

A espaço-temporalidade lírica de *Lavoura arcaica*

Gustavo Haiden de Lacerda*

Ponto de partida

“Na modorra das tardes vadias na fazenda” abre um dos capítulos iniciais de *Lavoura arcaica* (Nassar: 1989, 11). É o primeiro momento da narrativa em que André, narrador-protagonista, conduz o leitor a um passeio convulso, fragmentado, em meio a suas lembranças infantis, pelos caminhos desse lugar (a fazenda da família) e desse tempo (a infância) que o marcam indelevelmente. Começa a ganhar corpo uma história na qual os traumas de um passado lembrado e de um passado imemorial se entrelaçam ao mergulharmos nas profundidades de um circuito familiar que André dá a conhecer em seu relato de intimidade.

Nossa proposta é apresentar um gesto de leitura dessa obra com enfoque sobre duas categorias da narrativa, a saber, o tempo e o espaço, e como elas se imbricam no processo de liricização do romance em questão. Esse recorte explica-se ao tomarmos em conta a centralidade das metáforas e das imagens espaço-temporais na construção lírica do romance em análise, como veremos.

Para refletir sobre a complexa relação entre tempo e espaço na obra, dividimos o presente texto em três partes: na seção que

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

segue, apresentamos um panorama sucinto do romance lírico, a fim de situar suas especificidades e mostrar sua pertinência na caracterização de *Lavoura arcaica*; na sequência, afinamos a compreensão das categorias tempo e espaço, tanto em sua função narrativa, quanto em sua atuação na poesia, bem como em seu encontro potente no romance lírico; por fim, analisamos a espaço-temporalidade lírica do *eu*, indicando trechos do romance que exemplificam a transfiguração lírica dessas categorias narrativas.

Direções: o romance e o romance lírico

Um gênero discursivo, seja ele literário ou não, nasce junto às demandas e condições de uma sociedade. É impossível pensar o surgimento das cartas, por exemplo, sem considerar a diluição de comunidades nômades em grupos, o gradual estabelecimento desses grupos em regiões fixas e a necessidade de esses grupos manterem relações entre si. Fato é que um gênero não se constitui longe do momento histórico e da cultura em que se desenvolve, porque carrega marcas instáveis e articuladas, que orientam tanto sua produção quanto sua leitura, e as convenções que o definem são passíveis de mudança, pois os gêneros mantêm entre si diálogos ininterruptos (Lima: 2002).

Quanto ao romance, já é consenso na crítica literária atrelar seu nascimento ao declínio da sociedade feudal e do modo de produção que a sustentava, bem como ao estabelecimento de um novo modo de relações, baseado em produção e acúmulo, que forjará o capitalismo da era moderna. O século XVII vê aparecer o *Quixote* e a subversão das então consagradas novelas de cavalaria, e junto com ele a inauguração de um modo de ser

outro, caracterizado por uma descoberta, ou melhor, uma invenção crucial: a individualidade. Sem a compreensão de um eu individualizado e dos dramas decorrentes desse entendimento, não haveria romance tal como o conhecemos (Lukács: 2000).

Precisamente por ser produto histórico, o romance não deve ser limitado a uma descrição fixa e definitiva: ele apresenta-se enquanto processo em constante devir (Lukács: 2000). Esse processo indica também que não há gênero puro, não há romance sem influência do drama ou da poesia, pois os gêneros se inter-ferem e se tornam quadros de referência cultural nas relações que estabelecem uns com os outros.

Com a virada do século XIX para o XX, engendra-se uma profunda transformação na história humana e abre-se espaço para o desenvolvimento de um novo gênero, ou melhor, um subgênero: o romance lírico (Gullón: 1984). Esse período presenciou a contundente crítica marxista do modo de produção capitalista e a descoberta freudiana do inconsciente, viveu guerras de proporções antes inimagináveis e viu o advento e a queda de impérios (Gullón: 1984). Todo esse quadro histórico reestruturou as formas de pensar o humano e convidou artistas e seus vários meios a engajarem-se na perquirição do mais abissal do ser.

