telúrica de André pode nos conduzir a mais um aspecto do mito de Dioniso. Zeus, preocupado que o ódio de Hera recaísse sobre seu filho, depois que este nasceu de sua coxa, entregou-o aos cuidados da deusa Cibele e dos Curetes (demônios que cuidaram de Zeus durante a sua infância). Porém, Hera descobriu o paradeiro dele e fez um acordo com os Titãs para que o matassem. Se isso acontecesse, eles seriam libertos do Tártaro. Estes utilizaram um ardil, atraíram o deus com brinquedos: ossinhos, pião, carrapeta, *crepundia* (chocalhos, argolas, amuletos) e espelho. Depois que pegaram a criança, cortaram-na em pedaços, puseram em um caldeirão e a comeram. Zeus, quando soube, fulminou-os com seus raios e de suas cinzas nasceram os homens, “herdando, assim, as horríveis tendências titânicas, temperadas por uma pequena porção divina, que seria a substância do deus Dioniso ainda operando ali, como um ‘eu’ oculto” (DODDS, 2002, p. 158). Esse episódio da história do deus possui conexão com as fugas de André na infância, pelo fato das duas personagens serem atraídas a sair da proteção de seu esconderijo ou lar por objetos aparentemente sem valor. André se comprazia em ganhar das prostitutas as quinquilharias usadas por elas para guardá-las como lembrança.

Segundo Nietzsche, o entusiasta dionisíaco provoca a multidão que acompanha o espetáculo como uma transformação diante de si mesma, porque os espectadores agem como se tivessem penetrado em outro corpo, como se tivessem adquirido um novo caráter. Diferentemente dos seguidores de Apolo que continuavam sendo eles mesmos, o coro ditirâmico é um coro de transformados, que renegam seu passado civil, sua posição social, tornando-se seguidores do deus. Enquanto no apolíneo há um cantor único, no dionisíaco há um grupo de transformados. A cena das festas já comentadas em *Lavoura arcaica* representa a força desse “coro de transformados” que, seguindo o ritmo da música e os movimentos da dança, transformam-se em verdadeiros seguidores de Dioniso. Apesar de serem convidados de Iohána, os presentes na festa, principalmente

André, esquecem-se de quem são naquele momento e se rendem ao espetáculo proporcionado por Ana, experienciado pela coletividade. Já Iohána e Pedro, representando o apolíneo, parecem possuir a mesma voz, a mesma fala, os mesmos argumentos como se fossem uma única pessoa a serviço de um único ideal.

Além da sugestão do coro dionisíaco, há também a figura do sátiro que é a imagem primitiva do homem, sublime e divino, tocando o primitivo e o natural. O grego dionisíaco que pretende atingir a verdade e a Natureza transforma-se nessa figura. Durante a encenação do drama, o homem dionisíaco se vê como sátiro, e como sátiro, vê o próprio deus.

O coro satírico é, antes de tudo, uma visão da multidão dionisíaca, como é o mundo do palco uma visão desse coro satírico; a força desta visão é suficientemente forte para fazer com que o olhar se torne insensível ao efeito da "realidade" e aos homens civilizados, sentados em redor. Com esta nova visão, finda-se o drama. (NIETZSCHE, 2005, p. 54).

André, em um ambiente totalmente dionisíaco (em meio a um bosque rodeado de vegetação, terra, umidade, bebida, canto e dança), encontra-se em verdadeira conexão com os três elementos dionisíacos – homem-divino-natureza – alcançando o êxtase:

Eu desamarrei os sapatos, tirei as meias e com os pés brancos e limpos fui afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida. (NASSAR, 2006, p. 189).

Porém, esse êxtase ocorre na junção simultânea da visão da dança sensual de sua irmã, na força dionisíaca da dança, do movimento e do ritmo embriagador com as imagens do mundo apolíneo. A partir dessa união entre as forças apolínea e dionisíaca, ocorre o final trágico. André vê Pedro se dirigir a Iohána. Presume que o irmão está falando sobre a relação incestuosa e presencia a atitude desmedida do pai:

[...] correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos, enxugando de passagem a atmosfera, desfolhando as nossas árvores, estorricando mais rasteiras o verde das campinas, tingindo de ferrugem nossas pedras protuberantes, reservando espaços prematuros para logo

erguer, em majestosa solidão, as torres da muitos cactus [...]. (NASSAR, 2006, p. 190).

Nessa passagem, a *hybris* manifesta nos heróis trágicos é representada por Iohána, personagem que defendia o equilíbrio e controle dos impulsos, enquanto André, personagem tipicamente dionisíaca, permanece em seu lugar apenas assistindo ao desfecho funesto do drama que o teve como uma das principais personagens. Nesse momento, há uma troca de posições. Nietzsche afirmou que essas duas forças, apesar de opostas, são complementares e compõem a encarnação do homem que, para poder viver, necessita justamente do equilíbrio apolíneo e o êxtase dionisíaco.

Apesar da luta do pai em manter o equilíbrio entre seus familiares, rende-se ao êxtase dionisíaco quando vislumbra que seus esforços desmedidos não forma suficientes para inibir a presença do deus ex-cêntrico de sua casa. Debitado em seus princípios, cede ao impulso dionisíaco e esmorece como os que já se voltaram alguma vez contra a força de Dioniso. Iohána, em um gesto de *hybris*, mata a própria filha. André, o narrador, assim se refere ao seu pai no momento quando este sai de si: “essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea”. (NASSAR, 2006, p. 191).

