



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 2 | ABR-JUN 2020

LAVOURA ARCAICA (1975): O ROMANCE LÍRICO DE RADUAN NASSAR



ANCIENT TILLAGE (1975): THE LYRICAL NOVEL OF RADUAN NASSAR

ANA MARIA SOARES ZUKOSKI
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, BRASIL

KAREN LORRANY NEVES ADORNO
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 12/11/2019 ● APROVADO EM 09/03/2020

Abstract

The present work aims to present an interpretative reading about the aspects that configure the work **Lavoura Arcaica**, published in 1975 by Raduan Nassar, as belonging to the lyric novel category. Considering the specificity of this genre, which is not reduced to a poem written in prose format or even a poetic prose, we will analyze how the narrative categories are transfigured by means of lyricization in the work, as well as the poetic elements that are present. For this, we will look at the transformations through which the novel genre has passed, just as we will establish the differences between the traditional novel and the lyrical novel, so that the lyrical differences are emphasized. The theoretical contribution will be based on authors and researchers as Freedman (1972), Lima (2002), Lukács (2009), Tofalini (2013), among others.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura interpretativa acerca dos aspectos que configuram a obra **Lavoura Arcaica**, publicada em 1975 por Raduan Nassar, como pertencente à categoria romance lírico. Considerando a especificidade desse gênero, que não se reduz a um poema escrito em formato de prosa ou ainda uma prosa poética, analisaremos como as categorias narrativas são transfiguradas por meio da liricização na obra, assim como os elementos poéticos que se fazem presentes. Para isso, nos atentaremos às transformações pelas quais o gênero romance passou, assim como estabeleceremos as diferenças entre o romance tradicional e o romance lírico, para que desse modo às diferenças líricas sejam ressaltadas. O aporte teórico utilizado será embasado em autores e pesquisadores como Freedman (1972), Lima (2002), Lukács (2009), Tofalini (2013) entre outros.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Lyrical novel; Ancient Tillage; Raduan Nassar.

PALAVRAS-CHAVE: Romance lírico; Lavoura Arcaica; Raduan Nassar.

Texto integral

“Era normal que isso pudesse ter acontecido, mas que era importante não esquecer também as peculiaridades afetivas e espirituais que nos uniam, não nos deixando sucumbir às tentações, pondo-nos de guarda contra a queda”
(Raduan Nassar)

Considerações iniciais

O filósofo húngaro Georg Lukács apresenta uma vasta discussão em seu livro **A teoria do romance** acerca da formação do gênero romance, assim como a convicção do desaparecimento do mesmo junto com o fim capitalismo. De acordo com ele, a epopeia necessitou ceder lugar para uma nova forma: o romance. Tal transformação fez-se necessária, pois “enquanto a imanência do sentido à vida naufraga [...] ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada [...] e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que [...] pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada” (LUKÁCS, 2009, p. 39). Devido às mudanças que aconteciam na sociedade, esse gênero acabou tornando-se ‘ultrapassado’, ascendendo o gênero romanesco para substituí-lo.

Para Lukács, “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2009, p. 55). Ainda que não se manifestasse de modo explícito, como a epopeia, o novo gênero também tenciona em seus objetivos “descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60). Ao contrário da epopeia, que se caracterizava por retratar a coletividade de um povo, o centro do romance passa a ser a vida individualizada, pois direciona sua preocupação para o indivíduo na sociedade.

Ainda tomando como fonte Lukács (2009, p. 72), os elementos estruturais de máxima importância da composição literária do romance são a intenção e a ética, presentes em sua formação, o que permite caracterizar esse gênero como um processo, isto é, sempre como algo que está em devir, não se constituindo como uma forma consumada e finalizada, caracteres esses inerente aos demais gêneros literários. Essa característica processual e adaptável possibilita que o romance continue reinventando-se, contradizendo a convicção do crítico de que o romance iria se expirar junto com o capitalismo, mesmo porque esse sistema consolidou-se na estrutura social. Ao seguir os passos do autor (p. 73), compreende-se que o romance é configurado como um equilíbrio oscilante, não instável e pendulo entre o ser e o devir, aproveitando-se da noção do segundo para enaltecer a condição de estado e, assim, superar-se, transformando-se no ser normativo do devir, posto que uma vez iniciado o caminho, realizada está a viagem.

