



Um eu que narra e recita: a lírica lavoura de Raduan Nassar

Genilda Azerêdo*

O escritor Milton Hatoum, ao discorrer sobre *Lavoura arcaica* (1975),¹ de Raduan Nassar, ressalta a força poética do romance: “Raduan pertence a essa linhagem cada vez mais rara de narradores-poetas. Essa força poética (ou uma ‘atmosfera lírica’ que envolve a ação romanesca) é uma das qualidades estéticas da narrativa de Nassar, e não a menos importante” (1996, 20). Hatoum aponta, como possíveis influências dessa vertente lírica, William Faulkner e Virginia Woolf. Outros escritores e críticos literários também fizeram referência à relação entre o romanesco e o lírico em *Lavoura arcaica*, a exemplo de Leyla Perrone-Moisés, que afirma:

Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que 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 (1996, 66).

De fato, é o vigor do verbo e sua poeticidade que mais impressionam na “lavoura textual” de Raduan. E embora esta qualidade

* Professora titular de Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

¹ Data de publicação do romance. Para a presente discussão, usamos a edição de 1989.

estética já tenha sido reconhecida pela tradição literária, é preciso re-ler *Lavoura arcaica* muitas vezes, e demoradamente, a fim de detalhar a materialidade de sua força lírica.

De início, chamamos a atenção para o fato de que a expressão “romance lírico” apresenta um paradoxo: como pode uma narrativa romanesca, movida pela força do processo de contar uma estória, fazê-lo de modo a simular um poema, cuja força reside na interioridade? Para responder à questão, é preciso compreender o que caracteriza a fusão entre narrativa e lirismo, e quais as consequências ideológicas e estéticas advindas desta intersecção. É o que tentaremos fazer ao longo do presente texto.

Ralph Freedman, ao caracterizar a narrativa lírica, considera inicialmente o “desafio de conciliar a experiência interior com a exterior” (1957, 17),² ou seja, a conjunção de elementos que traduzem o romanesco (em sentido tradicional), ligado a personagens e ações, e a propriedade lírica que tende à interiorização, à introspecção, à “expressão instantânea de um sentimento” (p. 6). A ênfase dada à experiência interior do herói tem como consequência, ainda segundo Freedman, “a criação de uma forma poética distanciada” (p. 18).

Vários teóricos da literatura ressaltam a materialidade da linguagem, a função poética (arranjo e articulação de linguagem) propriamente dita para a caracterização do lírico. Northrop Frye, por exemplo, argumenta que “o gênero lírico é aquele que mais claramente mostra o cerne hipotético da literatura, da narrativa e do significado [...], enquanto ordem de palavra e desenho de palavra” (1957, 271). Segundo Merquior, “a lírica se tornou depositária de uma característica essencial de poesia”, porque criada a partir de uma

²A tradução das passagens de textos em inglês é nossa.

“mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (1997, 17). Tais características, aliadas aos elementos épicos, se fazem densamente visíveis em *Lavoura arcaica*, cuja narrativa chama a atenção do leitor para o poder associativo de imagens, repetições linguísticas que adensam o tom recitativo e metáforas que estimulam o aprofundamento das questões temáticas e ideológicas suscitadas pelo romance. Nas palavras de Virginia Woolf, o romance lírico pode ser definido como “um álbum de fotografia da alma humana” (*apud* Freedman: 1957, 12). Fiquemos com tais considerações introdutórias em mente à medida que nos familiarizamos com o romance em sentido mais geral.

Lavoura arcaica possui trinta capítulos, distribuídos em duas partes que o estruturam: a primeira parte, intitulada “A partida”, tem 21 capítulos; a segunda, intitulada “O retorno”, 9 capítulos. Cada parte é introduzida com uma epígrafe, que se relaciona metaforicamente com a problemática apresentada, mas também constrói um elo entre as partes. A primeira epígrafe, retirada de Jorge de Lima, diz o seguinte: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (Nassar: 1989, 5). A segunda epígrafe, retirada do Alcorão, diz: “vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (Nassar: 1989, 143). As epígrafes não só servem para introduzir questões cruciais do romance, mas também contribuem, em diálogo com a narrativa, para lançar luz sobre o olhar que possamos ter sobre as próprias epígrafes. Por exemplo, duas palavras-chave da primeira epígrafe são “culpa” e “infância”. Na segunda epígrafe, a palavra “interditada” antecipa a problemática do incesto entre André e Ana, ponto de origem de toda a tragédia em *Lavoura arcaica*. Porém, o que parece mais relevante é o significado