5 FAMÍLIA E LOUCURA

“Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga”

5.1 A família

Durante os capítulos anteriores, analisou-se o comportamento de André em relação ao modo de vida imposto por seu pai à família. O ambiente familiar, ao contrário de um lugar de união e compreensão, funciona como uma verdadeira cela na qual os demais membros da família não conseguem expor o que sentem, nem se mostrar como são. A única exceção por confirmar a posição paterna parece ser Pedro, filho mais velho, que procura seguir à risca o que é determinado e aparenta ser o sucessor de Iohána, como esse foi de seu pai. Esse comportamento de Pedro aparece quando André vai servir a sua taça com mais vinho e ele nega, de forma incisiva, também proibindo seu irmão de beber:

‘Não é o espírito desse vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa’ ele continuou cortante, ‘guarde essa garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família’ ele ainda disse impiedoso, francamente hostil. (NASSAR, 2006, p. 38).

Nesse momento, o irmão mais velho incorpora em sua fala a linguagem do genitor e deixa claro que André deve fazer o mesmo. Nesse ambiente, a família funciona como um meio opressor em que só há espaço para a submissão às regras e ao cumprimento de deveres.

O nome *Pedro*, fazendo referência à palavra *pedra*, representa a imutabilidade, o imutável. Seu discurso, assim como o de Iohána, é carregado de potência e firmeza para que, quem os estiver escutando não tenha força e nem coragem de se opor aos seus preceitos.

Segundo Rodrigues:

A violência não se dá apenas no modo como esse discurso é proferido, mas também e principalmente no seu conteúdo. Nele, encontram-se praticamente todos os elementos que de longa data procuram manter a unidade da família ou do clã. Cada membro deve ter a sua “parte”, o seu “quinhão” de obrigações para com a família, e responde por ele perante o seu chefe. Ao fazer parte do grupo, o indivíduo deve também abrir mão de uma série de desejos e aspirações individuais em proveito da coletividade. (RODRIGUES, 2006, p. 31).

Dessa forma, o espaço da família não se configura como uma troca realizada através de um acordo mútuo entre as partes, segundo uma ordenação imposta por uma autoridade.

5.2 Família como espaço de troca e interação

Por ser um termo abrangente, a palavra *família* apresenta vários significados dependendo da área abordada. No *Dicionário de Filosofia*, por exemplo, é salientada a noção de que uma família é o conjunto de pessoas que possuem características ou propriedades em comum, mas sem esquecer os traços diferenciais de cada membro:

Uma ‘família de conceitos’ é um conjunto de conceitos entre os quais se estabelecem relações diversas que não sejam redutíveis a um só conceito ou princípio. *É precisamente o que ocorre entre os membros de uma família humana, os quais nem sempre têm uma única propriedade comum, e, mesmo quando têm, ela não se resume nem se esgota toda a semelhança familiar.* (ABBAGNANO, 1998, p. 427 – grifos meus).

Assim, os membros de uma família podem apresentar semelhanças entre si, mas esses aspectos comuns não podem reprimir a individualidade dos sujeitos que a compõem. Já o *Dicionário crítico de Sociologia* toma uma forma mais abrangente do conceito, estendendo-o a enumeração de possíveis componentes desse grupo e às possíveis relações entre si:

O grupo familiar tem sua origem no casamento. Compreende o núcleo constituído pelo marido, pela mulher e pelos filhos nascidos de sua união, assim como, eventualmente, por “outros parentes” aglutinados a esse núcleo. O vínculo familiar é um vínculo legal, que gera obrigações econômicas, religiosas e outras, sobretudo “em forma de direitos e proibições sexuais”. Enfim, o vínculo familiar é inseparável “de sentimentos

psicológicos, como o amor, a afeição, o respeito, o medo etc.” (BOUDON; BOURRICAUD, 2002, p. 237).

Fazendo um elo com os conceitos filosófico e sociológico desse vocábulo, pode-se afirmar que, apesar de ser um grupo de pessoas com características semelhantes, à primeira vista, ele também precisa abrir espaço para a individualidade dos sujeitos envolvidos. Além disso, além de tornar possível, ao mesmo tempo, que seus membros tenham obrigações uns com os outros e ainda continuem unidos por sentimentos mútuos. Além disso, há interdições na ordenação desses grupos familiares, sendo proibidas relações incestuosas entre seus membros.

Sobre o relacionamento familiar, Donald Winnicott afirma que:

Não haveria nada de novo em afirmar que a família é um dado de nossa civilização. O modo pelo qual organizamos nossas famílias demonstra na prática o que é a nossa cultura, assim como uma imagem do rosto é suficiente para retratar o indivíduo. (2001, p. 61).

Ainda de acordo com esse mesmo autor, todos os sujeitos possuem uma “tendência para a integração”⁸, responsável por essa busca em constituir uma família e conseqüentemente a perpetuar a espécie. Segundo o Artigo 157 do Estatuto da Criança e do Adolescente, “a família é responsável por criar, cuidar, educar, proteger e garantir o desenvolvimento de suas crianças. Para isso, deve ter o apoio da comunidade e do governo”. Em outras palavras, a família deveria funcionar como um porto seguro, garantido pela sociedade e pelas autoridades competentes para, além de outras funções, desempenhar a de auxiliar os seus membros na superação de seus períodos de crises e depressões.