Caracterizada como imersão da narrativa em imagens poéticas, a ficção lírica amplia as possibilidades metafóricas tanto da narrativa quanto da poesia. Paradoxal por excelência, esse subtipo de romance mistura narrativa (contação de histórias) e poesia (expressão de sentimentos de um eu lírico), redirecionando os elementos da narrativa: passa-se do cenário à imagieria; do tempo da ação ao tempo do eu; das personagens às personas líricas

(Freedman: 1963). A comunicação objetiva, as ações concretas, as relações de causa e consequência tornam-se rarefeitas quanto mais perto da poesia o romance chega, quanto mais imagens ele produz. Novas formas de tratar a experiência são inauguradas pelo romance lírico, que permite uma viagem de descobertas nos subterrâneos do eu e suas imagens (Freedman: 1963).

Diferentemente da narrativa convencional, em que o mundo é o objeto, o mundo do romance lírico é o eu, o seu ponto de vista. E também em distinção às formas poemáticas, que se movem de instante poético em instante poético, as imagens no romance lírico são elaboradas em sucessão dinâmica. Achegado à poesia e à sua propensão imagística, o romance lírico desenha constantemente imagens; simultaneamente, a ação, que determina em grande medida uma narrativa, é vertida em imagem, mas a imagem também não sai ileso do contato com a ação. Observa-se, então, a hibridez entre progressão narrativa e processo lírico (Freedman: 1963).

Com base nas transfigurações líricas das categorias tradicionais da narrativa, ocorre o processo de *liricização* do romance (Tofalini: 2013). A liricização demanda que narrador, personagem, tempo, espaço e enredo sejam afetados no seu âmago pela poesia, a qual imprimirá sobre eles a indeterminação e a polissemia que lhe são próprias. Haverá diferentes graus de lirismo em um romance e entre romances, a depender da intensidade das transfigurações. Isso é importante para auxiliar a distinguir, por exemplo, um romance lírico de uma prosa poética. Ao passo que esta apresenta uma prosa com marcas de poesia, sem transfiguração categorial substantiva, mas com construções metafóricas, ritmos internos, entre outros elementos, o romance lírico não pode

ser pensado como prosa atravessada por poesia (Tofalini: 2013). Uma das potências do romance desse tipo é conseguir dizer o que apenas a narrativa consegue, aliado a sugerir apenas o que é do poder próprio à poesia, e ainda aquilo que só é possível expressar no encontro fugidio de ambas.

Percursos: o tempo e o espaço na narrativa, na poesia e no romance lírico

No âmbito da narrativa, o tempo é predominantemente o da sucessão de eventos, em relação aos quais as personagens serão situadas, enquanto o tempo na poesia é “inconcebível sem a totalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu, e sem o ritmo, que incorpora as vivências ao livre jogo das significações” (Nunes: 1988, 8). Na ficção, o tempo é dividido entre físico (cronológico), que possui duração exterior, e vivido (psicológico) de duração interior, de modo que os dois tempos não acompanham necessariamente a mesma temporalidade (Nunes: 1988).

O tempo psicológico propicia a subjetivação da personagem, pois “corresponde à organização do tempo interno [...] e aos afetos, ao imaginário, ao desejo, à fantasia e à memória das personagens” (Franco Jr.: 2009, 48). Entre os recursos de subjetivação, estão o monólogo interior e o fluxo de consciência, cujas delimitações são imprecisas, visto que ambos constituem um processo mental; distinguem-se sutilmente porque o monólogo interior mantém o controle da consciência, enquanto o fluxo de consciência é notadamente convulso, errático, perturbador (Franco Jr.: 2009).

Ao considerarmos o tempo na poesia, é preciso ressaltar que a ação é substituída (embora parcialmente) por imagens.

A imagem é o reduto do instante poético, momento singular em que o eu lírico dá vazão aos seus sentimentos. Se, na narrativa, o tempo se marca na sucessão, na poesia, ele se marca nos ritmos, na musicalidade e, mais importante, na criação de um instante poético, o ápice da originalidade da imagem. Esse instante não está ligado ao tempo cronológico ou ao psicológico, ainda que eles possam ter algum lugar na construção poética, de modo que “o tempo da poesia é o tempo da palavra”, no jogo dual entre a fugacidade e a atemporalidade, “uma espécie de presente-eterno exposto à nossa efemeridade” (Moisés: 1977, 62-63).