O filósofo húngaro ratifica que o romance dispõe de uma objetividade que acompanha a “percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade” (2009, p. 89-90). Logo, oscila e mescla ficção com realidade, sendo dependente do equilíbrio para atingir seus objetivos. Entretanto, o romance constitui um gênero.

Luiz Costa Lima, na obra **Teoria da literatura em suas fontes**, problematiza a questão dos gêneros, pois não são estanques nem puros. A respeito de suas estruturações, o autor (2002, p. 283) afirma que essas não podem ser realizadas *a priori*, pois, ao considerar a presença implícita do leitor, essa construção passa a impor-se sobre o receptor, firmando-se como arbitrária e confiando em si própria como uma prescrição de caráter divino, acabando por transformar-se como as classificações que dispõem explicitamente um cunho autoritário. Portanto, é possível verificar que:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura (LIMA, 2002, p. 272).

O pesquisador problematiza a questão da rigidez a qual, algumas vezes, acaba por afixar os textos, tentando encaixá-los em determinado gênero, e ressalta a importância de compreendê-los como ‘quadros de referências’, não como modelos que mutilam os textos. Evidencia, também, a questão da mutação e variabilidade que podem sofrer, visto que se estão conectados à sociedade, à cultura e ao sistema literário, que não são fixos nem permanentes, devem acompanhar essas esferas, assim como as quais se encontram ligados. Assim, “os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança” (LIMA, 2002, p. 269), característica que os distancia da estaticidade, visto que além de modificarem-se, acabam também por misturarem-se, não dispondo de uma determinada pureza.

Sobre a hibridiz, Costa Lima afirma que “o valor das obras que tentamos julgar de acordo com essa ideia é que pode variar: uma pode ser mais ou menos lírica, épica ou dramática que a outra. Também os ‘atos que conferem a significação’ podem aparentar caráter dúbio” (2002, p. 276). Ao ‘caráter dúbio’ que o autor ressalta, pode-se depreender que se refere à fusão de características literárias que um mesmo texto possa vir a possuir. O romance lírico representa de forma acentuada essa combinação de caracteres, uma vez que apresenta um alto grau de poesia lírica atrelada à prosa de forma intrínseca. No próximo tópico, atentaremos mais demoradamente a esse gênero.

1. O romance lírico

O romance lírico difere-se da prosa poética, mas também não se reduz a uma poesia escrita em formato de prosa. Em sua narrativa, a poesia lírica e a prosa combinam-se de maneira que se torna impossível desassociar uma da outra, servindo a prosa como sustento para a poesia. Segundo Freedman (1972, p.8), “*la novela lírica como género expresa algo más que un cambio de gusto en la historia literaria o más que una predilección por un diseño imaginista*”, isto é, o romance lírico não abarca uma simples mudança formal, pois a união entre poesia lírica e prosa possibilita expressar aquilo que isoladamente não conseguem exprimir. A respeito da importância da poesia, Percy Shelley afirma:

A poesia transforma todas as coisas em encanto; exalta a beleza daquilo que é mais belo e acrescenta beleza ao que está mais deformado; atrela o júbilo ao horror, a tristeza ao prazer, a eternidade à mudança; subjuga à união, sob seu suave grilhão, todas as coisas irreconciliáveis. Transmuta tudo o que toca e toda a forma movente na sua irradiação de sua presença é alterado, por uma maravilhosa simpatia, em uma encarnação do espírito que a poesia exala: sua secreta alquimia transforma em ouro potável as águas envenenadas que fluem da morte pela vida; a poesia desfaz o véu de familiaridade do mundo e exhibe a beleza nua e dormida, que é o espírito das formas (SHELLEY, 2008, p. 117).

Por meio do caráter poético é possível externar as mais heterogêneas sensações e sentimentos que viabilizam um mergulho no abissal do ser. Além de atribuir um refinado toque à linguagem, a poesia permite sugerir profundos sentimentos, que a linguagem comum é incapaz de proferir. Freedman, em sua obra **La Novela Lírica**, esclarece que:

Las novelas por lo general están relacionadas con el relato de una historia: el lector busca personajes con quienes identificarse, acción en la que pueda comprometerse, o ideas u opciones morales que él pueda ver dramatizadas. La poesía lírica, por otra parte, sugiere la expresión de sentimientos o temas en figuras musicales o pictóricas. Combinando características de ambas, la novela lírica desvía la atención del lector de los hombres y acontecimientos a un diseño formal. La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como personae del yo. Así, la ficción lírica no está definida esencialmente por un estilo poético o por una prosa refinada. Toda novela puede elevarse a tales alturas del lenguaje o contener pasajes que reducen el mundo a imágene..² (FREEDMAN, 1972, p. 13).