Assim, a família é um sistema que influencia e é influenciado por seus membros. A evolução desses membros deveria resultar na interdependência, pois cada qual deverá crescer e seguir seu caminho. Por outro lado, há as relações doentias que emperram, podendo ser destrutivas e desestabilizadoras a tendência para a integração.

Um dos fatores que pode desestabilizar a família são os cuidados excessivos dos pais em relação aos filhos, como, por exemplo, quando esses fazem para a criança aquilo que ela poderia fazer, enquanto que a função seria apenas orientar

⁸ Esse termo é utilizado por Winnicott, quando o autor se refere a um esforço natural dos indivíduos em conservar a família e as pessoas com as quais se identifica junto de si.

para que ela mesma descubra e realize criativamente as tarefas. Afinal, só é possível constituir uma família e cuidar dela, se cada um aprendeu a cuidar, em primeiro lugar, de si mesmo. Mas, por outro lado, a ausência de um cuidado equilibrado também é prejudicial para o amadurecimento psíquico do indivíduo.

5.3 Relacionamento familiar em *Lavoura arcaica*

Enquanto a mãe de André preocupa-se com ele, fazendo questão de acordá-lo para a missa de forma extremamente carinhosa, a figura do pai é austera, inflexível e autoritária, não demonstrando afeto. Nessa relação familiar não há equilíbrio, já que os pais funcionam como pólos opostos, porém a mãe extrapola na sua atitude protetora com André, evidenciando sua preferência por ele. André parece desejar ser punido por ser achar uma ovelha fora do rebanho:

Não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa. (NASSAR, 2006, p. 15).

É como se permanentemente André suplicasse uma interdição, como uma forma de ferir o pai e toda a educação proposta por ele. O protagonista age para forçar a reação de alguma autoridade para contê-lo. Talvez esse comportamento tenha ocorrido devido ao fato de sua mãe ser “suficientemente boa”⁹. Durante o período de dependência relativa, ou seja, fase em que a criança se dá conta dos cuidados maternos, a figura materna não soube falhar¹⁰ para ocorrer a individuação do sujeito. É um paradoxo: a falha não é uma falha, mas uma necessidade; ela falhará se não falhar. Esse comportamento anti-social de André de súplica por uma ação interditora por parte de seus genitores é desmedido e demonstra a influência dionisíaca.

⁹ Esse termo é utilizado por Winnicott no decorrer de sua obra quando se refere ao comportamento “sufocante” que algumas mães exercem em relação aos seus filhos.

¹⁰ Aqui a palavra “falhar” se refere ao período em que a criança começa a desenvolver os meios para ir vivendo sem um cuidado real, ou seja, ela está indo rumo à sua independência (WINNICOTT, 1983, p. 46).

O protagonista provoca o ambiente, obrigando-o a levá-lo em conta e, a partir disso, tomar providências. Isso ocorre quando foge de casa e se refugia em uma cidade próxima, justamente para propiciar essa busca e conseqüente retorno à casa paterna. Esse ambiente pode ser “o corpo da mãe, os braços da mãe, a relação parental, o lar, a família, incluindo primos e parentes próximos” (ABRAM, 2000, p. 44). Esse comportamento também está presente no deus Dioniso, que, buscando o reconhecimento e atenção tanto dos deuses quanto dos mortais, age muitas vezes de forma agressiva e desequilibrada. Durante suas viagens por terras bárbaras, antes de chegar a Tebas, o deus demonstrou continuamente atitudes hostis em relação a quem não o reconhecia como um deus:

A loucura enviada por Dioniso, sua *manía*, aparece aqui como um mal que atinge grande número de pessoas. Três a princípio. E logo ninguém escapa. [...] o dionisismo apresenta-se na forma de uma epidemia – que não tem necessidade alguma da teoria do contágio, na qual a medicina grega não havia pensado antes que Tucídides, um historiador, resolvesse descrever a peste de Atenas. [...] E certamente a loucura dionisíaca tem um poder de contágio tão grande quanto a mancha do sangue derramado. (DETIENNE, 1986, p. 12).

André demonstrava seu comportamento, quando criança, refugiando-se no bosque perto de sua casa e, mais tarde, indo ao encontro de prostitutas, enquanto Dioniso espalhava sua loucura entre os mortais. André sentia, em certas ocasiões de sua infância, contentamento na companhia de sua família, porém essa mesma companhia acabou o perturbando e o afastando do convívio familiar.

Boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente. (NASSAR, 2006, p. 26).

Embora aparentemente relutante, André acaba cedendo aos argumentos de Pedro e retornando a casa. Para ele, todos os ensinamentos e todas as regras proferidos por seu pai são mera ilusão e tolices sem nenhum fundamento.

Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneiro, a menos que faça essa pantomima atirada por seu cinismo. (NASSAR, 2006, p. 162).

No encontro entre Iohána e André se dá o embate de dois pontos de vista totalmente antagônicos. De um lado está o pai, como o dono da única verdade e de outro, André, um rapaz cheio de conflitos internos que é contrário a tudo que lhe foi imposto até o momento.

