

Marcelo Barbosa Nardeli

**A OUTRA VOZ E O CULTIVO DA PALAVRA EM
LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR**

**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE – PUC-SP**

São Paulo

2015

Marcelo Barbosa Nardeli

**A OUTRA VOZ E O CULTIVO DA PALAVRA EM
LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR**

**Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo (Cogeae) sob orientação da Profa. Dra. Cristina
Torres Gomes.**

**São Paulo
2015**

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Dalva e Romualdo, por me apoiarem constantemente em minhas decisões, inclusive a de querer estudar e ser um profissional envolvido com literatura.

Agradeço ao Haroldo, por ter sido meu companheiro nesta empreitada, assim como tem sido em tantas outras e será nas que estão por vir.

Muito obrigado à Profa. Dra. Cris Torres, minha querida orientadora. Suas aulas foram inspiradoras durante a especialização e certamente me ajudaram a me tornar um leitor mais sensível.

Por fim, agradeço aos meus amigos que, sempre tão próximos e carinhosos, me fazem ter a certeza de quão sortudo eu sou. Em especial, agradeço a Camila Lins, querida amiga que me apresentou *Lavoura arcaica* tão arrebatada com a prosa de Raduan quanto eu fiquei posteriormente.

Cada poeta é um pulsar no rio da linguagem.

OCTAVIO PAZ

RESUMO

O presente estudo tem como objeto de análise o romance brasileiro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975. Por meio dos artigos de críticos que se dedicaram ao estudo da obra, como Leyla Perrone-Moisés e Sabrina Sedlmayer, e dos conceitos teóricos das obras de Julio Cortázar, Paul Valéry e, principalmente, Octavio Paz, esta monografia procura investigar de que maneira ocorre a apropriação poética na prosa nassariana. Primeiramente, é analisado o aspecto inovador da prosa de Raduan, destacando-se o caráter transgressor tanto no enredo como no manejo da linguagem. No segundo capítulo, parte-se do conceito paziano de ritmo poético para destacar a concepção controversa da prosa enquanto gênero. Nesse ponto, incorpora-se à argumentação o projeto poético cortazariano, em que o autor propõe uma literatura “mais real e humana” por meio de uma maior aproximação entre a linguagem poética e a prosa. No terceiro e último capítulo, é analisada a posição de limiar que *Lavoura* ocupa em meio aos gêneros literários, e destaca-se que o ritmo poético é tão inerente à linguagem humana que a apropriação poética na obra nada mais é do que um retorno à palavra primeira, que, por sua vez, é essencialmente poética.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar; Octavio Paz; voz poética; romance brasileiro contemporâneo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. LAVOURA ARCAICA	9
1.1 Raduan Nassar: o antes e o porvir	9
1.2 Partida e lirismo	11
1.3 Transgressão e fatalidade	14
2. RITMO E A REVOLUÇÃO NO DISCURSO DE <i>LAVOURA ARCAICA</i>	18
2.1 O embate na prosa	18
2.2 Tensão e resistência	19
2.3 A revolução do discurso	22
3. O RITMO POÉTICO EM <i>LAVOURA ARCAICA</i>	28
3.1 Apropriação poética e hibridismo de gêneros	28
3.2 A outra voz	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37

INTRODUÇÃO

É possível que na maioria das vezes em que o nome de Raduan Nassar ou o título de alguma de suas três obras venham à tona, repara-se mais no fato de o autor ter abandonado a literatura do que na excelência de sua curta produção.

A curiosidade, no entanto, é válida. Afinal, é difícil para leitores e críticos compreender a razão por trás de uma aposentadoria da literatura tão adiantada sendo que Raduan produziu obras tão admiráveis. O desejo mais espontâneo é o de querer que o prosista nos presenteie com mais romances, novelas ou contos.

Segundo Raduan, em entrevista ao Cadernos de Literatura Brasileira (1996), do Instituto Moreira Salles (IMS), foi a paixão pela literatura que o levou à escrita, ainda que ele não justifique a forma como essa paixão cessou.

Aos poucos, no entanto, Raduan demonstra em sua fala o desapego — e, às vezes, até resistência — à crítica literária e ao caráter presunçoso que ela usualmente apresenta.

Acho que se deve aproximar com cuidado de jovens escritores, escritores jovens são sempre portadores de sonhos. Tudo bem que um dia vão cair na real, mas quando muito podemos dizer a eles: aventurem-se diante de uma folha em branco, façam o que lhes der na telha, estamos torcendo por vocês, mas não lhes propor uma camisa-de-força. Nada contra quem inventa sua própria camisa-de-força, só acho uma impertinência propor a terceiros a mesma indumentária. Literatura é coisa muito pessoal. Infelizmente, são poucos os jovens que se atrevem a isso, mas com folha de teoria a gente faz uma bolhinha e manda longe com um piparote. (IMS, 1996, p. 32)

Tal visão pragmática acerca da literatura e da crítica é presente em sua obra, ainda que não sejam textos metalinguísticos:

Enquanto escritor, [...] tive sim três preocupações: desenvolver meu aprendizado da língua, um processo que não acaba nunca; fazer leituras pertinentes de alguns autores, segundo meus critérios; e fazer uma leitura atenta da vida que acontece fora dos livros. (IMS, 1996, p. 31)

O principal objetivo neste projeto, portanto, é analisar o aspecto inovador e transgressor do projeto poético nassariano por meio do romance *Lavoura arcaica*. Se, num primeiro momento, pode-se considerar que o abandono da literatura por

parte de Raduan representa indiferença, o que se percebe por meio de seu discurso pessoal é, na verdade, uma postura combativa. Seria insensato afirmar ser uma atitude de renúncia como forma de manifesto, mas ao investigar os protagonistas de *Lavoura* e *Um copo de cólera*, nota-se que ambos carregam essa característica subversiva na fala e nas ações.

As três preocupações indicadas por Raduan estão presentes nesta análise de *Lavoura arcaica*. Sua intenção em desenvolver o “aprendizado da língua” é investigada por meio do manejo do autor na construção de sua prosa poética. As “leituras pertinentes” são elencadas nas influências detectadas pela crítica, como os textos religiosos. A “leitura atenta da vida que acontece fora dos livros” é evidenciada por meio do projeto poético cortazariano, que defende uma literatura mais humanizada e menos automatizada. E essa aproximação entre vida e literatura é por fim revelada por meio do ritmo poético, instrumento fundamental da voz do poeta.

1. LAVOURA ARCAICA

1.1 Raduan Nassar: o antes e o porvir

A produção mínima de Raduan Nassar muitas vezes justifica seu desconhecimento por parte de um número significativo de leitores. O autor possui três livros publicados: o romance *Lavoura arcaica* (1975), a novela *Um copo de cólera* (1978) e a reunião de contos *Menina a caminho* (1994). No entanto, mesmo em número modesto, suas narrativas possuem potência e qualidade singulares. Ressaltar a importância tanto de *Lavoura arcaica* como de Nassar é fundamental para a compreensão da própria literatura brasileira.

Raduan Nassar nasceu em 1935, em Pindorama, município do interior paulista. Chega à capital em 1932 para morar com a família no bairro de Pinheiros, onde o pai abre um armazém e com quem trabalha durante o dia. Dois anos depois, Nassar ingressa nos cursos de Direito, do Largo São Francisco, e de Letras, da USP. (Abandonará ambos e irá concluir apenas o curso de Filosofia, também pela USP, em 1963.) Escreve seu primeiro conto, “Menina a caminho”, em 1961, um ano após a morte do pai. Antes de criar o *Jornal do Bairro* com seus irmãos, em 1967, Raduan se dedica à criação de coelhos em Cotia, município próximo à capital paulista, durante dois anos.