Quanto ao espaço, na narrativa, ele situa a ação geograficamente, em se tratando de espaço físico, além de poder ser trabalhado metaforicamente, como em narrativas oníricas. No texto narrativo, o espaço “serve fundamentalmente de enquadramento à ação (não ignorando embora o valor simbólico de que ele pode revestir-se ou o seu relevo como espaço psicológico ou social)” (Goulart: 1990, 47). Realiza, conseqüentemente, forte impacto simbólico, na medida em que atinge não somente o andamento do enredo, mas também se liga ao modo como as personagens são construídas. Nesse caso, o espaço exerce função na construção do ambiente, que é o “resultado de determinado quadro de relações e ‘jogos de força’ estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história” (Franco Jr.: 2009, 45-46).

Por manter uma relação ageográfica com o espaço, a poesia pode até referir-se ao mundo exterior concreto (a natureza, a pátria, o cosmos etc.), mas seu espaço é definitivamente interior. Em outros termos, o espaço poético é sempre uma interiorização do

espaço. Portanto, o espaço da poesia é o eu lírico: “se o fenômeno poético percorre algum espaço, é o do ‘eu’” (Moisés: 1977, 76). Toda descrição espacial se coloca a serviço desse *eu*, para que, nesse gesto de descrever, ele (eu lírico) se revele. É a espacialização do eu lírico que presenciamos diante da poesia, sendo que o espaço gráfico (versificação, espaçamento, disposição das palavras, fonte) também colabora para a criação do instante poético, interferindo inclusive na produção de ritmo e de imagens. Em síntese,

Ageográfico, [o texto poético] cria o seu próprio espaço, é o espaço em que se move, não o espaço da página em branco que lhe serve de suporte, mas o espaço que as palavras segregam no seu movimento circular: as palavras engendram o seu próprio espaço, *são* o espaço do fenômeno poético, não na linearidade gráfica, mas na circularidade que resulta de os vocábulos se organizarem conforme várias coordenadas, verticais e horizontais (Moisés: 1977, 79).

Considerando que o romance lírico existe na tensão entre narrativa e poesia, todas as características acima descritas no que concerne a tempo e espaço têm seu lugar nesse subgênero de romance, com algumas especificidades que buscaremos expor.

No romance lírico, o tempo é sempre um tempo de confluências. Fragmentado entre dinamicidade (verborragia) e estaticidade (demoras no tempo do *eu*), o tempo é o da poesia, isto é, a perenidade de um sempre-presente. Tudo é filtrado pelo instante poético, distendido e eternizado. Narrativamente, o que ocorre

é o predomínio do tempo psicológico, em detrimento do tempo cronológico, subjugado à experiência do narrador lírico. Mas também o tempo psicológico é multifacetado, abarcando mais de uma temporalidade: o tempo da memória, o tempo onírico, o tempo ancestral e muitos outros. Apenas nas suas articulações, o lirismo pode ser plenamente desenvolvido. Com efeito, para a manutenção do tom lírico, a dialética entre as temporalidades é fundamental, visto ser no movimento descontínuo entre elas que o instante poético, imensurável, pode avolumar-se.

A respeito do instante poético, Bachelard explica que o poético é aquilo que articula o disperso e o unitário de forma descontínua, isto é, sem pressupor uma relação de causalidade (Bachelard: 2013). O instante poético abarca tudo o que tira o tempo do eixo regular, regulável. Disso decorre um tempo simultâneo, não consecutivo, paradoxal. Conforme o autor, somente nesse instante indefinível, quando emoção e razão se encontram ambivalentemente, o tempo se desmancha em sua continuidade e produz-se um gesto de imobilização (Bachelard: 2013).

No que concerne ao espaço, temos que a espacialidade poética está sempre em expansão e que é “por sua ‘imensidão’ que os dois espaços, o espaço da intimidade e o espaço do mundo, se tornam consoantes. Quando se aprofunda a grande solidão do homem, as duas imensidões se tocam, se confundem” (Bachelard: 1984, 329). Procuraremos mostrar, com a análise do romance de Nassar, que a exterioridade e a intimidade se imiscuem na composição lírica por intermédio da presença dominante do *eu* que narra.