André começa o diálogo tentando demonstrar seu pensamento de forma ambígua. Iohána, sem entender muito bem aonde o filho quer chegar, evoca os valores familiares, o equilíbrio, a força do trabalho como fonte de saúde e tudo que contribuiu para que eles se tornassem uma família unida e duradoura. André, vendo que seu pai ia voltar aos sermões de outrora, decide demonstrar seu ponto de vista de maneira forte e decidida, criticando a educação castradora de que fora vítima, a falta de um diálogo mais aberto, terminando seu discurso pondo em xeque os valores familiares que o pai sempre defendeu. O genitor, ferido em seu orgulho, agride o filho com palavras rudes e o acusa de mal agradecido, enquanto André se arrepende de ter provocado a ira de Iohána: “Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento [...]”. (NASSAR, 2006, p. 168). Esse ponto final na discussão por parte de seu pai e a mão conciliadora de sua mãe fazem com que André veja a inutilidade de suas reivindicações. Ele se rende (mesmo que disfarçadamente) às regras de seu pai. Iohána é o verdadeiro retrato da interdição e da manutenção dos costumes que são passados através das gerações.

Apesar de desejar que a família se mantivesse unida, o genitor não vê que, dessa forma, está limitando o desenvolvimento da personalidade de seus filhos. A sua palavra é a única verdade possível, porque tem o poder e a força dos antepassados. Para ele, todos seus filhos foram criados da mesma forma e conseqüentemente todos devem ser iguais. É o que explica Winnicott quando afirma que muitas pessoas acham incompreensível que irmãos criados juntos sejam tão diferentes uns dos outros. Segundo ele:

Essa concepção não leva em conta toda a elaboração imaginativa da importante função do sexo, e não considera o modo específico pelo qual cada criança vem se encaixar, ou não, num certo contexto imaginativo e emocional, contexto esse que nunca é duas vezes o mesmo, por mais que todo o ambiente físico restante não sofra mudanças. (WINNICOTT, 2001, p. 63).

Um trecho que mostra a divisão dos membros da família é aquele que descreve a maneira como eles sentam à mesa no momento das refeições:

O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2006, p. 154-155).

Essa forma de ver as personagens demonstra que essa família, longe de viver um processo de integração, sofre uma divisão em duas partes: o lado paterno e o lado materno, ou seja, o direito e o esquerdo. Mais uma vez, segundo o *Dicionário dos Símbolos*, “a direita é favorável, de bom agouro, e a esquerda é nefasta, de mau agouro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 342). É como se o amor transmitido pela mãe fosse, de alguma forma, prejudicial aos filhos, criando seres estigmatizados. Contrariamente às palavras do pai, que primavam pelo equilíbrio e controle dos impulsos, a mãe é puro sentimento. “Se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição.” (NASSAR, 2006, p. 134-135). O amor da mãe não vê barreiras para ser manifesto: “e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente do seu ventre e, curvando seu corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos.” (NASSAR, 2006, p. 25).

Cansado das normas imutáveis de seu pai, André busca o novo, o diferente, o ainda não experienciado. Ele não consegue suportar desde criança o peso e a pressão da família em sua vida. A relação incestuosa, funcionando como uma arma de contestação, confronta-se com princípios do mundo civilizado. Assim como Dioniso oscilava entre o mundo civilizado e o selvagem¹¹, André também executa esse jogo vivenciando um sentimento instintivo do inconsciente. De acordo com Freud, “A psicanálise nos ensinou que a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã”. (FREUD, s/d, p. 36-37). André, revivendo um sentimento inconsciente primordial, vê

¹¹ Segundo Vernant, o deus Dioniso, através do uso do vinho, oscila constantemente entre esses dois mundos: “O vinho é ambíguo. Quando é puro, ele encerra uma força de extrema selvageria, um fogo abrasador; quando é cortado e consumido segundo as normas, ele traz, à vida cultivada, uma dimensão suplementar e como que sobrenatural: alegria do festim, esquecimento dos males, droga que dissipa as penas [...] o brilho vivo e alegre do banquete, a felicidade da festa”. (VERNANT, 2005, p. 350).

na figura de sua irmã tanto uma arma de contestação e revolta quanto um retorno aos instintos mais arcaicos do ser humano, para conseguir esquecer seu sofrimento atual que era o sufocamento que sentia em relação ao tipo de educação proposto pelo pai.

Em alguns trechos da narrativa, a mãe e Ana se confundem na fala de André, evidenciando o forte apego que sentia pelas duas. Durante o momento em que via sua irmã dançar na festa, isolado e sentado na raiz de uma árvore, André visualizava Ana e sentia ao mesmo tempo sua mãe se aproximar, como se as duas fossem uma única pessoa:

E eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham [...] e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos, seus passos, que se aproximavam [...]. (NASSAR, 2006, p. 31-31).

Apesar de ser considerada uma tresmalhada, assim como André, Ana se comporta de maneira mais discreta até ocorrer a relação incestuosa com seu irmão. Repudiou seu irmão depois que os dois tiveram um contato mais íntimo, mas sofreu muito quando este foi embora. Segundo Winnicott, as meninas, diferentemente dos meninos, conseguem representar seu papel com mais naturalidade que os homens durante um tempo mais longo.