O crítico apresenta as características do romance e da poesia lírica separadamente, para depois explicar o processo do gênero híbrido que é o romance lírico. O autor desse gênero, ao adotar as características da poesia e da prosa em uma fusão intrínseca, pode sugerir emoções, sentimentos e sensações que apenas a poesia lírica ou somente a prosa, separadamente, não conseguem. Por esse motivo, o romance lírico demanda um processo de transfiguração de seus elementos narrativos, de modo que “*el novelista lírico enfrenta la tarea de reconciliar la sucesión em el tiempo y las secuencias de causa y efecto com la acción instantánea de la lírica*”³ (FREEDMAN, 1972, p. 8). Ademais, como tempo da poesia é o presente, o romance lírico precisa modificar seu tempo para a presentificação, configurando-se como o gênero que “*más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la ficción. Es un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema*” (FREEDMAN, 1972, p. 13)⁴. Devido à hibridéz, sua principal característica, o teórico postula que essa relação ambígua entre a narrativa e o lirismo gera o desafio de harmonizar o profundo entre si e também com as premissas estéticas.

Freedman (1972, p.15) ratifica que a objetividade do romance lírico “*radica en una forma que fusiona el yo y el el otro, un cuadro que separa al escritor de su persona en un mundo aparte y forma*”⁵. Portanto, o romance lírico busca mesclar, de maneira objetiva, o homem e o mundo, modo resoluto que não acontece explicitamente, ao contrário, realiza-se de maneira oculta, entretanto, estética. Isso não reflete um desinteresse dos autores de romance lírico por temáticas que remetem à conduta humana, presentes nos romances, diversamente, elas são abordadas a partir de uma ótica diferenciada, de acordo com Freedman (1972, p. 14).

À vista disso, por possuir esse caráter flexível, o romance consegue incorporar a poesia lírica sem sobrepor-se a ela. Para Schuller:

Fazendo-se poesia, o romance foge da rigidez do texto científico e do autoritarismo do discurso ideológico. O texto romanesco desdobra-se como espaço de experimentação, de configurações variadas, de recursos múltiplos, que substituem a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados. O leitor, estabelecendo as relações textualmente sugeridas, participa da invenção. O romance, livre de compromissos, surge como lugar em que ideias se fazem, se desfazem, se refazem. A escrita, marca originária do romance, chega agora a seu pleno florescimento (SCHULER, 1989, p. 25).

Juntamente com a poesia lírica, o romance concebe um novo gênero, o romance lírico. Desdobrando-se como espaço de experimentação ao ter as categorias narrativas transfiguradas, esse gênero exige do autor um alto grau de trabalho com a linguagem, uma vez que, para ser considerado como lírico, o romance precisa possuir essa liricidade do início ao fim, não contendo apenas as chamadas ‘ilhas de lirismo’.

Lavoura Arcaica, publicada em 1975 por Raduan Nassar, configura-se como um romance lírico. Objetiva-se nesse artigo demonstrar como essas categorias (narrador, espaço, tempo e personagem) foram transfiguradas, assim como abordar os elementos poéticos que se fazem presentes na obra, abordando a angústia freudiana que acompanha os personagens, sobretudo André, impelindo-o a mergulhar no abissal de seu próprio ser.

1.1 O narrador

A transfiguração da categoria do narrador no romance lírico acontece pelo fato de este dominar o mundo narrado. Segundo Tofalini (2013, p. 105), “O mundo narrado configura-se no mundo do ‘eu’. É que a ótica pela qual o ser percebe o mundo e pensa a existência passa necessariamente por um mergulho na própria interioridade, que funciona como prisma”. Esse domínio estende-se também a um controle dos demais personagens, uma vez que esses são filtrados pela ótica desse narrador, que é controlado pelo protagonista. É comum os romances líricos possuírem narradores homodiegéticos, contudo, não é uma obrigatoriedade. Ainda sobre o narrador no romance lírico, Tofalini postula que:

O homem adentra as camadas cada vez mais profundas e complexas, onde a denotação inexiste onde impera a conotação, e chega ao cerne de si mesmo. Lá onde todo ser humano é poeta, onde a linguagem exerce a função poética, onde reina a poesia, porque, nas profundezas do **ser**, encontra-se o âmago da natureza

lírica do indivíduo. É por isso que há uma presença avassaladora do 'eu' no romance lírico (TOFALINI, 2013, p. 144).