que obtemos quando justapomos as duas epígrafes: é como se a interdição não constituísse violação alguma, estando, portanto, a atitude dos dois irmãos isenta de culpa, uma vez que sua origem se encontra na infância, num tempo de inocência e liberdade.

O título do romance também merece algumas considerações introdutórias. Na verdade, já traz em si certa dose de lirismo, ao condensar as noções primitivas de cultivo da terra com o ritual ideológico que o rege: a lavoura não é só aquela da terra, da agricultura, do alimento do corpo, mas, sobretudo, de como esse trabalho (arcaico, de raiz) acaba por ecoar nos modos de ser e de sentir dos personagens que compõem a família. Como diz André, o narrador-protagonista:

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular (Nassar: 1989, 22).

Ora, quando relemos atentamente esta passagem, ainda que descontextualizada da narrativa maior, percebemos que ela contém, em seu modo de estruturação, uma natureza irônica, que força sua releitura para que possa dizer aquilo que não aparece de imediato: o amor, a união e o trabalho são comandados por este pai e resultam de um ritual diário solene, que dura por todo o dia, como as metáforas “desjejum matinal” e “livro crepuscular” expressam. Onde o amor? Onde a união? Ou ainda, que tipo de amor, que tipo de união? De fato, a problemática da interdição, presente na segunda epígrafe, é embrionária de uma interdição maior que paira sobre os membros da família e se enraíza nos sermões do pai:

só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrain, mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também (Nassar: 1989, 148).

Esses discursos moralizadores (e modeladores) do pai ganham força sobretudo através de um modo de estruturação que ressalta a repetição, e uma repetição balanceada, cadenciada, baseada em paralelismos sintáticos. Ideologicamente, constituem o que Bakhtin denomina “palavra autoritária”, “palavra *encontrada de antemão*”, ou ainda palavra “que já foi *reconhecida* no passado” (1993, 143; grifos do autor), cuja assimilação possui força determinante “no processo de formação ideológica do homem” (1993, 142). A palavra paterna se encarna como tal. Devemos entender “pai” tanto em sentido literal quanto simbólico; no segundo caso, a palavra paterna identifica-se, em geral, com a palavra dos adultos, das autoridades, contida no discurso religioso, político, moral.

Como *Lavoura arcaica* é um romance narrado em primeira pessoa (e esta também se constitui uma marca significativa da narrativa lírica), por André, o filho que se desgarrar da família, a palavra autoritária do pai se encontra materializada e imiscuída na narrativa de modos diversos: ora entre aspas; ora em discurso direto, em diálogo com a voz de André; ora em discurso indireto, misturada à voz de André; ora através do discurso de Pedro (o filho primogênito que duplica a imagem e comportamento do pai); ora ironicamente encenada através de André, mas sem nenhuma marca linguística

explícita. Em termos ideológicos, a força dessa palavra é tamanha que um dos modos de compreensão do romance poderia se dar através do embate entre a palavra do pai e a palavra do filho. O processo de luta de uma palavra em relação à outra, sobretudo da palavra do filho em relação à do pai, já pode ser observado através da nova inserção dessa palavra autoritária, arcaica, normativa, moralizadora, num contexto que a questiona, a subverte, a desconstrói. No “diálogo” que pai e filho travam, na parte final do livro, quando do retorno de André, tal embate torna-se explícito:

Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.

– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (Nassar: 1989, 160).