Acho que há algo de verdadeiro na teoria de que a menina, melhor do que o menino, é capaz de conviver com um falso *self* que aquiesce e imita [...]. É mais provável que o psiquiatra venha a atuar quando a garota desenvolver anorexia ou colite, infernizar os pais na adolescência ou sofrer de depressão no início da vida adulta. (WINNICOTT, 2001, p. 96).

Porém, Ana manifestou seus traumas da forma mais agressiva que pôde contra sua família. Durante a festa de retorno do seu irmão, Ana se maquiou, à maneira de uma cigana, e começou a se insinuar para os convidados. Esse seu comportamento provoca Pedro a contar ao pai sobre o relacionamento de André com a irmã, o que abala as estruturas de Iohána.

André se vê como alguém em busca de um destino diferente de seus irmãos, os quais trabalham na lavoura junto com o pai. Durante as lembranças do protagonista, tem-se uma ideia das causas de sua fuga: a severa lei paterna e o

sufocamento da ternura materna. Vê-se então que sua atividade, parecida com a de um antissocial, tem uma intencionalidade, manda um recado, tem uma significação, é um apelo, um pedido de socorro, convoca a mobilização e uma modificação do ambiente. Ao contrário do que prega o pai em seus sermões, o protagonista afirma a vida, o sexo e a liberdade.

Esse comportamento de André vai de encontro ao espírito transgressor de Dioniso:

Hedonismo dionisíaco que se manifesta, não apenas na incandescência das festas e das experiências sexuais, mas sobretudo na vida cotidiana, através de emoções e sensibilidades comuns dominadas pela "saída extática do indivíduo de si mesmo" em microgrupos. (LIPOVETSKY, 2006, p. 179).

André funciona como um espelho do que se desejava em uma época de cerceamento de direitos: tornar-se o outro para pelo menos ilusoriamente ter a sensação da liberdade. Os sermões proferidos por Iohána, além de demonstrar a quem pertence o poder, também têm o papel de reprimir qualquer desejo que não seja de seu interesse. De acordo com Freud, é comum que se deixar claro que a violação de uma regra deve ser punida para desestimular quem deseja desrespeitá-la:

Se substituirmos os desejos inconscientes por impulsos conscientes, veremos que o perigo é real. Reside no risco da imitação, que rapidamente levaria à dissolução da comunidade. Se a violação não fosse vingada pelos outros membros, eles se dariam conta de desejar agir da mesma maneira que o transgressor. (FREUD, s/d, p. 53).

A partir do sermão, proferido com uma linguagem rigorosa e atemorizante, Iohána pretende que seus filhos não tenham coragem de manchar a família com algum tipo de ignomínia. Oprimidos por esse sentimento de paralisação dos sentimentos, a mente e o corpo de André reclamam direitos, e este os exerce contra todas as leis da sociedade, não tendo o mínimo pudor em demonstrar seu repúdio a tudo que diz respeito ao equilíbrio e ao controle dos impulsos.

5.4 Mania e loucura em *Lavoura arcaica*

Toda essa tensão entre pai e filho contribui para gerar um clima de rancor, ressentimento e contestação. Como André foi o filho que, decididamente, resolveu se posicionar contra seu genitor, foi o que mais sentiu o peso dessa responsabilidade de ir contra as normas. Porém, ele, desde a sua infância, já sentia a força de sua diferença em relação a seus irmãos. Essa característica encontra-se na própria doença de que o protagonista sofre: a epilepsia. André a usa como uma forma de mostrar sua distinção:

‘Eu sou epilético’ fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacôs, caído de boca num acesso louco eu fui gritando ‘você tem um irmão epilético, fique sabendo [...]’ (NASSAR, 2006, p. 39).

Provavelmente nenhum dos irmãos tinha conhecimento dessa doença de André. O protagonista se utiliza dessa falta de conhecimento para provocar um choque, como se a existência da epilepsia lhe proporcionasse uma nova identidade (criada por ele próprio), escondida até então dos demais, que lhe permitia fazer o que desejasse. De acordo com Foucault, no século XVIII, a sociedade via o louco como

[...]o outro em relação aos outros: o outro – no sentido de exceção – entre os outros – no sentido do universal. Toda forma de interioridade é, agora, conjurada: o louco é evidente, mas seu perfil se destaca sobre o espaço exterior; e o relacionamento que o define entrega-o totalmente, através do jogo das comparações objetivas, ao olhar do sujeito razoável [...]. (FOUCAULT, 2005, p. 183).

Essa situação de ser diferente, de ser um outro, de estar num período de total alheamento de si e dos demais não era estranha aos rituais dionisíacos. As pessoas que estavam submetidas ao seu poder, tornavam-se outro, ou seja, saíam de si através do êxtase. Ao mesmo tempo em que faziam parte de uma coletividade de possuídos, destacavam-se dos demais que não estavam vivenciando essa experiência.

Em tempos remotos, a epilepsia estava relacionada à influência de seres invisíveis, os quais tornavam os epiléticos – pelo menos aos olhos de quem assistia aos ataques – indivíduos que possuíam alguma ligação especial com o sobrenatural. André, durante a confissão de sua doença, narra como provavelmente seus familiares agiriam se soubessem dela:

As portas e janelas lá de casa há de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto “nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso. (NASSAR, 2006, p. 39-40).