Como vimos, o *eu* domina a ficção lírica (Freedman: 1963), configurada como um modo propício de conhecimento de si, re-

torno de si sobre si, pois congrega tanto as características da narrativa quanto as da poesia, mas não de forma isolada, e sim de maneira que uma afeta a outra ao ponto de se fundirem. Se o tempo do romance lírico é o tempo do *eu* (aliás, o *eu* é o próprio tempo da narrativa lírica), e se o tempo do *eu* é marcado por falta, movimento, deslocamento, então é justo afirmar que o tempo do romance lírico é, por excelência, anacrônico, porque o modo como se experimenta subjetivamente o tempo é também, fundamentalmente, anacrônico, assíncrono, simultâneo.

E mais: se o romance lírico é sobremaneira afetado pela memória (e seu par inexorável, o esquecimento) e pela emoção, e se o tempo da memória e o da emoção – que são da instância subjetiva – não obedecem a leis de linearidade, coesão, unicidade, então, novamente, a temporalidade de que é tecido o romance lírico não poderia ser regida por essas mesmas leis. O mesmo vale para o espaço, cuja característica central no romance lírico é ser modalizado pela instância do *eu*, um espaço sempre determinado pela presença avassaladora do narrador lírico, que não apenas o ocupa, como também o recria liricamente. Em uma ficção lírica, a ambientação é marcadamente reflexa, “composta por meio da focalização de personagem(ns) que, a partir de sua percepção ou ponto de vista, constrói(em) o ambiente” (Franco Jr.: 2009, 46).

De tal forma tempo e espaço se imiscuem no romance lírico que optamos por falar em *espaço-temporalidade*, com vistas a ressaltar a imbricação entre as duas dimensões, enquanto espaço-tempo do *eu*: “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido” (Bachelard: 1984, 202). *Lavoura arcaica* é exemplar a esse respeito, pois já no título, que ganha espessura ao longo da

obra, notamos o compósito entre espaço (a lavoura) e tempo (arcaico), cuja potência poética será trabalhada na análise a seguir.

Movimentações: a espaço-temporalidade lírica de *Lavoura arcaica*

Três são os espaços físicos centrais em *Lavoura arcaica*: o quarto de André, a casa na fazenda da família (com especial enfoque para a mesa de jantar/sermões) e a capela. Muitas são as temporalidades entrecruzadas na obra: o tempo da narração, que sabemos ser futuro em relação aos eventos narrados, principalmente pelo uso do pretérito e pela afirmação final de que o pai já havia morrido; o tempo da rememoração (psicológico), dividido em dois: o tempo da ação principal, aquele do enredo de retorno de André ao seio familiar, e o tempo das memórias da infância e da adolescência, que irrompem e pausam a ação e o discurso cronológico do narrador, indicando que esse passado o constitui e o atravessa avassaladoramente. O jogo entre analepses e prolepses auxilia na construção do lirismo, na medida em que elas permitem um mergulho na profundidade convulsa do eu.

Nessa direção, é preciso ainda salientar que, em se tratando de romance lírico, o espaço (a interioridade do eu) e o tempo (a palavra e seus ritmos; a eternização do instante) da poesia têm seu destaque. Aliás, a presença dos espaços físicos, que apontamos acima, são diretamente afetados pela instância do protagonista. O acesso que temos a esses lugares é mediado pela ótica de André, que os torna simbólicos. Esses espaços exercem função direta na ambientação (Franco Jr.: 2009), isto é, nas relações que o narrador estabelece consigo e com as demais personagens. Dominados

pelo eu que narra, eles são representativos dessas relações e significam a partir delas. Vejamos em mais detalhes.

O quarto de pensão, em que André se refugia após sua fuga da casa paterna, é símbolo de sua tentativa de individualidade, tentativa frustrada, uma vez que ele termina por compreender que a presença do pai não está lá fora, no mundo da fazenda, mas aqui dentro, no interior de si. André carrega o pai dentro dele. Notemos, ainda, que sua saída de casa derivou de um exílio autoinfligido, depois de ter sido rejeitado por Ana. Ou seja, abandonar a fazenda da família não foi impulsionado apenas pela repressão direta do pai, mas também pela rejeição sofrida com o *não* da irmã. Mesmo assim, ele afirma que o quarto é seu, reduto de sua subjetividade, aparentemente, inviolável:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, *o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral*, onde, nos intervalos da angústia, *se colhe*, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro *os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto*, numa velha pensão interiorana, quando *meu irmão chegou para me levar de volta* (Nassar: 1989, 7-8, itálicos nossos).