A pesquisadora explica a necessidade da transfiguração dessa categoria, ou seja, a imprescindibilidade de um eu que domine o mundo narrado, recolhendo as angústias do exterior e projetando suas aflições interiores, contidas no profundo de seu abissal. É justamente por conta do mergulho que o 'eu' faz em sua interioridade, resultando na justificativa e na legitimidade da premência da poesia lírica, atrelada à prosa enquanto um romance lírico, que consegue sugerir aquilo de mais intenso que o personagem tenta expressar.

O romance *corpus* de análise deste artigo possui uma mescla de narradores, considerando um narrador heretodiegético, que é transfigurado e projeta a visão prismática do protagonista, e a narração dele próprio. O ângulo de enfoque da narrativa parte de dentro e André participa dos acontecimentos como o personagem principal da história, ou seja, tudo o que acontece durante a narrativa será filtrado e, ao mesmo tempo, reflexo dele, que pode ser compreendido como o centro catalisador da obra. Todos os relatos são em primeira pessoa, exceto o primeiro período da primeira página. Mesmo nesse excerto, em que há a narração em terceira pessoa, a predominância é da perspectiva de André:

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” (NASSAR, 2016, p. 11).

O fragmento acima é narrado em terceira pessoa, todavia, é possível verificar que o foco da visão é totalmente voltado à interioridade de André – ‘o quarto é individual’ –, metaforizando o próprio personagem, remetendo a essa individualidade. Os elementos cinematográficos corroboram essa perspectiva focalizadora: a expressão ‘Olhos no teto’ remete à posição em que o protagonista encontra-se, deitado, ‘a nudez dentro do quarto’ o ponto de vista já se alterou, mas ainda o acompanha. Há um jogo de aproximação e afastamento por meio da linguagem, ‘é individual’, ‘é um mundo’, focando e afastando, provocando uma sensação de presentificação. A angústia, já marcada nesse primeiro trecho da obra, acompanhará o protagonista, caracterizando-o e possibilitando o mergulho em seu abissal.

A narração em primeira pessoa, segundo Tacca (1983, p. 80), “foi a alternativa mais natural para a onisciência”. Esse tipo de narração se “obriga a um ângulo de visão preciso, a uma perspectiva constante, a uma informação limitada”, o que resulta em algumas cisões, como o ‘ângulo de narração preciso’, a ‘perspectiva constante’ e a ‘informação limitada’ que restringe a narração à visão de André, no caso do romance *Lavoura Arcaica*. Segundo Tacca (1983, p. 87-88), nos “relatos em primeira pessoa, o verdadeiro narrador é tão anônimo como os

relatos em terceira”. O leitor não tem total conhecimento a respeito desse personagem e não conseguirá construir ao longo da leitura, pois os acontecimentos têm origem e fluem do André, não sendo possível ter acesso a outra visão.

Em **Lavoura Arcaica**, André domina o mundo narrado, visto que, apesar de haver várias vozes, todas manifestam-se através da voz do narrador-protagonista, só temos a sua perspectiva dos acontecimentos:

eu tinha que gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais escritos no compêndio, 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 (NASSAR, 2016, p. 113).

André reflete para todas as personagens seu ponto de vista, suas angústias e seus desejos, os demais vivem e sobrevivem por meio dele. A partir da visão prismática “nasce um novo modo de conhecimento romanesco, somas de conhecimento parciais [...] de grande riqueza e interesse para uma compreensão mais profunda do drama, mas cingida a um modo normal de percepção” (TACCA, 1983, p. 89). É essa a visão que permeia o romance, focalizando a perspectiva do protagonista, que é fortemente marcada pela angústia psicanalítica, também conhecida como angústia Freudiana.

Para Freud (1996, p. 48), a necessidade da proibição do incesto está intimamente ligada ao desejo de cometê-lo, já que a primeira escolha amorosa da criança é incestuosa. Em **Lavoura Arcaica**, o desejo incestuoso que André nutre é pela irmã. Contudo, podemos interpretá-lo como uma transferência do desejo pela mãe para a irmã. Toda angústia dele está relacionada ao dilema do incesto e ao seu incontrolável desejo por Ana, que acaba por afligir toda a família.