Em 1968, Nassar faz as primeiras notas do que então viria a ser *Lavoura arcaica*. A primeira versão de sua outra obra, *Um copo de cólera*, é escrita em 1970, mesmo ano em que escreve os contos “O ventre seco” e “Hoje de madrugada”. Após deixar o *Jornal do Bairro* por discordâncias editoriais, Nassar passa a dedicar-se integralmente à elaboração de *Lavoura arcaica*, chegando a trabalhar dez horas por dia, entre os meses de abril e outubro de 1974. No ano seguinte, com auxílio financeiro do autor, a editora José Olympio publica o romance, que vai receber diversos prêmios em 1976, como o da Academia Brasileira de Letras (ABL).

O impacto causado no cenário literário nacional (e internacional) pela literatura nassariana foi tão forte quanto a bibliografia de qualquer outro autor renomado e mais prolífico: “Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros

[*Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*] representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira” (IMS, 1996, p. 5).

A novela *Um copo de cólera* é publicada em 1978, pela editora Livraria Cultura, levando o Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). A narrativa é, em síntese, uma longa discussão entre um casal. Por meio da linguagem característica de Nassar, o “bate-boca” alcança um nível de tensão, contundência e crítica que a tornam tão excepcional quanto *Lavoura*.

Em 1985, após ter seus dois livros publicados na Espanha e na França, Raduan Nassar declara ter abandonado a literatura. Neste mesmo ano, o autor se muda para uma fazenda em Buri (SP), onde se destina inteiramente à produção rural.

Apesar do arroubo por parte da crítica, *Lavoura arcaica* parece carregar um amplo desconhecimento do grande público. Tanto o romance como *Um copo de cólera* vem angariando apreciadores ao longo dos anos, seja pela força da poética nassariana, que não permitiu o anacronismo de seus livros, seja pelas adaptações cinematográficas (em 2001 e 1999, respectivamente). Milton Hatoum (IMS, 1996, pp. 19-20) chega a apontar um motivo pelo qual *Lavoura arcaica* tornou-se uma obra menos divulgada, do período de seu lançamento: a publicação do livro se deu “numa época em que muitos livros de ficção pretendiam denunciar a brutalidade da vida política brasileira”, o “toque militar de recolher parecia impor um tema a alguns escritores que queriam escrever sobre o tempo presente”. *Lavoura arcaica*, por outro lado, “fugia do factual, do circunstancial” para dedicar-se a outro aspecto da qualidade literária: “a linguagem muita elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa”.

Leyla Perrone-Moisés (1996) traça um panorama sobre a obra de Nassar, estabelecendo os pontos de convergência entre suas duas principais obras e, em alguns momentos, os contos, reunidos no livro *Menina a caminho*. Segundo a crítica, “o que impressiona em Raduan Nassar é a força do verbo” (Op. cit., p. 68). Sem dúvida, qualquer leitor que passe pela obra nassariana está diante de uma literatura inovadora, cuja reação nunca é o de passividade e indiferença.

Se, de um lado, *Lavoura* “é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil” (herança que será tomada pela obra de Milton Hatoum a partir dos anos 1990), do outro há *Um copo de cólera*, cujo discurso inflamado do personagem “reflete bem a situação vivida pelos brasileiros sob a ditadura militar” (PERRONE-

-MOISÉS, 1996, p. 69). Contudo, ambas as narrativas transgridem o engajamento político, o que, quando presente na literatura de maneira mais evidente, pode resultar em reducionismos. O que há nas obras de Nassar é um “engajamento no combate aos abusos de poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à ‘mensagem’. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene” (Op. cit., p. 69).

Tal radicalização é o fio condutor desta discussão, que ao discorrer inicialmente sobre os principais aspectos de *Lavoura* — relacionados ao enredo, à poética nassariana e a parte da produção crítica acerca do romance —, se presta a abordar o hibridismo dos gêneros literários como resultado da apropriação poética na obra. A inventividade de Nassar permite, mesmo quatro décadas depois da publicação do romance, debater temas anteriores e ainda hoje pungentes que abrangem a crítica literária.

1.2 Partida e lirismo

Em *Lavoura arcaica*, por meio de uma linguagem extremamente poética e original, Nassar traça a trajetória de André, filho que deixou o lar familiar devido a um não entendimento com o pai e seus valores. A narrativa começa com Pedro, o irmão mais velho do protagonista, encontrando-se com André em um quarto de pensão a fim de trazê-lo de volta ao seio da família. A partir daí, em um discurso loquaz, André reconstitui sua trajetória pessoal, desde a infância, passando pelo controverso envolvimento incestuoso com a irmã, até episódios ocorridos após sua saída de casa. Contudo, o discurso do protagonista empenha-se menos em apresentar o enredo de maneira linearmente cronológica do que expor suas impressões e anseios diante do que foi vivido na fazenda com a família e fora daquele ambiente. Descobrimos um André atordoado, cuja vivência intensa com os valores familiares e o eventual rompimento com o pai, ícone da razão e do mando da família, lançam o personagem em uma jornada radical. E os limites transpostos por André são tanto resultados como causas do embate direto do protagonista com a moral opressora do pai.

[...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...] (LA, p. 109)

Acima de tudo, *Lavoura* é uma romance trágico. Segundo Octavio Paz (2012a, p. 209), “o trágico reside na afirmação mútua e igualmente absoluta dos contrários”. O embate entre o filho e a família, num “corajoso e doloroso acerto de contas”, traz à tona um discurso transbordante e incontornável.

Impressiona o fôlego com que [Nassar] alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos. Impressiona a riqueza e a precisão das metáforas, colhidas dentro do mesmo campo discursivo aparentemente restrito: o das parábolas evangélicas e corânicas. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66)

A partir do embate nuclear do enredo, é possível identificar a princípio um aspecto estilístico da obra que se relaciona diretamente à expressão artística barroca. Seja por meio das inúmeras imagens que se contrapõem em representações de claridade e escuridão, seja pela linguagem profundamente rebuscada, a sucessão de conflitos que fundamenta o romance encontra nessa característica da linguagem um meio de intensificar a experiência literária (tensão). Logo na chegada de Pedro vê-se o choque entre claro-escuro: o quarto de pensão que André vem residindo encontra-se totalmente vedado; e a chegada do irmão mais velho já impõe ao ambiente uma necessidade de luminosidade – não à toa, afinal, a partir daquele momento, com o descerramento das cortinas e a consequente entrada da luz no ambiente, é que o protagonista inicia a narrativa de seu percurso após a saída de casa:

“as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito de um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto [...] (LA, p. 14)

A ordem do irmão mais velho já permite distinguir o traço taxativo de seu discurso. Ao final do primeiro capítulo, inclusive, momentos após reencontrar o irmão mais novo, Pedro já dispara uma ordem: “abotoe a camisa, André” (LA, p. 10). Ainda que tenham trocado abraços ao se reverem, “passado o curto momento de expansão do afeto [...], o irmão já deve demonstrar a que veio, regrar o desregrado” (RODRIGUES, 2006, p. 29). É possível visualizar na imagem do avô, início da linhagem arbitrária na família, uma construção incomodadora:

era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu *terno preto* de sempre, *grande demais* pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a *brancura* seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele *sempre apertado* num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no *peito escuro* um *brilhante* e enorme anzol de *ouro* [...]. (LA, p. 44; grifos meus)

No trecho, a divergência não se dá apenas por meio da contraposição de imagens de claridade e escuridão (“terno preto”, “brancura”, “peito escuro”, “brilhante”, “ouro”). A construção por meio de proporções díspares também gera um efeito conflituoso (“grande demais”, “sempre apertado”).