A verdade é que André não comunga da crença do pai na ordenação das ideias pela palavra. Palavra com palavra, para André, não significa ordem, clareza, exatamente porque isso seria o mesmo que considerar a palavra como algo transparente, unívoco e monolítico, como o pai a vê e a usa; de fato, o pai possui uma “sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva” (Nassar: 1989, 44). André também o define como “lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele [o pai] não sabia tão modelável nas mãos de cada um” (Nassar: 1989, 44). André, ao contrário, vê a palavra como possibilidade de questionamento, de dúvida, de vislumbre de outras perspectivas e olhares. O pai diz confundir-se com a fala do filho porque, embora ela seja estimulada pela palavra autoritária herdada, palavra-lei, constitui uma subversão libertadora de seu jugo. Como

o próprio André assegura ao pai: “mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo” (Nassar: 1989, 165).

A palavra de André se faz revolucionária desde as primeiras linhas do romance. Vejamos:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta (Nassar: 1989, 9-10).

O trecho acima é representativo do hibridismo estilístico da narrativa lírica: num primeiro momento, temos uma reflexão sobre os sentidos subjetivos do quarto e de sua relação com a interioridade, individualidade e subjetividade do sujeito; a linguagem se faz rítmica, associativa, densamente metafórica e lírica (“quarto catedral”; “rosa branca do desespero”); num segundo momento, temos a informação referencial, o evento narrativo externo (a chegada do irmão e a suposta volta para casa). Porém, mais que isso, o dado externo, de referencialidade, lança luz sobre a primeira parte da citação, ao justificar a solidão, a angústia e o desamparo em que André se encontra. As características atribuídas ao quarto (o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral), ao mesmo tempo que o referendam como espaço doméstico que oferece refúgio e aconchego, privacidade e

liberdade, abrigando experiências comuns e sagradas, epifânicas, também o dotam de qualidades hostis: o quarto se localiza numa velha pensão interiorana (espaço, portanto, de impessoalidade, frieza e trânsito); e é também no quarto que somos introduzidos ao *estado* de André. E aqui se faz relevante sublinhar outra característica da lírica: “a essência do lírico é ação, porém não no seu aspecto dinâmico: o núcleo do lírico é o momento de *stasis*, de uma pausa ou de uma atitude que prepara e contém os atos, sem deflagrá-los” (Burke, *apud* Merquior: 1997, 20).

O modo de estruturação do capítulo oito constitui exemplo representativo de como, na narrativa lírica, há uma ênfase na espacialidade (natureza icônica) do texto, fazendo com que os objetos externos sejam encharcados pela percepção do herói (o eu-narrador-protagonista), que os espiritualiza e os satura de memória afetiva:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lençol imenso da floração dos pastos? que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? (Nassar: 1989, 50-1).

A estrutura das frases em anáfora transforma-as em versos poéticos, cadenciados, ritmados; a linguagem densamente figurada

(“ruminando carícias”; “pele adormecida”; “lençol imenso da floração dos pastos”; “sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares”), bem como a repetição de perguntas, inclusive com estruturas sintáticas que se assemelham, através de paralelismos, revelam que a preocupação, aqui, não é a de apresentar ações, acontecimentos, mas apresentar, ratificando os argumentos de Freedman, “uma visão de poeta construída como um padrão, um desenho” (1957, 8). É como se, de repente, o mundo fosse reduzido “a um ponto de vista lírico, equivalente ao “eu” do poeta: o eu-lírico” (Freedman: 1957, 8); ou, ainda, é como se “sujeito e mundo se fundissem através de um processo de interiorização” (Freedman: 1957, 2). A linguagem de André também se faz revolucionária e lírica porque é substancialmente erótica, amorosa, sensual, sublinhando toda a força da libido e do desejo que moldam seu ser. Por exemplo, chama a atenção, na passagem acima, o grupo isotópico “carícias”, “pele”, “lençol”, “sugando”, “mamilos”. Não é à toa que o romance inicia com uma referência à masturbação, inicialmente metaforizada em “um áspero caule”, de onde se colhe, “na palma da mão, a rosa branca do desespero” (Nassar: 1989, 9).