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante (NASSAR, 2016, p. 111).

O desespero de André deriva da falta do rompimento do Complexo de Édipo⁶ e tem como fonte o conflito interno de desejar a mãe, desejo que é transferido para sua irmã. Ao longo da narrativa, sempre que a imagem da mãe é suscitada na sequência à representação da Ana, corrobora-se essa ideia de deslocamento de atrações físicas. O desejo nutrido pela irmã, por ser considerado incestuoso e, conseqüentemente, proibido, causa grande angústia no personagem,

que não consegue controlar-se, nem deixar de sentir. É essa aflição que motiva o personagem a mergulhar na sua interioridade e buscar o profundo de seu abissal.

1.2. O espaço

O espaço também é uma categoria que precisa ser transfigurada no romance lírico. Segundo Frye (*apud* TOFALINI, 2013, p. 109), “o espaço também possui uma função importante como expressão de sentimentos. [...] O espaço [...] é recriado, e [...] as imagens despertam a criação poética no íntimo do leitor, levando-o a um encontro profundo com sua própria existência”.

Em **Lavoura Arcaica**, há a predominância de alguns espaços específicos que abordaremos: o espaço do quarto e o espaço da casa. O primeiro refere-se à individualidade de André, servindo como um espaço de intimidade:

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** (NASSAR, 2016, p. 11, grifos nossos).

Os espaços funcionam como reflexo das personagens, sendo transfigurados desse modo, deixando de ser apenas um espaço físico para tornar-se também psicológico. No caso do quarto, é como se funcionasse como uma extensão/reflexo da interioridade de André. A predominância dos espaços psicológicos, segundo Reis e Lopes (2011, p.136), “constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens”.

O quarto do protagonista é um reflexo do seu interior, do seu íntimo e da sua intimidade, estando sua privacidade relacionada a ele, assim como seus desejos mais obscuros, que são revelados no interior de seus aposentos, sua “catedral” imaculada pela mácula de sua “pestilência”. Segundo Bachelard, “para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem” (1978, p. 206). As ações de André acabam por se refletir no quarto, que passa a ser um quarto-André, fazendo parte da sua constituição.

O outro espaço destacado é a casa, que consiste na representação de Iohána, pai do narrador-personagem, e todos os valores patriarcais, como podemos verificar no excerto a seguir:

e ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando nossos laços de sangue, não nos afastando da nossa porta, respondendo ao pai quando ele perguntasse, não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família (NASSAR, 2016, p. 25)

A casa do pai para André configura-se como um ambiente bastante opressor, pelo fato de representar o patriarca e, com ele, o domínio patriarcal, também é um espaço carregado pela angústia de toda a família. Difere-se do quarto ao priorizar a coletividade da família, integrando-a como um único ser, que não permite o direito à individualidade. A respeito da representação da casa, Bachelard postula que,

a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa. [...] A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade (BACHELARD, 1978, p. 208).

A concepção de casa apresentada pelo teórico difere-se totalmente da representação que André encontra na casa paterna, por não se configurar como um ambiente aconchegante e estável, visto que a angústia de desejar a irmã dentro da casa com características patriarcais acentua ainda mais a culpa, assim como a repressão a essa conduta de comportamento.

1.3. O tempo

O tempo é uma das principais categorias que precisam ser transfiguradas no romance lírico, uma vez que quando há o mergulho no abissal do ser, o tempo cronológico fica parado e segue o tempo psicológico da personagem. Nas palavras de Tofalini:

A fusão dos tempos passado, presente e futuro presentifica na mente humana todos os acontecimentos, sentimentos e pensamentos componentes no existir. Por isso, quando o 'eu' recorda a experiência passada, esse vivido não se manifesta exatamente como aconteceu, e a imaginação pode interferir, criando-se, portanto, um clima propício para a eclosão da lírica. [...] A marca mais distintiva da ficção lírica em relação àquela não lírica [...] é o rompimento da fluência da sequência temporal para

a instalação de uma temporalidade subjetiva. [...] Qual seria, então, o tempo específico do romance lírico? É aquele gerado pela tensão entre a ambiguidade que resulta da dialética entre diversas modalidades de tempo (TOFALINI, 2013, pp. 101-176).