Essas primeiras linhas do romance direcionam o leitor para tudo o que está por vir. De início, esse trecho é apresentado em terceira pessoa, de forma generalizada (“o quarto”, “se colhe”), para então sofrer uma primeira transfiguração, com a

inserção do narrador, em primeira pessoa (“eu estava deitado”, “meu quarto”, “meu irmão”). Poderíamos desdobrar isso em direção ao narrador e às personagens, mas atentemo-nos ao espaço. O narrador-protagonista ocupa, ao mesmo tempo, dois espaços: o quarto concreto, onde está deitado, e o “quarto catedral”, que é interior. O quarto é o espaço em que André se refugia depois de abandonar a casa da família. Simbolicamente, se a casa da fazenda está para a família e o domínio paterno, o quarto está para a individualidade do protagonista.

Enquanto romance lírico, o espaço deve ser o do *eu*, deve ser o *eu*. A transmutação mais uma vez é evidenciada quando o corpo de André, que ele constata sem luz, é comparado ao quarto em estado de imundície, e acentuada quando ele se confronta com os olhos límpidos de Pedro, seu irmão mais velho, avatar do pai. Ele reconhece que a desordem externa (do quarto físico) não é o problema, o que o confunde e aturde é a desordem interna (do quarto catedral). O *eu* se confunde com o espaço, ou, ainda, o espaço é construído sobre os alicerces do *eu*, uma vez que “a intimidade do quarto transforma-se na nossa própria intimidade [...] O quarto é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós” (Bachelard: 1984, 344).

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que *os olhos são a candeia do corpo*, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e *se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso*, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que *meus olhos eram dois caroços*

repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, *correndo o quarto, como se o meu embarço viesse da desordem que existia a meu lado*: arrumei as coisas em cima da mesa, passei um pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma aliçada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira (Nassar: 1989, 13-14, *itálicos nossos*).

Descobrimos, com o andar da história, que esse “quarto catedral”, que aparentava ser o refúgio de André, está já edificado sobre a sombra e os alicerces da presença do pai: “a voz de meu irmão, calma e serena como conzinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (Nassar: 1989, 16). A reiteração de “catedral”, antes usada para descrever o quarto individual de André, agora aponta para a vida familiar, para o edifício do poder paterno, que habita o interior do protagonista.

A casa natal participa dessa relação complexa com a alteridade, entre proteção, vinculada à mãe, e opressão, por parte do pai. Essa situação paradoxal, entre proteção e opressão, leva André a carregar a casa dentro de si, ou melhor, aquilo que ela representa junto à família. Ainda que distante fisicamente, André, em seus devaneios, sonhos, memórias, retorna sempre para casa. Ocorre que a casa, tal como é guardada na memória, é psicologicamente complexa: “a casa natal é uma casa habitada. Os valores da intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas” (Bachelard: 1984, 206).

Tal relação dialética entre dentro e fora é reiterada em mais de um momento da obra, com ênfase sobre o interior imprimindo-se sobre o exterior. Quando André abre o baú da memória, somos apresentados a momentos de sua infância e adolescência. Um deles diz respeito ao episódio de uma festa, na qual Ana dançava exuberante, momento em que André chega ao ponto de não retorno: o desejo se alastra para ficar. Expressando o impacto constrangedor que a proximidade de Ana produzia sobre ele, o narrador comenta que observava atento os seus passos sobre o chão coberto de folhas, “amassando distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro” (Nassar: 1989, 31). Notemos que o que acontece no mundo exterior, o pisar em folhas secas, reflete o que é sentido no mundo interior, o amassamento de seus sentidos, confundindo o espaço íntimo e o espaço exterior.

Ainda borrando as fronteiras entre dentro e fora, encontramos o labirinto circular da subjetividade, que lembra André de que, não importa o quanto ele fuja ou a distância física que ele percorra, a mão paterna e o desejo pela irmã o alcançam onde quer que esteja, pois a alteridade que eles representam não se encontra no exterior, mas no mais íntimo de si.

Desde *minha fuga*, era calando minha revolta (tinha contun-
dência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que *eu*,
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,
[...] desprovido de qualquer dúvida: “*estamos indo sempre*
para casa” (Nassar: 1989, 33-34, *itálicos nossos*).