A linguagem ornamental também é notória, fornecendo à narrativa originalidade e poeticidade. Ao caracterizar como “ornamental”, pretende-se ressaltar a profusão de adjetivos e substantivos muitas vezes herméticos, pouco recorrentes na linguagem popular. Perrone-Moisés (1996, p. 66) destaca esse aspecto da obra:

Apenas como exemplo da riqueza vocabular do texto, vejam-se as numerosas variantes do adjetivo contido na expressão “filho pródigo”: “filho tresmalhado”, “desgarrado”, “arredio”, “torto”, “acometido”, “exasperado”, “possuído”, “enfermo” etc.

O efeito dessa maneira particular de escritura é a construção de imagens enigmáticas:

[...] e foi entre *sorvos sôfregos* que eu fui depois, num *passo trôpego*, na direção de um *móvel alto e circunspecto*, retirando dali a caixa que logo transferi para junto dos pés do meu irmão que ia se perdendo na estufa do meu quarto, deixando já cair no chão a *pala castanha* do seu olhar contemplativo [...] [grifos meus] (LA, p. 67)

Por mais que a obra seja categorizada como um romance, é evidente a relação aproximada entre o texto nassariano e a linguagem poética. Tanto o lirismo intenso quanto o choque entre os discursos dos personagens já contribuem o suficiente para tal percepção. Contudo, torna-se necessário compreender o caráter transgressor do protagonista para melhor analisar o embate de discursos em *Lavoura*.

1.3 Transgressão e fatalidade

Outro tema contundente em *Lavoura* e também basilar no aspecto trágico do romance é o incesto entre os irmãos André e Ana. A fim de compreender a relação entre a transgressão ocorrida entre os personagens e o cunho trágico da situação, a argumentação de Paz (2012a, p. 207) a respeito do fundamento da tragédia é altamente esclarecedora:

Pois bem, não se pode entender cabalmente em que consiste o pecado da desmesura se concebermos a medida como um limite imposto de fora. A mesura é o espaço real que cada um ocupa de acordo com a sua natureza. Ir além de si é tanto transgredir os limites do nosso ser como violar os dos outros homens e entes. Toda vez que perdemos a mesura ferimos o cosmos inteiro. Sobre esse modelo harmonioso se edifica a constituição política das cidades, tanto a vida social tanto como a individual, e nele se baseia a tragédia.

Em uma correlação com o conceito de Paz, Renata Pimentel Teixeira (2002, p. 86) lança mão da figura de um André “desterritorializado” para analisar a questão do incesto em *Lavoura*. Primeiramente, há na narrativa uma proximidade afetuosa entre o protagonista e a mãe, o que Teixeira questiona como um possível primeiro indício da tragédia edipiana. Há, no entanto, “o desejo de possuir a mãe”? Ou somente “a revelação de que toda a ternura daquele lar estava concentrada apenas no vértice materno, o que se revela sufocante e não funciona como oposição à rigidez do esposo”?

Por meio da teoria de Deleuze e Guattari, Teixeira indica que a figura de Édipo representa uma ação destrutiva, pois a única possibilidade de “escapar” dessa dinâmica incestuosa entre pai-mãe-filho é introduzir-se nela para iniciar uma nova

trajetória. A questão é se, a partir do incesto com a irmã, André pretende ocupar o lugar do pai na família. Teixeira ressalta que examinar *Lavoura* por meio da teoria psicanalítica sem questionar os reais motivos e efeitos dessa ação torna a análise reducionista. Portanto, conclui que:

O percurso de André [...] nos dá elementos para pensar em um impulso desejante das imperiosas leis do corpo em meio a um universo de limitações físicas e condicionamentos morais com os quais o rapaz não compactua. Daí a explosão e canalização dos afetos. (TEIXEIRA, 2002, p. 89)

Teixeira chega a questionar a proximidade entre André e Lula, o irmão caçula, em cena do capítulo 27, já próximo do desfecho do livro. Nessa passagem, André retorna ao quarto após enfim conversar com o pai. O protagonista ainda não tinha visto o irmão depois de ter voltado à fazenda, e ao reencontrá-lo escuta a declaração do caçula de que ele também vai partir. Em determinado momento do diálogo, André começa a tocar Lula:

Mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (LA, p. 179)

O trecho revela o ato incestuoso (que não se completa, devido à recusa do irmão: “— Que que você está fazendo, André?”). Ainda, o fato de os olhares de Lula e Ana serem similares reforça a adoração de André pela irmã.

Ressalta-se novamente a conduta de André de não compactuar com a moral vigente. No episódio com Lula, o protagonista estaria transgredindo a norma da heterossexualidade: “Estaria [André] dando vazão ao seu desejo, sempre revolucionário, sempre ignorador das tábuas de leis, ditadas por ‘um guardião da ordem’ que desrespeita os impulsos mais primevos do inconsciente?” (TEIXEIRA, 2002, p. 92).

O conceito de desterritorialização (Op. cit.) como instrumento de análise da trajetória de André é, na realidade, uma maneira complementar à noção edipiana do problema do incesto. A partida do protagonista coloca-o numa posição de “estrangeiro” em meio a sua própria família, casa, terra natal. E a forma de ele se apropriar novamente de uma origem é pela linguagem “no caminho de produção do seu desejo” (p. 91), pois o desejo é revolucionário (DELEUZE & GUATTARI, 1966 apud TEIXEIRA, 2002).

O desfecho da obra se dá por meio da festa que celebra o retorno de André à fazenda. No episódio, Ana sai de sua reclusão e irrompe no festejo, dançando e vestindo os acessórios que André coletou com prostitutas. A passagem é quase similar à do capítulo 5, diferindo no tempo verbal utilizado, em algumas ações dos personagens (principalmente a atitude de Ana) e no trágico desfecho, em que o pai, após saber do incesto envolvendo os filhos, assassina a própria filha.

Na cena do capítulo 5 é utilizado o [tempo verbal] imperfeito, mostrando que na verdade não se tratava de uma festa apenas, mas de uma festa que periodicamente se repetia. No capítulo 29 é utilizado o pretérito, o que pode significar tanto que essa festa é singular como que essas festas não mais se repetirão na família [...] (RODRIGUES, 2006, p. 127)

Se, por um lado, é evidente a trajetória transgressora de André, por outro, Ruth Rissin Josef (apud RODRIGUES, 2006, p. 129) destaca que, na verdade, “Ana é o único personagem que desafia frontalmente, através da ação, a palavra e a lei do pai”. Ao longo de todo o livro Ana permanece calada, muitas vezes isolada. Contudo, é ela, por meio de sua atitude provocadora, quem afinal leva o pai ao rompimento de seus princípios: assassinar a própria filha significa voltar-se contra a família, um ato de deserção e destruição à irmandade.

Enquanto na parábola bíblica a festa é uma celebração só perturbada pela manifestação de raiva e ciúme do filho mais velho, devido ao tratamento dado ao mais novo pelo pai, a festa em *Lavoura Arcaica* terá como ápice não a *re-união* da família [...], mas o seu contrário. (RODRIGUES, 2006, p. 128)

São muitos aqueles que se debruçaram sobre *Lavoura arcaica*, elaborando artigos críticos literários e também em âmbitos como os da psicanálise e do audiovisual, devido tanto aos temas familiares da narrativa como à adaptação da

obra para o cinema pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho. Contudo, é perceptível notar o olhar coletivo para o aspecto transgressor da obra nassariana. Independentemente da perspectiva analisada, ascende a questão revolucionária do romance, a qual, por estar incutida na própria concepção do enredo, trespassa-a para a técnica narrativa e rebenta com a sua chegada ao cenário literário brasileiro. Por meio da problematização da condição conflituosa da prosa enquanto gênero, o capítulo seguinte irá analisar a revolução do discurso em *Lavoura arcaica*. Tal investigação, no entanto, permite alcançar questionamentos referentes à própria literatura — ou, como será discutido no último capítulo, a imagem poética, o ritmo: a poesia, afinal.