A epilepsia era considerada uma *doença sagrada*, segundo Dodds. Os gregos a encaravam dessa forma porque achavam que era a manifestação de algum *daimon*, ou seja, uma força divina. As últimas palavras da citação ratificam essa ideia, porque André não é apenas um epilético e convulso, mas um possesso, ou seja, alguém que é dominado por uma entidade poderosa. Já o comportamento das irmãs se assemelha ao dos animais. Essas metáforas sugerem o tipo de preconceito que não só a vítima sofria, mas toda a sua família, como se fosse uma nódoa carregada por todos que compartilhavam a mesma casa.

A projeção dessa cena de demência imaginada por André como reação da família à sua epilepsia, aliada às presenças já analisadas de Dioniso e Apolo relacionadas a André e Iohána, criam um quadro que remete aos tipos de loucura estabelecidos por Platão e citados por Dodds (2002). O filósofo grego a trata como manifestação divina: a *Loucura ritual*, cujo deus responsável é Dioniso, e a *Loucura profética*, cujo deus responsável é Apolo.

Já Foucault, afirma que:

[...] No maníaco, [...] fantasia e imaginação vêm-se ocupadas por um eterno fluxo de pensamentos impetuosos. [...] a mania deforma conceitos e noções; ou então perdem sua congruência, os seus valores representativos são falseados [...]. (2005, p. 269).

Dessa forma, enquanto Dodds, analisando o irracional no mundo grego, explica a loucura por uma presença sobrenatural, Foucault, focalizando o tratamento

que era oferecido aos loucos séculos mais tarde, posiciona-os como diferentes que possuem uma leitura própria do que está acontecendo ao seu redor.

Pela mitologia, sabemos que quando Dioniso chegava às regiões onde pretendia se fazer conhecer, os cidadãos – principalmente os homens – julgavam-no louco, o que espalhava a *manía* entre as mulheres. Em uma região cheia de regras as quais os cidadãos deveriam seguir, surge uma divindade que “confere ao homem o poder de deixar de ser ele mesmo por um curto período de tempo, tornando-o assim livre”. (DODDS, 2002, p. 82-83). Essa deve ter sido uma grande descoberta entre os gregos, porque os homens poderiam fazer o que quisessem sob o respaldo de estar por efeito da influência de um ser divino. Com isso, o homem animado pelo êxtase dionisíaco, experimentava um total “sair de si” alterando, inclusive, sua personalidade. Assim, quando André afirma que sua identidade de epilético, foi elaborada por seu próprio barro, é a loucura dionisíaca **transformando-o** em outro ser. Ainda de acordo com Dodds, a função desse “sair de si” proporcionado pelo deus, aliviava o impulso que ocorre em todo homem de, em certas situações, desejar ser outra pessoa. Freud também faz referência a esse desejo quando afirma que “A natureza associal das neuroses tem sua origem genética em seu propósito mais fundamental, que é fugir de uma realidade insatisfatória para um mundo mais agradável de fantasia. O mundo real, que é assim evitado pelos neuróticos, acha-se sob a influência da sociedade humana e das instituições coletivamente criadas por ela. Voltar as costas à realidade é, ao mesmo tempo, afastar-se da comunidade dos homens.” (FREUD, s/d, p. 96).

Contrastando com a possessão dionisíaca, a loucura influenciada por Apolo, que tinha como representante a Pítia ou Sibila, ocorria apenas através da fala. A sacerdotisa do deus era penetrada por Apolo, que usava seus órgãos vocais como se fossem dele. Além disso, “as manifestações délficas de Apolo são sempre expressas na primeira pessoa e nunca na terceira”. (DODDS, 2002, p. 77). Durante seus sermões, Iohána sempre se referia através da primeira pessoa do plural, utilizando expressões como: “ninguém em nossa casa”, “nenhum entre nós”, “nenhum em nossa casa”, evidenciando que ele tratava sua família como um único ser em relação a todo resto.

Apesar de Iohána ser um representante da loucura profética, influenciada por Apolo, em seus discursos há constantemente um apelo desequilibrado, uma rigorosidade fora do comum, uma insistência em ser obedecido. Sua própria

preocupação desenfreada pelo equilíbrio denota uma desmedida crescente em suas falas. Esse excesso encontra seu ápice quando descobre, através de Pedro, que André e Ana viveram uma relação incestuosa. Então todos seus pretensos controle e equilíbrio caem por terra e ele sucumbe à *hybris*.

[...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silencia mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!) [...]. (NASSAR, 2006, p. 190-191).

Nesse trecho, há a progressiva mudança ocorrida em Iohána até seu ato final. Primeiramente sua testa, simbolizando a autoridade de governar, é umedecida pelo vinho – influência dionisíaca – para logo depois as rédeas cederem, e o genitor pegar o alfanje, simbolizando um instrumento de castigo, e matar sua própria filha, representada como uma dançarina oriental funcionando como se estivesse destruindo uma influência exterior. Para completar, não é Pedro – seu sucessor – e nem mesmo algum dos participantes da festa quem comete o ato insano, mas o próprio pai, o guardião das regras e dos princípios familiares. André assiste a tudo impassível, da mesma forma que Dioniso assiste a Agave mutilar Penteu no bosque.