A sexualidade reprimida – e irrompida – ganha destaque em vários momentos do romance: além do capítulo inicial, que afirma que “entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (Nassar: 1989, 9), a narrativa segue mostrando, não de forma cronológica, a memória sexual de André, suas experiências sexuais com animais, com prostitutas, e o incesto com Ana. Os capítulos que tratam da espera por Ana na casa velha, da analogia simbólica entre Ana e as pombas da infância, do encontro entre os dois, da prece desesperada de André depois da fuga de Ana, constituem exemplos do profundo lirismo que caracteriza o romance, como o trecho que se segue pode ilustrar:

entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (Nassar: 1989, 130).

Os versos de Jorge de Lima, usados como epígrafe da primeira parte do romance, reaparecem inseridos neste trecho, e esta outra contextualização não só transporta para o novo habitat a poeticidade que lhe é característica, como a faz transbordar de modo a tornar a “lavoura” de Raduan/André cada vez mais lírica. E o lirismo, aqui, embora associado com a lavoura, a terra, os pomares, o mel das abelhas, o aroma das laranjeiras, se contrapõe à palavra arcaica, identificada com o pai, para ressaltar a experiência libertadora da linguagem contida nos afagos da mãe.

Jonathan Culler, quando discute a caracterização da lírica, faz uma consideração sobre a natureza e a complexidade das atitudes do falante por trás do texto poético. Segundo o teórico, “muitos poemas apresentam um falante que está realizando atos de fala reconhecíveis” (1999, 77), enquanto outros poemas apresentam dificuldade para se imaginar que tipo de situação os desencadeou, ou por que razão o falante está falando daquela maneira. É o que

Pai!
Eram balidos es-
trangulados
Pai! Pai!
onde a nossa segurança?
onde a nossa proteção?
Pai!”
(Nassar: 1989, 193)

O modo como as palavras são dispostas na página, como se num processo de isomorfização, de modo a ressaltar a natureza icônica do símbolo, parece reproduzir o caos espacial, o desespero, a dissolução e a tragédia irreversíveis da família. Ao mesmo tempo, a centralidade dada à palavra “Pai!”, visualmente isolada em cada linha, e repetida dez vezes ao longo do trecho, ressalta, com ironia, os efeitos da “lavoura arcaica” do pai: “onde a nossa segurança? onde a nossa proteção? onde a união da família?” (Nassar: 1989, 193-4). O leitor tem acesso ao drama vivido por esses personagens não apenas pela narração, mas pelo mimetismo da narração, iconizada em significantes que antecipam, num processo especular, todo o significado construído.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernadini e outros. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Gardini. São Paulo: Beca, 1999.
- FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Londres: Oxford University Press, 1957.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Harmondsworth: Penguin, 1957.
- HATOUM, Milton. Depoimento contido na seção “Os companheiros”. *Cadernos de Literatura Brasileira. Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Da cólera ao silêncio”. *Cadernos de Literatura Brasileira. Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

Resumo

Propomos discutir a natureza lírica do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, através de pressupostos teóricos que investigam o hibridismo entre o narrativo e o lírico. Para tanto, embasamos a discussão em teóricos que discutem a lírica – tanto em contexto de poesia quanto em articulação com o gênero narrativo –, a exemplo de Culler (1999), Freedman (1957) e Frye (1957). Nesta investigação, procuramos ressaltar o desenho poético do texto, seja através da cadência dos discursos (balanceamento, repetições, paralelismos), seja através de uma composição imagética de forte apelo sonoro e visual, em que as metáforas possuem função proeminente.

Palavras-chave: narrativa; lirismo; metáfora; *Lavoura arcaica*.

Abstract

We intend to discuss the lyrical property of the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, by paying attention to theoretical principles that investigate the hybrid articulation of narrative and lyricism. To achieve this aim, we back up our discussion on theoreticians that discuss the lyrical mode – both in the context of poetry and in articulation with the narrative genre, as, for instance, Culler (1999), Freedman (1957) and Frye (1957). This investigation highlights the text's poetical design, through the cadence of discourses (balancing, repetitions, parallelisms) and through their imagetic composition, which possesses a strong sonorous and visual appeal.

Keywords: narrative; lyricism; metaphor; *Lavoura arcaica*.