2. RITMO E A REVOLUÇÃO DO DISCURSO EM *LAVOURA ARCAICA*

2.1 O embate na prosa

É curioso refletir sobre de que maneira a prosa e a poesia, duas linguagens que lançam mão dos mesmos instrumentos — as palavras —, produzem resultados tão diferentes. Paul Valéry, em seu ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, compara prosa e poesia ao caminhar e ao dançar, respectivamente, evidenciando esse aspecto das duas linguagens: tanto o andar como a dança precisam do corpo e dos movimentos humanos para ocorrer. A diferença, contudo, e que acaba por divergir os efeitos, é a finalidade das ações:

O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. É um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. [...] A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. (VALÉRY, 1999, p. 204)

A linguagem entre os homem é, conforme Valéry, uma “criação da prática”. O principal objetivo da comunicação por meio da linguagem é a compreensão: um diz, o outro compreende. É como o caminhar: saio do meu estado de repouso para alcançar um objeto, preencher um novo espaço, alcançar meu objetivo. Na poesia, por sua vez, as ideias “se chamam entre si, associam-se de forma completamente diferente da dos meios normais”: é a “arte da linguagem” (VALÉRY, 1999, pp. 197,200).

A finalidade das linguagens prosaica e poética discutidas é abordada por Octavio Paz pela perspectiva da inerência do ritmo nas duas formas de expressão. Primeiramente, é necessário entender o conceito de ritmo defendido por Paz. No uso comum, pode-se entender “ritmo” como a metrificação do tempo, cadência. No entanto, o que Paz define é o ritmo como “relação de alteridade e semelhança”, é imagem e sentido: “O ritmo é a metáfora original e contém todas as outras” (2012a, p. 311).

Segundo Paz (Op. cit., p. 74), “todas as expressões verbais são ritmo, sem excluir as formas mais abstratas ou didáticas da prosa”. Para esta, contudo, o ritmo

não é essencial, ao passo que, sem ele, não há poesia. Aí se dá a diferença: o “ritmo” é deixar de dizer que algo é aquilo para dizer que algo é *como* aquilo. Ou seja, a linguagem poética se dá por meio da analogia; e a prosa, pelo silogismo.

A “violência da razão” (Paz) ou a objetividade do “andar” (Valéry) fazem com que a linguagem prosaica se distancie do ritmo, porque isto é aquilo. Porém, “no fundo de toda prosa, mais ou menos enfraquecida pelas exigências do discurso, circula a invisível corrente rítmica” (PAZ, 2012a, p. 74). Por ser linguagem, a prosa tende a não se soltar completamente do ritmo, e isso faz com que a concepção da prosa aconteça por meio de um processo de tensão: de um lado, o prosista resiste à “corrente rítmica” a fim de ser coerente e claro, exprimir-se por meio de conceitos; de outro, as palavras tendem ao ritmo, manifestando-se por meio de imagens.

2.2 Tensão e resistência

O confronto entre o pensamento que busca conclusões e as inclinações naturais do idioma (o ritmo) faz da prosa uma linguagem que carrega em seu cerne uma batalha contra o artificial. Talvez Julio Cortázar tenha sido o autor que levou tal conflito mais ao extremo. Diante das artificialidades produzidas por uma prosa cada vez mais sujeita às regras da racionalidade, Cortázar formulou um projeto poético de retomada e fortalecimento de uma literatura em que os limites entre o narrativo e o poético fossem transpostos.

Em *Teoria do túnel*, escrito em 1947, o autor argentino defende o gênero romance como suporte para a associação das linguagens poética e encuniativa, manejo imprescindível para o alcance do “literário”. A teoria parte da crise do culto do Livro, o que significa a crise da própria literatura: o surgimento do Romantismo tornou a literatura um empreendimento do indivíduo, transformando o livro em objeto extremamente pessoal (CORTÁZAR, 1998). No entanto, o “culto do estilo individual engendrará a hipervalorização da forma, do assunto (do assunto como certa forma) e, em última instância, do Livro que acolhe e sustenta filialmente os elementos que lhe deram o ser” (Op. cit., p. 31).

O que Cortázar denuncia é que o idioma atua como fator limitante da literatura. Dialogando com Paz (2012a, p. 75), vemos que o autor mexicano também expõe tal condição:

A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma longa maturação e só pode surgir depois de uma longa série de esforços destinados a domar a fala. Seu avanço é medido pelo grau de domínio do pensamento contra as inclinações naturais do idioma [...].

Como o idioma carrega consigo estruturas verbais que regem um discurso resoluto, o escritor, ao tentar transpor para a literatura suas ideias, se vê diante de um sistema restrito:

Mas o fato de compartilhar por adesão inata, por vocação, as estruturas idiomáticas como *elementos naturais* da expressão induz o escritor vocacional a aceitar a língua como veículo suficiente para a sua mensagem, sem perceber que essa mensagem está pré-deformada por ser, desde a sua origem, formulada em estruturas verbais. O idioma funciona e age então como elemento condicionante da obra literária [...]. (CORTÁZAR, 1998, p. 40)

No entanto, existem escritores (o próprio Cortázar, inclusive) que conseguem corromper esse movimento quase involuntário e, “mediante a agressão e a reconstrução, impedir a qualquer custo que as armadilhas sutis do verbo motivem e canalizem, conformando-as, suas razões de expressão” (CORTÁZAR, 1998, p. 41). A expressão literária mais bem executada, portanto, se dá por meio do ajuste entre os desígnios do autor e seus recursos expressivos.

Cortázar divide, então, o escritor em dois grupos opostos: “o que informa a situação no idioma (e esta seria a linha tradicional) e o *que informa o idioma na situação*” (Op. cit., p. 48). Conforme esclarece o autor, ao contrário dos escritores tradicionais, deve-se

fazer a linguagem para cada situação e [...], quando se recorre a seus elementos analógicos, prosódicos e mesmo estilísticos, necessários para se obter a compreensão alheia, é preciso encará-los a partir da situação para a qual são empregados, e não da própria linguagem. (CORTÁZAR, 1998, p. 49)

Fazer uso da linguagem como meio e não como finalidade, portanto, é uma agressão ao próprio idioma literário. A escrita passa a ser um *recurso*. É o caso da poética nassariana em *Lavoura arcaica*. Neste caso, e conforme será analisado mais detalhadamente no capítulo seguinte, Raduan lança mão de diversos recursos da linguagem poética, incorporando-os à sua prosa, para criar sua escritura particular.

Essa “destruição”, contudo, é feita para logo em seguida reconstruir, tal como a imagem de um túnel:

[...] esse avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já em plano extraverbal, denuncia a literatura como condicionante da realidade e avança na instauração de uma atividade em que o estético é substituído pelo poético, a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação. (CORTÁZAR, 1998, p. 50)

Em *O escorpião encalacrado*, Davi Arrigucci Jr. (1995) se debruça sobre a obra literária de Cortázar, revelando a tendência destrutiva do “universo poético” do autor. A afirmação de Paz (2012a, p. 74) de que o ritmo é o “elemento mais antigo e permanente da linguagem” (e inerente à poesia), não sendo difícil que seja “anterior à própria fala”, encontra na teoria cortazariana uma força pontencializadora, pois para o autor argentino a linguagem poética é o instrumento de “sondagem do real” (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 48).