Em **Lavoura Arcaica** é perceptível a presença de três principais tempos: o cronológico, o subjetivo e o arquetípico. A sua mescla conflui todos ao mesmo tempo e possibilita que aconteça a presentificação dos acontecimentos, os quais, além de serem filtrados por um único olhar, o do André, e também pela memória dele (que é seletiva), não contam com uma ordenação sequencial, sendo uma obra fragmentada, nesse sentido.

Por tempo cronológico compreendemos aquele passível de ser mensurado. Na obra *corpus* de análise, ele é marcado pelo evoluir da narrativa, o suceder de acontecimentos e a figura do relógio que sempre está associada ao pai: “Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (NASSAR, 2016, p. 55). O tempo cronológico faz-se presente na passagem acima, uma vez que essa imagem do pai com o relógio remete ao passado e é presentificada pela descrição do personagem, que associa esse tempo cronológico ao seu pai.

O tempo psicológico sobrepõe-se ao tempo cronológico. Manifesta-se por meio da subjetividade da personagem, configurando-se como o mais importante na narrativa, por ser o tempo do mergulho na interioridade:

o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua calma, o tempo me castigava [...] a imaginação não tem limites eu ainda pude pensar, existia também um tempo que não fala! [...] e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi essa ciência que aprendi na infância e esqueci depois) e acompanhava e ia lendo na imaginação as cruzetas deformadas e graciosas, impressas nos seus recuos e nos seus avanços pelos pés macios no chão da terra; e existia o tempo de ser ágil, e era um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorradeira em cima (NASSAR, 2016, pp. 98-99).

O excerto flagra a imersão de André em sua própria interioridade, em seu abissal do ser. O tempo cronológico cede lugar ao psicológico, que pode ser entendido como o tempo do protagonista. A ação está parada e, conseqüentemente, o tempo do relógio. A transfiguração dessa categoria narrativa e o alto grau de lirismo contidos no fragmento caracterizam essa descida do protagonista em sua subjetividade.

Já o tempo arquetípico é aquele que retorna aos arquétipos da humanidade, aos desejos reprimidos, proibidos, podendo ser entendido como um totem. Por totem, Freud explica que “é, por um lado, um nome de um grupo e, por outro um nome indicativo de ancestralidade. Sob o último aspecto possui também uma

significação mitológica” (FREUD, 1996, p. 114). Portanto, é o tempo que remete aos ancestrais e aos que antecederam essa família em ruínas:

pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim (quem não ouve a ancestralidade cavernosa dos meus gemidos?) (NASSAR, 2016, p. 141)

André remete sua ancestralidade aos descendentes de Caim, recuperando novamente a tradição cristã, referindo-se àquele que caiu em desgraça por tentar contra sua família. Considerando que a angústia do narrador é motivada justamente pelo incesto, que romperia a honra e bons costumes de sua família, é extremamente significativo o fato de ele escolher Caim como sua ancestralidade.

1.4. As personagens

O núcleo familiar é composto por nove pessoas ao todo: Pai Iohána, mãe, que não tem seu nome revelado, e seus sete filhos, por ordem de nascimento: Pedro, Rosa, Zuleika, Huda, André, Ana e Lula. A angústia atinge toda a família, mas é manifestada de forma mais incisiva em Pedro, André e Ana.

Os quatro filhos mais velhos, Pedro, Rosa, Zuleika e Huda mostram-se como uma extensão do pai, revelando a autoridade e sensatez paterna, sobretudo Pedro, que representa o enraizamento do patriarca e causa em André a sensação de estar na presença do pai: “(ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (NASSAR, 2016, p. 20). O excerto desnuda essa relação Pedro-Pai que o narrador-protagonista sente. A imagem da catedral assume o sentido da imponência do conservadorismo, não deixando o esse esquecer que a casa paterna e a sua família representam a condenação de seus desejos, impelindo-o à angústia.

Já os três filhos mais novos, André, Ana e Lula, revelam-se como um reflexo da mãe:

o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha, primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma

anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 2016, p. 158-159).