André, embora se revele na maior parte da narrativa como representante de Dioniso, também apresenta algumas semelhanças com Apolo. Segundo Nietzsche, Apolo representa a individualidade; Dioniso, a coletividade. Durante sua conversa com o pai, quando do seu retorno, suplica seu lugar à mesa da família. Segundo Freud, “a proibição do incesto tem também uma poderosa base prática. Os desejos sexuais não unem os homens, mas os dividem”. (FREUD, s/d, p. 172). O comportamento de André e Iohána oscila entre o desequilíbrio e o equilíbrio, apesar de haver uma predominância na configuração de cada uma das personagens. Parece que André, continuamente, procura se individuar do resto de seus familiares, assim como a tendência apolínea defendida por Nietzsche.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde minhas primeiras leituras de *Lavoura arcaica*, percebi nas entrelinhas a influência de Dioniso nos ambientes e nas atitudes de André, assim como na insistente referência ao vinho, à umidade, à natureza e, principalmente, à ânsia por liberdade. Essa ligação com a divindade e a sua busca por romper com as estruturas vigentes, juntamente com a percepção das particularidades do período histórico em que o romance foi publicado – 1975 – fizeram-me enveredar pela relação entre história, literatura e mito.

Apesar de andarem muitas vezes unidos, esses três alicerces nem **sempre apresentam relação de forma óbvia**. No presente trabalho, ela se dá fundamentalmente a partir da percepção das semelhanças entre André e Dioniso. Em momentos de cerceamento de direitos é que ocorre a vontade de demonstrar, pelo menos por parte de alguns, seu descontentamento perante o autoritarismo e as injustiças. Porém, esse sentimento, muitas vezes, não pode ser manifesto de forma clara e direta, originando um mascaramento daquilo que realmente se quer dizer. Foi isso que ocorreu com *Lavoura arcaica*. Criando um microcosmo, Raduan Nassar mostra uma família que vive no interior, em que, de um lado, há um pai que dita regras de forma austera e inflexível; **de** outro, um filho que se nega a obedecer e, sem saber muito bem o que fazer, volta-se contra o sistema.

O mito de Dioniso facultou o estabelecimento de analogias com esse “voltar-se contra o sistema”. De forma semelhante **a do** protagonista da tragédia *As bacantes*, que se volta contra o poder representado por seu primo Penteu, André utiliza o poder da contestação às leis vigentes – tão presente no protagonista grego. Nassar uniu um tema contemporâneo à época de publicação da obra àquilo que pertence à esfera do **arché**, ou seja, o arcaico.

A primeira aproximação de André com Dioniso neste trabalho se deu através de uma ponte com a tragédia *As bacantes*, de Eurípides. Nela, o protagonista, alternando sua aparência entre o mortal e o divino, assume a posição de réu e verdugo, punindo seu primo, o resto de sua família e os tebanos pelo não reconhecimento de sua origem divina. André também busca o reconhecimento do pai e de seu lugar à mesa como um membro da família. *As bacantes* tornou-se uma fonte de análise, impondo a noção do trágico, de fundamental importância quando

se trabalha com o gênero tragédia. Em uma primeira leitura, André parece ser o única personagem trágica do romance. Segundo Williams (2002), pode ser considerado um herói trágico a personagem que possui o poder de modificar todos a seu redor, através do excesso de suas ações. Porém, como vimos no capítulo dois, são nas atitudes de Iohána que se representa o conflito insolúvel citado por Goethe apud Lesky, já que ele é colocado diante de uma situação sem saída – no momento final da festa. Ou abandona seus princípios e permite o relacionamento incestuoso entre seus filhos ou, pelo contrário, acaba com tudo aquilo através de um sacrifício, em que ele é o carrasco e uma das vítimas, ao mesmo tempo, porque, em qualquer das duas situações, acaba destruindo tudo pelo qual lutou durante sua vida.

A partir da articulação com a personagem Dioniso, a obra *Origem da tragédia*, de Nietzsche, trouxe a polaridade entre Dioniso e Apolo. Segundo o filósofo, o apolíneo representa no mundo grego a boa medida, o equilíbrio e o individualismo e o dionisíaco, a máscara, a desmedida e a coletividade. Apesar de Nietzsche também ver em Apolo um espelho do equilíbrio e controle dos impulsos, o deus, segundo o *Dicionário de Símbolos*, guarda na sua origem um comportamento bastante agressivo e vingativo, assim como seu irmão Dioniso, castigando quem não reconhecia sua divindade. O próprio templo de Apolo em Delfos era cedido a Dioniso em certas épocas do ano, evidenciando um possível contato entre os dois. Essa ambivalência entre os deuses autorizou a vê-la também nas personagens de *Lavoura arcaica*.

Através do conhecimento desses antagonismos e da complementariedade entre os dois deuses, pude estabelecer a relação entre André/Dioniso x Iohána/Apolo. Porém, o que parecia relativamente simples e direto tornou-se uma tarefa difícil e complexa. As semelhanças e diferenças entre as personagens do romance não são perceptíveis na superfície. A própria estrutura do romance e a densidade poética da linguagem indicam ao leitor a necessidade de uma postura reflexiva que o leve a um aprofundamento.