[Para Cortázar] o poeta é o elemento poroso por excelência e seu ato, que funda o universo poético, equivale a uma negação da dualidade. A sua linguagem, de base analógica, transforma-se num instrumento de fusão do homem com o mundo [...] A ânsia, o anelo de ser cada vez mais, de mergulhar completamente no outro, a busca mítica de uma reintegração na totalidade, delimita o alvo da invenção poética, como uma intuição central da cosmovisão de Cortázar. A partir daqui se ilumina cada ponto de seu universo ficcional, que é [...] um universo poético, embora não se realize preferentemente no poema, mas, sim, na narrativa e na linguagem híbrida dos textos inclassificáveis. (Op. cit., pp. 48-49)

Tal pode ser dito de Raduan Nassar e, sobretudo, da escrita de *Lavoura arcaica*. É possível classificar *Lavoura* pura e simplesmente como uma obra do gênero da prosa? A poesia é tão presente que o efeito é de transbordamento. Portanto, é no mínimo equivocado fixar *Lavoura* em um único gênero literário. A respeito da “poetização” do discurso narrativo, Arrigucci Jr. (1995, p. 117) esclarece:

A característica essencial da tradição ficcional hispano-americana [...], a ênfase sobre a função referencial do discurso, a busca da transparência textual capaz de reproduzir, no universo da literatura, a realidade empírica de fora, vai aos poucos perdendo terreno diante do destaque dado à própria realidade do texto literário enquanto tal, que se traduzirá num novo modo de encarar a linguagem, numa renovação da técnica narrativa e numa maior abertura à imaginação. Estes aspectos gerais da renovação se concretizam numa intensa *poetização* do discurso narrativo, num adensamento de sua opacidade, da sua *literariedade*, que, nos casos extremos, determinará a ruptura ou a dissolução dos gêneros, aspirando ao texto poético total [...].

A “poetização do discurso narrativo” é evidente em *Lavoura*. Por isso coloca-se à prova as sólidas fronteiras dos gêneros literários, e a dissolução dos gêneros surge como uma forma de resistência da literatura, a fim de prolongar sua prática autêntica.

Por meio dessa “renovação da técnica narrativa” revela-se o desejo de “penetração numa realidade mais real”, afastando-se de uma “reprodução mais ou menos fiel da realidade”. Em *Lavoura* é evidente o não comprometimento com a função referencial da linguagem. Mais do que simular fielmente personagens, cenários e sentimentos, o objetivo é aplicar-se à linguagem — é ela quem molda o conteúdo, e não o contrário; e o moldar-se torna-se conteúdo também.

2.3 A revolução do discurso

Raduan Nassar está, certamente, no grupo dos autores que *informam o idioma na situação*, conforme a definição de Cortázar. O embate no cerne da concepção da linguagem prosaica, evidenciada nos conceitos apresentados acima, estão presentes em *Lavoura arcaica*. A obra tem o antagonismo como aspecto de sua concepção, o que resulta em níveis diversos de situações conflituosas, tanto em seu conteúdo como em sua forma.

O enredo do romance contém um embate evidente entre o discurso de André e o discurso que sintetiza o compilado de regras vigentes em sua família, simbolizada na figura do pai e que também encerra os valores conservadores da sociedade. Ou

seja, indivíduo *versus* coletivo. Tais discursos, no entanto, não carregam apenas o embate de ideias, mas, por meio de uma construção eficiente da linguagem, também evidenciam a inconformidade entre os ritmos soantes na narrativa.

Conforme elucida Reimberg (2013, p. 15), no discurso de André há um “acúmulo de segmentos”, cujo “uso constante do polissíndeto, que expressa o sentimento de fastio agônico, concorre de modo ambíguo para a sucessão enérgica das metáforas, num *frenesi* que não deixa o leitor respirar”. Além disso, o uso excessivo de conectivos, “que evitam a subordinação, sobrecarrega de autoridade cada sentença”.

No trecho a seguir, ao entrever os objetos da fazenda, André distingue e denuncia a divergência entre as reais vontades dos seus familiares e o que é imposto pelo pai dentro do lar:

[...] e recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: [...] e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traindo no rubor das faces, e a angústia ácida de um pito vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesãos, [...] e uma lei ainda mais rígida [...]. (LA, pp. 75-76)

A construção do trecho, cujo procedimento é recorrente em toda a narrativa, se dá por meio da repetição. Ao lançar mão do polissíndeto, com a reiteração da conjunção “e”, o resultado é o de um incessante atar de nós. A cada possível fim de período, o narrador acrescenta uma nova sentença, cuja extensão é similar à anterior, o que resulta em uma cadência particular à narrativa, aproximando-o da linguagem poética. Além disso, ao “atar” continuamente essas novas sentenças ao fio textual, o efeito conquistado é duplo e paradoxal: de continuidade, pois o “fio” tende a se estender cada vez mais, e de circularidade, como se o texto estivesse remoendo a si próprio.

Percebe-se em *Lavoura arcaica* uma dinâmica em espiral, em que a contaminação do conteúdo pela construção da narrativa transforma a própria contaminação em conteúdo da obra. Esse aspecto vertiginoso do texto é potencializado no discurso de André, que emula, em diversos momentos, o discurso do pai.

Por mais que dissoem em seus discursos, André lança mão da linguagem do pai para desenvolver a sua própria. No artigo “O percurso inicial da revolta em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar”, Vieira (2007, p. 110) aponta que os “elementos da revolta de André encontram-se estruturados na própria palavra revoltada do pai”.

No capítulo 9, o narrador relembra o sermão do pai à família em volta da mesa de jantar, estabelecendo seus principais valores: o tempo, a paciência e o trabalho. Nesse momento, o narrador reproduz a fala do pai por meio do discurso direto, indicando que é daquela maneira que o progenitor elabora sua fala. O que se percebe, portanto, é a similaridade entre o discurso de André e o do pai: este também constrói sua fala por meio da reiteração:

[...] ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer; [...]. (LA, p. 56)

Paz (2012b, p. 65) afirma que “toda revolução é, ao mesmo tempo, uma profanação e uma consagração”. No caso de André, a apropriação se revela, portanto, um procedimento autêntico, pois ao renunciar os princípios do patriarcado e posteriormente enfrentá-los, André se insere numa posição revolucionária. Desse modo, no capítulo 14, logo após deixar a casa da família, André funda sua própria doutrina (“meu verbo foi um princípio de mundo” – LA, p. 86), emulando o discurso paterno, mas opondo-se ao seu conteúdo.

Se, para o pai, a terra é a representatividade da lavoura, da espera, do trabalho (“existe tempo [...] na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos” – LA, p. 52), para o filho a relação é outra (“todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, [...] nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no interior”; “e na claridade ingênua e cheia de febre logo me apercebi, espiando entre folhagens suculentas, do voo célere de um pássaro branco, ocupando em cada instante um espaço novo” – LA, p. 87).

O filho passa a divergir também no tema fundamental da doutrina paterna: o tempo. Momentaneamente livre dos dogmas do pai, André é tomado por uma urgência (“que bolhas nos meus poros, que correntes nos meus pelos enquanto

perseguia fremente uma corça esguia” – LA, p. 88) e, ao fundar sua “igreja particular”, decreta: “a impaciência também tem os seus direitos!” (Id.).

A dissonância entre o pai e o protagonista é visível na composição das duas partes do romance. Na primeira, “A partida”, o narrador intercala capítulos curtos e extensos, sempre numa enunciação ininterrupta, sem quebra de parágrafos. Na segunda parte, “O retorno”, tal aspecto não é mais presente, o narrador compõe os capítulos em estrutura mais formal, com quebra de parágrafos e travessões para os diálogos. É como se André se visse livre para a construção de sua própria linguagem na primeira e mais extensa parte. Ao retornar à fazenda, pretende reconciliar sua fala com a do pai. Porém, por mais que a tentativa se dê no âmbito formal, ainda sim não é suficiente para alinhar pai e filho: no diálogo que travam após a volta do protagonista à fazenda, é constante o desacordo entre ambos os discursos:

— Não vejo como todas essas coisas se relacionam, vejo menos ainda por que te preocupam tanto. Que é que você quer dizer com tudo isso?

— Não quero dizer nada.

— Você está perturbado, meu filho.