“Estamos indo sempre para casa” ... o destino de retorno está traçado. Descobrimos que *Maktub* (“está escrito”) era o resmungo característico do avô diante dos contratempos familiares. Além de ser significativa da origem árabe da família, a fala do avô diz muito acerca do movimento irremediável do tempo, da impossibilidade de não estar indo sempre para casa. O retorno fatídico, a mando do pai e sob a condução do irmão, faz André se deparar com a conhecida fazenda. Porém, o espaço já não é exatamente o mesmo, porque o tempo não é mais o mesmo. Reforçando a pertinência da noção de *espaço-temporalidade* para sugerir o enodamento das duas categorias na construção de *Lavoura arcaica*, a passagem dos anos ressignifica o espaço e dá outros contornos à fazenda.

era já noite quando chegamos, a fazenda dormia num silêncio recluso, *a casa estava em luto*, as luzes apagadas, salvo a clareira pálida no pátio dos fundos que se devia à expansão da luz da copa, pois *a família se encontrava ainda em volta da mesa* (Nassar: 1989, 147-148, itálicos nossos).

Também ao reencontrar Ana, rezando em busca de purificação, André reconhece que a capela “estava longe de ser a mesma dos tempos claros da nossa infância” (Nassar: 1989, 116). Não é mais a mesma porque, fundamentalmente, eles dois não são mais os mesmos, suas relações mudaram. Além disso, a passagem do tempo, junto à sua ciclicidade, é marcadamente ambígua: “o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível” (Nassar: 1989, 97). Sempre um verdugo, ora mais nefasto, ora mais gentil, o tempo oscila entre controle e evasão.

Na boca do pai, em seus intermináveis e repetidos sermões, o tempo aparece em sua forma regrada, contida, mensurável. O símbolo do relógio é significativo a esse respeito: “o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas” (Nassar: 1989, 46-47). Seu tempo é regulado, substancialmente cronológico, contido em um ritmo fixo. Nos seus sermões, em que pregava a importância da paciência, a interdependência e autossuficiência da família¹, o pai era categórico em suas afirmações, aos modos de um orador proferindo máximas. A repetição de construções sintáticas assertivas, com verbos no presente do indicativo, a presença de rimas vocálicas internas, tudo isso confere uma cadência regular ao discurso paterno.

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo (Nassar: 1989, 51-52, itálicos nossos).

Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; nin-

¹ Como assinala Tardivo (2019), o discurso do pai é nitidamente endogâmico.

guém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois 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; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina (Nassar: 1989, 167, itálicos nossos).

Entretanto, o tempo está ligado também ao tempo psicológico de André, e assim configura-se como refúgio em relação ao tempo disciplinador. Além de fugir de casa, o narrador busca no tempo interior, nas recordações do passado, um esconderijo. Mas essas lembranças não escapam à sombra paterna, como fica expresso na ambiguidade com que o tempo da infância é significado em suas palavras: “versátil”, “diabruras”, “esperas”, “sobressaltos”, “ruídos”, “terríveis”, “mais doce”... são algumas das formas com que André descreve suas memórias.

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas

antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero, eu estou louco! e que saliva mais corrosiva a desse verbo, me lambendo de fantasias desesperadas, *compondo máscaras terríveis na minha cara, me atirando, às vezes mais doce, em preâmbulos afetivos de uma orgia religiosa* (Nassar: 1989, 93-94, itálicos nossos).

A força máxima do tempo, porém, está ligada ao tempo mítico, ancestral. Sobre ele, alicerça-se a estrutura familiar, o poder paterno, as relações de incesto e de tabu, o psicológico das personagens. A permanência e ciclicidade do tempo arcaico são poeticamente trabalhadas por meio do recurso da repetição, cujo auge está representado nas festas. Há duas celebrações narradas em *Lavoura arcaica*, uma na adolescência, que André rememora, e outra realizada após o seu retorno, já desembocando na conclusão do enredo. Vejamos excertos das duas festas:

ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido

e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, *e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos*, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda (Nassar: 1989, 28-29, *itálicos nossos*).

e ao som da flauta a roda começou, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, *até que a flauta voou de repente*, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, *e a roda então vibrante acelerou o movimento circunscrevendo todo o círculo*, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, *Ana (que todos julgavam sempre na capela) 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 (Nassar: 1989, 185-186, itálicos nossos).