O relacionamento entre pai e filho juntamente com a cena final em que Iohána, tomado por um gesto desvairado, mata sua própria filha foi que me permitiu estabelecer a relação entre família e loucura. Embora essa relação se constitua num capítulo que, aparentemente, possui uma unidade em si, os conceitos de família e loucura permeiam todo o trabalho, como formas de agregação e desagregação tanto das personagens quanto da sociedade. Na sociedade brasileira da década de 70, a

pretendida unidade não conseguiu mascarar o desequilíbrio social. O romance *Lavoura arcaica* estabelece, segundo o presente trabalho, conexões entre os efeitos desse sistema e a situação da Grécia no período clássico mediadas pela recuperação do mito dionisíaco que põe em cena a loucura e a vontade de reconhecimento de uma unidade familiar.

Ao concluir o trabalho, percebo que sua construção **partiu** de uma visão ampla sobre problemas sociais e políticos e foi-se adensando até chegar à relação primordial nas formações sociais: a constituição familiar com suas forças centrípetas e uma tradição de desmedidas seja no plano social ou no individual que levam à desagregação.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1014p.

ABRAM, Jan. **A linguagem de Winnicott**: dicionário das palavras. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. Trad. Eduardo de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. 151p.

BOUDON, Raymond; BOURRUCAUD, François. **Dicionário crítico de sociologia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001. 653 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. O mito de Apolo: epidauro e o oráculo de Delfos. In. BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 2. p. 85-104.

BRANDÃO, Junito de Souza. Dioniso ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo. In. BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. v. 2. p. 114-140.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1 A-I. 701p.

CADERNOS de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set/96. 93p.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 1. 552p.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 996p.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. 155p.

DALCASTAGNÈ, Regina. Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea/UNB, n. 29, p. 55-66, jan/jun 2007.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Trad. Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. 152p.

DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002. 336p.

EURÍPIDES. **Bacas**: o mito de Dioniso. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995. 132p.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na idade clássica. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 551p.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, s/d. v. 13. 311p.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001. 139p.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992. 95p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 331p.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Trad. Maria Ângela Aguiar. Porto Alegre: EdiPUC. v. 3, n. 2, p. 1-47, mar/1999.

JAEGER, Werner. Eurípides e o seu tempo. In: JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. 4. ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 386-413.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006. 306p.

LIPOVETSKY, Gilles. Dioniso: sociedade hedonista, sociedade antidionisíaca. In. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo**. Trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 177-222.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3 ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2006. 194p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Origem da tragédia**: proveniente do espírito da música. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005. 128p.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 184p.

SADER, Emir. **A transição no Brasil: da ditadura à democracia?** 4. ed. São Paulo: Atual, 1990. 92p.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre/São Carlos: Universidade/UFRGS/ Universidade de São Carlos, 1995. 319p.

SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. **Os deuses gregos**. Trad. Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1990. 317p.

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005. 326p.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 383p.

WILLIAMS, Raymond. Tragédias e ideias contemporâneas. In. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 69-87.

WINNICOTT, D. W. Fatores de integração e desintegração na vida familiar. In. WINNICOTT, D. W. **A família e o desenvolvimento individual**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 59-72.

WINNICOTT, D. W. Os efeitos da psicose sobre a vida familiar. In. WINNICOTT, D. W. **A família e o desenvolvimento individual**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 89-100.

VRISSIMTZIS, Nikos A. **Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga**. Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2002. 120p.

LEITURAS CONSULTADAS

CASSIN, Bárbara; LORAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catherine. **Gregos, bárbaros, estrangeiros**: a cidade e seus outros. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 123p.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 277p. tomo I. volume 2. trad. Roberto Cortes de Lacerda.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essências das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. 234p.

FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica* foi ontem. **Organon**, Porto Alegre, n. 17, p. 14-26, 1991.

GAZOLLA, Rachel. Caminhos de Dioniso: Platão e Nietzsche (a propósito do diálogo Symposium). **Cadernos Nietzsche**, São Paulo: Humanitas, n. 11, p. 59/85, 2001.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MACHADO, Ronaldo Silva. Panorama da relação literatura e história. **Cadernos do IL**, Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, n. 23/24/25, p. 291-299, 2000/2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura: prosa e poesia. In. MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 25-57

PADRÓS, Enrique Serra. Introdução – 1968: contestação e utopia. In. HOLZMANN, Lorena (org.) e PADRÓS, Enrique Serra (org.). **1968**: contestação e utopia. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 9-16

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O contexto de 1968. In. HOLZMANN, Lorena (org.) e PADRÓS, Enrique Serra (org.). **1968**: contestação e utopia. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2003. p. 19-26

NASSAR, Raduan. **Menina a caminho e outros textos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2006. 94p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 93p.

PELLEGRINI, Tânia. Raduan Nassar: masculino e feminino, contemporâneo. **Brasil Brazil**, Porto Alegre: n. 17, p. 9-26, 1997.

RASSIER, Luciana Wrege. Entre caos e cosmos: uma leitura alquímica de *Lavoura arcaica*. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 28/29, p. 149-164, dez/2004.

RODRIGUES, André Luis. A casca e a gema: reunião. O anseio pelo absoluto em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 8, p. 140-157, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. 96p.

VIEIRA, Trajano. **As bacantes de Eurípides**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 197p.

WINNICOTT, D. W. **O ambiente e os processos de maturação**: estudo sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)