— Não, pai, eu não estou perturbado.

— De quem você está falando?

— De ninguém em particular; eu só estava pensando nos desenganados sem remédio, nos que gritam de ardência, sede e solidão, nos que não são supérfluos nos seus gemidos; era só neles que eu pensava.

— Quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada.

(LA, p. 163)

A construção de imagem e sentido, para retomar o conceito de Paz acerca do ritmo, se dá de maneira diferente em André e no pai. Ambos semeiam a palavra: “Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente” (LA, p. 160). No entanto, a semeadura é feita por eles de formas distintas, o que impede que pai e filho colham um discurso convergente: “foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos.” (LA, p. 165). A força do verbo é poderosa, pois tanto constrói como faz ruir. André, apesar do diálogo equivocado com o pai, é ciente da circunstância: “Se eu depositasse um ramo de oliveira sobre esta mesa, o senhor poderia ver nele simplesmente um ramo de urtigas” (LA, p. 166).

Quando o narrador planta sua palavra e funda sua “igreja particular”, delinea “o estreito diálogo que se estabelece entre o texto de Raduan e as obras fundacionais do imaginário místico de cristãos e muçulmanos: a Bíblia e o Alcorão” (TEIXEIRA, 2002, p. 57), tanto em aspectos do conteúdo quanto estilístico-formais:

[...] é no aspecto estilístico que os ecos das *Sagradas Escrituras* se fazem mais nítidos no romance nassariano, e a fonte que se destaca nesse processo intertextual são os livros do Antigo Testamento [...]. Por definição, seria o provérbio uma sentença breve, sempre recorrente à linguagem figurada, na qual são ditados ensinamentos para uma vida e conduta “retas”. Em sua expressão mais pura, é formado por duas frases, em estrutura paralelística, que remete ao universo da forma poética; mas também pode se assemelhar a um sermão. (Op. cit., p. 61)

A espiral vertiginosa desponta novamente: o “atar de nós” do discurso do protagonista se dá por meio da emulação do discurso do pai, o qual, por sua vez, simula o discurso mítico-cristão dos provérbios, cuja “estrutura paralelística” remete ao discurso do protagonista. A apropriação de discursos em *Lavoura arcaica* se dá de maneira promíscua. Contudo, o efeito não é circular e, portanto, reparador; o narrador faz uso da potência da apropriação para subverter os enunciados participantes dessa dinâmica.

A análise de Paz (2012b, p. 65) acerca das mudanças elementares na condição do homem a partir da conquista da consciência auxiliam o entendimento do processo que ocorre em *Lavoura*:

O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens; mas esta degradação se acompanha sempre de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio. Os grandes reformadores foram considerados sacrílegos porque efetivamente profanaram os mistérios sagrados, desnudaram-nos e exibiram-nos como equívocos ou como verdades incompletas. E simultaneamente consagraram verdades que até então tinham sido ignoradas ou reputadas profanas.

A revolução, contudo, pode ser custosa à própria prosa. Paz (2012b, pp. 71-72) discorre sobre a ameaça que a consciência crítica pode representar ao romance, afirmando que o gênero é uma “épica que se volta conta si mesma”, negando-se de três maneiras:

como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo.

O “voltar-se contra si mesmo” como método de aniquilamento forma a imagem central da argumentação de Arrigucci Jr. (1995) acerca da obra cortazariana. Em *Lavoura*, lançar mão do discurso do pai pela fala de André é destruidor, pois, na segunda parte do romance, o diálogo não é mais passível de restauração, o que, conseqüentemente, só pode conduzir a família à inevitável ruína: o assassinato de Ana pelas mãos do próprio pai.

O embate inerente à concepção da prosa como gênero da literatura está, portanto, diretamente relacionado à concepção da estrutura da família do protagonista: ambos, o núcleo familiar e a prosa, erguem-se a partir de uma tensão limite, cujo desfecho pode ser devastador. *Lavoura*, vimos, é um romance trágico, o que nos leva a legitimar a desolação pela qual a família é tomada. Na literatura, no entanto, a prosa parece encontrar um caminho de resistência: o caminhar, que é a prosa, pode, conforme discutido acima, aprender (ou recuperar) o movimento da dança: o ritmo, a poesia. Tudo isso é elucidativo para discutir que posição, afinal, a obra de Raduan ocupa no âmbito literário. Como já foi indicado por meio das análises da construção do discurso em *Lavoura*, a contaminação poética é evidente ao longo de toda a narrativa. Tal contaminação, que será analisada no capítulo seguinte, faz com que a obra passe a ocupar uma posição de limiar no que se refere à classificação de gêneros. E essa posição, por sua vez, permite à narrativa uma potencialidade transgressora como obra artística.

3. O RITMO POÉTICO EM *LAVOURA ARCAICA*

3.1 Apropriação poética e hibridismo de gêneros

Em determinado trecho de *Lavoura arcaica*, quando o protagonista recorda sua partida da fazenda, ele afirma que “estamos indo sempre para casa”. Independentemente dos caminhos, das distâncias e de onde se pretende chegar, o destino será sempre o mesmo. Para André, a partida é tanto uma forma de rompimento quanto a tentativa de uma nova comunhão. O rompimento se dá na fundação de sua “igreja particular”, que é a de sua linguagem própria. Conforme discutido no capítulo anterior, por meio dos recursos de enunciação do pai, André subverte o discurso dominante e opressor a fim de assumir uma posição autêntica. A comunhão, o “voltar para casa”, se dá justamente nesse inevitável acerto de contas com a linguagem.

Octavio Paz (2012a, p. 96) afirma que “toda vez que surge um grande prosista a linguagem nasce de novo”, e “com ele começa uma nova tradição”. A originalidade da poética nassariana nos mostra como o domínio da escritura pode produzir uma obra excepcional, proporcionando não apenas uma leitura arrebatadora, mas uma repercussão crítica que atinge o cerne da concepção dos próprios gêneros literários. Ou seja, definitivamente questiona a tradição. Vale ressaltar que a inovação de *Lavoura arcaica* não está na criação de neologismos, na subversão do código linguístico ou até mesmo na reinvenção do idioma, aspectos reconhecíveis nas obras de Graciliano Ramos ou James Joyce, por exemplo. A inovação da poética nassariana se dá na retomada de uma prosa mais arcaica, cujo lirismo acentuado resulta numa prosa extremamente poética, renovadora e, portanto, única. Assim como o inadiável retorno de André, a prosa em *Lavoura* reencontra o ritmo original da linguagem, numa dinâmica evidenciada por Paz e defendida pelo projeto cortazariano, como a desautomatização da linguagem: “Não é poeta aquele que não tiver sentido a tentação de destruir a linguagem ou de criar outra” (PAZ, 2012a, p. 314).

Por serem os capítulos da primeira parte elaborados sem pontos finais, separando-se as orações apenas com vírgula e ponto e vírgula, o texto de Nassar já

promove a aproximação entre prosa e poesia, pois o efeito é de musicalidade. No trecho a seguir, nota-se que as frases entre as vírgulas possuem quase o mesmo número de sílabas, o que já evidencia certa métrica. Além disso, repetem-se algumas sílabas, que provocam, eventualmente, uma melodia rimada:

existe tempo nas cadeiras onde sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que *germina*, nos frutos que colhemos, no pão em *cima* da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos *ilumina*, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que *dissemina*, assim como em tudo que nos rodeia [...]. (LA, p. 52; grifos meus)

Como o trecho acima, o romance inteiro é construído por meio de uma estrutura ritmada, inclusive na segunda parte, em que o narrador registra os capítulos utilizando uma pontuação mais convencional (abertura de parágrafos, ponto final entre os períodos, uso de travessões para as falas).