Na espaço-temporalidade espiralada, presenciamos um retorno que não é retorno; uma volta que não é pura repetição. Algo muda nesse ciclo. O recurso de espelhamento da festa do início da narrativa não se realiza de forma simétrica e perfeita. De início, parece que a repetição será idêntica, mas logo vemos que o tempo verbal muda, do pretérito imperfeito ao perfeito, indicando um fechamento irrevogável. É o mito familiar se estilhaçando em definitivo; é o totem paterno sucumbindo; é Ana abrindo uma fenda na ciranda arcaica, consumando a tragédia anunciada.

O tempo ancestral também pode ser percebido por meio da retomada do trágico, em que os rituais de dança e cânticos em grupo figuram com força (Chiarelli: 1999). Levada pela *hybris*, o excesso trágico, vestida com os ornamentos mundanos do irmão, Ana invade o círculo e, com a dança, exprime algo de sua sexualidade reprimida. Após ser informado por Pedro do que se passava entre André e Ana, a ação do pai vai contra tudo o que ele pregava em seus sermões acerca de paciência, prudência e devoção à família: tomado de cólera, ele assassina a própria filha. Interessante indicar que é a Ana que ele dirige sua raiva mortal e não contra André, sugerindo que a ofensa dela era, a seus olhos, maior que a do filho. Além de uma atitude machista, o fato de Iohána atacar a filha pode apontar também para aquilo que mais encoleriza o pai: é Ana, calada, dançante, “ostentando um deboche exuberante” (Nassar: 1989, 186), que golpeia o bem maior, o cerne da apa-

rente solidez da estrutura familiar; ela profana precisamente o rito, o arcaico, o Pai primitivo, suas leis, sua casa.

Por fim, revelada a inconsistência do discurso do pai e consumada a tragédia, o instante é congelado:

para cumprir-se a trama do seu concerto, *o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros*: 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 [...]* e, fendendo o grupo *com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental* (que vermelho mais pressuposto, que silêncio 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!), era o guia, era a tábua solene, *era a lei que se incendiava* — essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (*pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!*), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, *um vagido primitivo* (Nassar: 1989, 190-191, itálicos nossos).

Atinge-se, então, o limite do tempo lírico com a eternização do instante, construído pelas lentes do *eu*, que desacelera o momento e descreve o angustiante desfecho. Nesse ponto, “as pedras protuberantes” do edifício familiar enferrujam-se e se despedaçam. Com a ira do pai, “era a lei que se incendiava”, revelando o que a muito custo todos tentavam silenciar: tratava-se de uma família “prisioneira de fantasmas tão consistentes”. Aqui, o espaço linear da narrativa cede lugar ao espaço gráfico do poema (Moisés: 1977), versificado, com espaçamentos irregulares, disformes, representativos da desordem presenciada na cena e símbolo da desordem sofrida internamente. No ápice da angústia, já a linguagem falha, tornada rarefeita frente a esse real inominável, instante em que o silêncio irrompe em toda a sua força significante²: “Pai! Pai! / onde a nossa segurança? onde a nossa proteção?” (Nassar: 1989, 191). Eis a irrupção do instante poético, que desfaz os ordenamentos do tempo: rompe com a moldura social (o tempo dos outros), com a moldura fenomenal (o tempo das coisas) e com a moldura vital (o tempo vivível) (Bachelard: 2013). O tempo, então, não pode mais fluir: ele tem de jorrar ao adentrar a espaço-temporalidade lírica do ser.

Ponto de retorno

Conforme destacamos na caracterização de *Lavoura arcaica* como um romance lírico, faz-se crucial considerar a transfiguração dos elementos narrativos afetados pelo *eu* poético. Neste

² O silêncio possui uma significância crucial em *Lavoura arcaica*, que não coube no escopo deste texto. Seu papel na obra em questão já recebeu atenção de muitos pesquisadores, como Chiarelli (1999) e Tardivo (2019), entre outros.

texto, o destaque recaiu sobre o espaço e o tempo, devido a uma escolha metodológica, que também se mostrou sustentável pela própria obra. Tempo e espaço encontram-se tão entrelaçados no interior de um mergulho ao abissal do ser que entendemos ser possível conjugá-los em uma espaço-temporalidade lírica.