Lavoura arcaica é um texto musical, composto como uma sinfonia, cada capítulo correspondendo a um movimento. Os contrastes de andamento realçam o ritmo de cada movimento e os temas recorrentes asseguram a harmonia do conjunto. A segurança com que Raduan Nassar orquestra seu texto é admirável, sobretudo se cotejarmos seu romance com tantas obras de ficção em que a fabulação se perde em digressões e tagarelice, sem esse cuidado com a grande arquitetura da narrativa. (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 66)

Além do léxico que ora promove rimas, as constantes anáforas são as que maior contribuem para a musicalidade da prosa nassariana. Revela-se mais uma aproximação da prosa com a poesia: as anáforas são um recurso da linguagem que muito se assemelham ao *enjambement*, meio pelo qual os versos são encadeados, determinando a cadência do poema.

Salvatore D'Onofrio (1983) estabelece a diferença entre prosa e poesia como a presença do verso, que, do latim *versus*, significa “retorno”, ao passo que prosa, do latim *prorsus*, significa “ir para a frente”. Ou seja, a divisão em versos de um poema promove o retorno a ele mesmo. Paz (2012a, p. 312) afirma que “no discurso, uma frase prepara a outra; é um encadeamento com um princípio e um fim”; “no poema, a primeira frase contém a última e a última evoca a primeira”. Quando Nassar, a partir da prosa, constrói um encadeamento em seu texto por meio da reiteração

(“que culpa temos nós dessa planta da infância, [...] que culpa temos nós se formos duramente atingidos [...] que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha?” – LA, p. 129), o que ele evoca, portanto, é a linguagem poética — o *enjambement*, as “relações fono-semânticas” (D’ONOFRIO, 1983).

Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com frequência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes. Nos casos mais extremos, unem os opostos. Comparações, analogias, metáforas, metonímias e os demais recursos da poesia: todos tendem a produzir imagens nas quais se juntam isto e aquilo, o um e o outro, os muitos e o um. (PAZ, 1993, p. 147)

Em *Lavoura arcaica* se dá justamente esse processo. Além dos recursos de linguagem utilizados na obra (analisados acima e no capítulo anterior), a construção do romance é feita por meio da constante revelação das “semelhanças ocultas entre objetos diferentes”, justamente o conceito paziano de ritmo, que vai promover a tensão essencial para a linguagem poética.

Poderia ser elencado qualquer trecho do romance para exemplificar essa relação de alteridade e conformidade. Contudo, o extenso capítulo 20, em que o protagonista alcança a irmã Ana na capela, após terem consumado o ato incestuoso, e, num discurso loquaz e intenso, declara toda sua ânsia por ela, possui passagens precisas.

Como, por exemplo, em: “já sinto uma força poderosa nos músculos, me arrebento de tanta alegria, já posso sustentar na coluna do braço o universo” (LA, p. 127). Nesse trecho, o narrador aproxima os termos “arrebentar” e “sustentar”, tensionando a linguagem por meio de ações opostas. Além disso, o personagem se diz possuidor de uma “força poderosa”, para em seguida “arrebentar”, mesmo que em alegria.

E no trecho: “como último recurso, querida Ana, te chamo ainda à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão” (LA, p. 134), em que o narrador faz um jogo de palavras com os termos “reflexo” e “reflexão”, expondo a similaridade entre a grafia das palavras e sua etimologia comum, mas também o choque entre seus significados diferentes (e, neste caso, divergentes).

Ou, por fim, no excerto: “eu disse erguendo minhas patas sagitárias, tocando com meus cascos a estrutura do teto, sentindo de repente meu sangue súbito e virulento, salivado prontamente pela volúpia do ímpio [...]” (LA, p. 134). Obviamente, André não é um ser mitológico. Porém, o ritmo poético permite que imaginemos o personagem como tal naquele instante, imagem fortalecida pela seguinte: a de um crescimento espantoso que o torna capaz de alcançar o teto da capela.

Desse modo, a partir da apropriação poética na prosa, *Lavoura arcaica* dispõe-se num limiar, pois contraria os procedimentos comuns à prosa, mas também não se encerra como um poema, o que instiga a indagação sobre a possibilidade de classificar a obra de algum modo.

3.2 A outra voz

Acima de tudo, deve-se indagar se é realmente necessário categorizar o romance de Raduan.

Vimos como André afunda as mãos no cesto de roupas sujas da família e mergulha nas manchas, nas excreções e na sujeira que ela produz mas tenta ocultar, numa resposta à ideologia dominante e à ordem instituída [...]. Se o protagonista do romance procede daquele modo, Raduan Nassar incorpora na própria *forma* da narrativa, pela mistura de gêneros, as contradições, as diferenças, enfim, a “sujeira” rejeitada por essa ideologia e por essa ordem, bem como pelo discurso que a sustenta. (RODRIGUES, 2006, pp. 150-151)

Segundo Rodrigues (Op. cit., p. 152), apesar da relação próxima com a linguagem poética, evidenciar o hibridismo de gêneros no romance de Nassar não é muito revelador: “dizer que em *Lavoura Arcaica* há mistura de gêneros seria não dizer nada quanto à sua especificidade”. Isto porque “o [gênero] romance é ambíguo”, e sua “pureza essencial nasce de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Sua ambiguidade e impureza decorrem do fato de ser o gênero épico de uma sociedade baseada na análise e na razão, isto é, na prosa” (PAZ, 2012a, p. 231). No entanto, *Lavoura* é “uma obra que, sem deixar de ser prosa, é lírica e fragmentária, circular e espiral, mítica e histórica” (RODRIGUES, 2006, p. 154). Além do hibridismo de gêneros, a análise da apropriação poética em

Lavoura é cabível pois vai ao encontro do movimento inerente da linguagem literária, deflagrado por Paz: o retorno ao ritmo poético.

Em seu livro “A outra voz”, Paz (1993) questiona quem e quantos são os leitores de poesia. A partir de uma questão aparentemente simples, ele elabora uma tocante argumentação a respeito da função da poesia, o que, inevitavelmente, incide sobre a origem da linguagem. A “outra voz” seria a semente primeira, de onde germina toda a poesia:

Todos, poetas uniformizados ou em farrapos, poetas mulheres e poetas homens, poetas de todos os sexos e de nenhum, de todas as profissões, crenças, partidos e seitas, poetas vagabundos pelos quatro confins e poetas que nunca saíram de sua cidade, seu bairro e seu quarto, todos ouviram, não lá fora e sim dentro deles próprios [...] a *outra* voz. Nunca a voz de ‘aqui e agora’, a moderna, sim a de lá, a outra, a do começo. (PAZ, 1993, 141)

Essa voz, que não pode ser aprendida, adquirida ou inoculada, faz-se presente porque a linguagem é ancestral. E se o homem é linguagem, pois funda seu povo a partir dela, a voz poética é intrínseca ao indivíduo: “A poesia é a Memória feita imagem e esta convertida em voz. A *outra* voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem” (PAZ, 1993, p. 144).

Portanto, quando Rodrigues alerta que argumentar o hibridismo de gêneros em *Lavoura* é superficial, o que nos resta é voltar-se para a própria linguagem poética.

O narrador em primeira pessoa – André –, trafegando em paroxismos, ataques e ausências, sintomas da sua epilepsia, irá contaminar o enunciado do romance numa dicção próxima à *letra* – suporte material do inconsciente, contorno do impossível –, transformando *Lavoura Arcaica* numa espécie de escritura-balbúcio, próxima à fala, ao corpo, mas próxima a uma fala convulsiva, a uma “baba pestilenta”, como diz o filho pródigo nassariano. (SEDLMAYER, 1997, p. 22)

O que Sedlmayer atenta é justamente para o aspecto primitivo do discurso de André, a enunciação do narrador que nos remete a um tempo primeiro. André e o pai destoam justamente nesse aspecto: enquanto a linguagem do pai é a das regras, da disciplina e da funcionalidade, a enunciação do protagonista é um retorno ao ritmo original, em que o poeta devolve à palavra sua natureza primária. Não por acaso, no capítulo 25, o pai não consegue compreender o filho (“É muito estranho o

que estou ouvindo.”; “O senhor não me entendeu, pai.”), conforme analisado no capítulo anterior.

Sedlmayer (1997) atenta também para a imagem da “casa” em *Lavoura* como uma representação dupla da origem: pois é tanto a do protagonista quanto a do verbo. Tal duplicidade se dá igualmente nas enunciações do romance: no discurso de André e na poética nassariana. Ou seja, o retorno ao ritmo se dá *na* e *pela* voz da personagem. Não se trata de afirmar, no entanto, que há duas vozes despregadas no romance de Raduan. Narrador e personagem estão vinculados em uma única: a do poeta.

Conforme Paz (2012a, p. 15) alerta, a poesia seria “uma empreitada fútil e, ao mesmo tempo, monstruosa”, pois “despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem”, dando-lhe em troca “um sonoro balbucio ininteligível”. O que o autor mexicano denuncia é a contraditoriedade da poesia, pois ela parece ir de encontro à “própria essência da linguagem”: dar sentido e significado às coisas. No entanto, esse caráter limitador é, na verdade, libertador.

Ao conhecermos toda a trajetória de enfrentamento pela qual André atravessa, nos é revelada a luta pela liberdade, que é também a “liberdade essencial”, a transcendência do homem por meio da poesia:

A liberdade não é uma filosofia e nem sequer uma idéia: é um movimento da consciência que nos leva, em certos momentos, a pronunciar os monossílabos: sim ou não. Em sua brevidade instantânea, como a luz do relâmpago, se desenha o sinal contraditório da natureza humana. (PAZ, 1993, p. 61)

Do “sinal contraditório da natureza humana” surge a tensão intrínseca à linguagem: o ritmo. A apropriação poética na prosa em *Lavoura arcaica* não é, portanto, verdadeiramente uma “apropriação”. É mais uma *reapropriação*, a reconquista de sua linguagem primeira: a poesia.

A experiência poética [...] não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade se expandindo para tocar em algo e assim realizar, por um instante, o homem. (PAZ, 2012a, p. 198)

A “lavoura arcaica” de Nassar não representa um cultivo do antiquado, do obsoleto, mas o retorno ao que promove a experiência poética legítima, libertadora. O arcaico é a “outra voz”. É ritmo, liberdade, poesia.

Raduan Nassar prestigiou a literatura brasileira com uma obra-prima. *Lavoura arcaica* faz com que leitores e críticos percorram a arrebatadora trajetória de André sem a possibilidade de um flamar. Inevitável não se embrenhar pela profundidade da obra. Realizar a leitura desse romance excepcional por meio, principalmente, dos conceitos levantados por Paz, cujo material de crítica é predominantemente a poesia, significa apenas uma das diversas possibilidades que a lavoura nassariana propicia. Renata Teixeira (2002) concebe a imagem de um rio para ilustrar o romance: um “rio de palavras”. A ramificação desse rio é fértil o suficiente para que a obra permaneça viva indefinidamente. Pois a poesia é a forma de resistência da humanidade. Ainda que seja uma construção em prosa, o que vimos é que a poesia está lá, pois é a voz do escritor — a outra voz de uma lavoura de busca pela *arché*, em que o cultivo da palavra, do discurso e do ritmo ocorre numa regressão infinita à procura da sua semente, da sua origem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um primeiro momento, resisti definir *Lavoura arcaica* como objeto de análise para este projeto. Talvez porque a leitura do romance tenha sido tão arrebatadora que expor qualquer argumento sobre a obra seria arriscar-me diante da importância que o livro representa no cenário da literatura nacional e também em meu próprio repertório. Além disso, ao ler as poucas entrevistas concedidas por Raduan Nassar, a fim de entender e me aproximar da prosa do autor, acredito ter compreendido sua genialidade, que não se limita aos seus únicos três livros (como se isso fosse pouco), mas também a toda uma compreensão mais abrangente sobre a vida — afastada ou não da literatura.

Por outro lado, dedicar-me a um projeto de análise literária de tamanha densidade como este que não fosse desafiador o bastante seria, no mínimo, desestimulante. A longa convivência com o objeto de estudo e com as diversas leituras relacionadas a ele exige uma afinidade instigadora e resistente a essa imersão. Pois o início do processo é obscuro, e somente aos poucos ocorre a apropriação do objeto, em que transpõe-se a barreira dos sentidos explícitos e depara-se com a potência de todos os significados que aquela obra construiu.

Portanto, adotar *Lavoura* foi, acima de tudo, uma provocação: desafio e estímulo.

Assim como o encontro com a obra de Nassar, o contato com a produção crítica de Octavio Paz foi pessoalmente marcante. Acredito que sua paixão e defesa pela poesia é fundamental para a compreensão da literatura. A força do projeto paziano é tamanha que seus conceitos acabaram se tornando o fio condutor deste projeto, ora mais evidente ora mais velado.

Apresentar *Lavoura arcaica* a partir de uma visão mais aproximada da crítica da poesia revela o intuito de revelar as afinidades existentes entre os gêneros literários, questionando se são realmente eficazes. Não há dúvidas com relação a existência e funcionalidade dos gêneros. No entanto, obras como a de Raduan contradizem essa literatura organizada como conhecemos e nos é ensinada desde muito cedo. Aqui, o intuito foi compreender as inovações realizadas em *Lavoura*. O que se descobriu foi que a linguagem poética é presente na literatura, independentemente dos gêneros. Ao olhar para o projeto cortazariano, totalmente

engajado em uma forma de literatura mais próxima à condição humana, percebeu-se as relações existentes entre o autor argentino, Paz e Nassar. Os projetos poéticos dos três, seja na crítica ou na ficção, interligam-se do mesmo modo como o ritmo poético costura os gêneros literários, diluindo quaisquer fronteiras entre eles.

Borges, no ensaio “Kafka e seus precursores”, defende a ousada hipótese de que a produção literária de autores mais antigos pode ser influenciada pela de autores posteriores. O que o crítico argentino propõe é uma maneira incomum de se compreender o tempo. Em vez da ordem cronológica linear, uma estrutura circular, em que os conceitos absolutos de passado, presente e futuro são desconstruídos. É o que ocorreu nesta análise. Valéry, Cortázar, Paz e Nassar convergem mesmo tendo produzido em diferentes períodos. As obras iluminam umas as outras, independentemente de qual surgiu antes.

Contudo, o foco não é desviado de *Lavoura*. Sua potencialidade transborda, fixando-a como a protagonista que deve e merece ser.

Por fim, o desafio e o estímulo que a obra representava para o desenvolvimento deste projeto cedem lugar ao orgulho e à satisfação de tê-lo concluído e a poder oferecer uma leitura coerente e atual a esse incrível romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGUCCI Jr., D. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CORTÁZAR, J. **Obra crítica**: volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- D'ONOFRIO, S. Conceituação do poético. In: **O texto literário**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira**: Raduan Nassar. n. 2. São Paulo: IMS, 1996.
- NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. 3. ed. 29. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, L. Da cólera ao silêncio. **Cadernos de literatura brasileira**, São Paulo, n. 2, p. 61-77, set. 1996.
- REIMBERG, M. S. **A exasperação da forma**: estudo sobre Lavoura Arcaica. 2013. 98 p. Tese (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- RODRIGUES, A. L. **Ritos da paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SEDLMAYER, S. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- TEIXEIRA, R. P. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.
- VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VIEIRA, M. H. B. O percurso inicial da revolta em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. **Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 11, p. 103-112, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol11/11_10.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2014.