Marca fundamental do lirismo de *Lavoura arcaica*, a instalação de uma espaço-temporalidade lírica foi propiciada por esse encontro radical entre narrativa e poesia que define o romance lírico (Tofalini: 2005). Os espaços físicos – afetados pelo tempo, sua passagem e, principalmente, sua percepção por parte de André – participam da construção da ambientação e das relações entre as personagens, de modo que sua simbologia (do quarto, da casa, da capela) centra-se em torno do narrador-protagonista. Na confluência dos tempos da ação, da interioridade, da rememoração, da ancestralidade, o lirismo foi sendo tecido, até consumir-se na eternização do instante e na queda vertiginosa ao mais insondável do *eu*.

No espaço da lavoura e em referência ao tempo do arcaico, verificamos que o lirismo se configura em descontinuidades espaço-temporais: dentro e fora; lá e aqui; antes e depois; presente, passado e futuro: todas essas distinções são desafiadas pela experiência subjetiva, que não conhece limites certos, posto que sua vivência é simultânea, descontínua, altamente e tensamente emocional. Feita de instantes anacrônicos e de partículas emotivas em sucessão (Gullón: 1984), a ficção lírica exacerba a percepção (e, em decorrência, o percebido) em detrimento do percebido. No caso de *Lavoura arcaica*, somos lançados na profundidade mais íntima – e também mais evasiva – do *eu*, que guia não apenas o que vemos, mas principalmente o que sentimos. *Maktub!*

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pp. 181-354.
- BACHELARD, Gaston. *Intuition of the instant*. Evanston: Northwestern University Press, 2013.
- CHIARELLI, Stefania. “Silêncio e voz em *Lavoura Arcaica*”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, nº 1, pp. 1-4, 1999.
- FRANCO JR., Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.
- FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- GOULART, Rosa. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.
- GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v.1, 2002.
- LUKÁCS, Gyorgy. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- TARDIVO, Renato. “Raduan Nassar: voz e silêncio, liberdade e clausura”. *Ide*, São Paulo, v.41, n.67-68, pp. 149-162, dez. 2019.
- TOFALINI, Luzia Berlofa. “O ritmo no romance lírico”. *Letra Magna*, v.2, n.2, pp. 1-10, 2005.
- TOFALINI, Luzia Berlofa. *O romance lírico*. Maringá: Eduem, 2013.

Resumo

Este ensaio tem por objetivo analisar a transfiguração lírica das categorias de tempo e de espaço no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1989), defendendo que se trata de um romance lírico. Recorrendo a autores basilares no assunto, como Freedman (1963), Gullón (1984), Goulart (1990) e Tofalini (2013), entendemos que o romance lírico se constitui no enlaçamento da narrativa e da poesia, de modo a gerar efeitos que somente esse encontro pode promover. Dominado pela instância do *eu* narrador, *Lavoura arcaica* apresenta forte carga poética e trágica, em que a interiorização do tempo e do espaço, sobremaneira intrincados, abre margens para a elaboração do instante poético. No espaço da lavoura e em referência ao tempo do arcaico, verificamos que o lirismo se instala em espaço-temporalidades descontinuas, propiciando um mergulho ao íntimo do ser.

Palavras-chave: romance lírico; tempo; espaço; Raduan Nassar.

Abstract

This paper aims to analyze the lyrical transfiguration of the categories of time and space in the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar (1989), proposing it to be a lyrical novel. By resorting to fundamental authors in the field, such as Freedman (1963), Gullón (1984), Goulart (1990) and Tofalini (2013), it defends that a lyrical novel is built upon the intertwining of narrative and poetry, in order to create specific effects that only such encounter can promote. Dominated by the dimension of the narrator-self, *Lavoura arcaica* bears a poignant tragical and lyrical weight, in which the interiorization of time and space, deeply interconnected, supports and grounds the elaboration of the poetic instant. Within the context of tillage, in reference to an ancient time, it is possible to attest lyricism installing itself in discontinuous spatial-temporalities and enabling a dive into the depth of the self.

Keywords: lyrical novel; time; space; Raduan Nassar.

Submetido em 31 de julho de 2022.

Aceito em 05 de dezembro de 2022.