A cisão da família já se anuncia pela divisão e pela disposição dos lugares na mesa, é simbólico o fato de o lado esquerdo ser atribuído à mãe e aos filhos considerados como ‘desajustados’: André, Ana e Lula. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 343), na tradição cristã do Ocidente, a direita possui o sentido de ativo, ao passo que a esquerda denota passividade. Além disso, comumente a direita possui um significado benéfico, já à esquerda são atribuídos valores maléficos. A cultura patriarcal e opressora manifesta-se nessa divisão e condena os filhos mais novos a fazerem parte desse lado fraco da família. Ao associar o lado direito ao patriarca, evidencia-se que o ponto de vista dele que é considerado como o correto. Desse modo, a ‘pestilência’, o lado que causaria a destruição e ruína dessa tradicional família é pertencente ao lado feminino, ao ‘galho’ materno.

Ana é a sexta filha do casal, ela corresponde, segundo a perspectiva do narrador-personagem, aos desejos incestuosos de seu irmão. O prisma de sua visão enxerga-a como: “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” (NASSAR, 2016, p. 32-33). Ao atribuir ‘a peste no corpo’ a sua própria irmã, pode-se compreender que André deseja transferir parte da culpa dos sentimentos a ela, uma vez que, assim como ele, a moça também nutria desejos incestuosos. Sua representação é construída por André em uma comparação com a serpente: “desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva” (NASSAR, 2016, p. 191). Remetendo novamente à tradição cristã, é compreensível que considere a irmã como responsável por impulsionar e encaminhar para o pecado, o incesto.

Freud afirma que “o fundamento do tabu é um ato proibido para o qual existe uma forte inclinação no inconsciente [...] o tabu é uma proibição antiquíssima imposta de fora (por uma autoridade) e dirigida aos desejos mais fortes do ser humano” (2013, p. 75-78). A sua proibição faz-se necessária devido à força intensa que esse manifesta no inconsciente dos seres humanos, adquirindo a funcionalidade de controlar os impulsos de transgressão.

1.5 Os elementos poéticos

Apesar de a poesia presente não poder ser dissociada da prosa no romance lírico, esse gênero apresenta inúmeros elementos e recursos poéticos. Segundo

Tofalini (2013), “no romance lírico, o ritmo da prosa, associado ao ritmo das sequências versificadas, confere equilíbrio à frase, o que demonstra, mais uma vez, a hibridez do gênero” (p. 110). Portanto, os elementos poéticos reafirmam a mescla entre poesia lírica e prosa e conferem o equilíbrio necessário ao romance lírico.

O grau de lirismo poderá variar, sendo extremamente lírico, como é o caso do romance português *Húmus* de Raul Brandão, ou com menos lirismo, como **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** do escritor moçambicano Mia Couto. Referendando Coutinho (*apud* TOFALINI, 2013, p. 117), as figuras de linguagem são o principal meio pelo qual o poeta pode lançar mão para alcançar intensidade e originalidade, tanto de ideias como de expressões, tornando a linguagem um instrumento poético poderoso.

Lavoura Arcaica apresenta inúmeros recursos poéticos, com figuras de linguagem como: metáfora, repetição, assonância, aliteração, entre outras. Devido ao espaço do artigo, que é restrito diante da grandiosidade da obra, serão abordados alguns exemplos das figuras elencadas:

Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pelo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (NASSAR, 2016, p. 23).

O excerto anterior apresenta uma metáfora idiossincrática, uma vez que é necessária uma leitura bastante atenta para compreender que a relação entre André e a cabra Sudanesa materializa-se por meio da zoofilia: ‘quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo’ sugere o grotesco momento em que o protagonista penetra a cabra, estuprando-a e tendo relações sexuais com ela. A forma como ele a trata também sugere uma relação mais íntima entre o animal não humano e ele: ‘dei-lhe colares de flores’ remete a um relacionamento entre amantes. Por meio da linguagem lírica consegue transformar algo grotesco em absurdamente belo.

Além da metáfora, o recurso da repetição também é bastante utilizado, estabelecendo um ritmo para a narrativa:

tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra

angular, *era essa a pedra* em que tropeçávamos quando crianças, *essa a pedra* que nos esfolava a cada instante, vinham daí as *nossas* surras e as *nossas* marcas no corpo, *veja, Pedro, veja* nos meus braços, mas *era ele* também, *era ele* que dizia provavelmente *sem saber* o que estava dizendo e *sem saber* com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, *era ele* descuidado num desvio (NASSAR, 2016, p. 45, grifos nossos).

O fragmento com os grifos evidencia as repetições presentes no texto, que marcam o ritmo ‘era ele, era ele, era ele’, a presença do pai e, conseqüentemente, sua autoridade na visão de André, opressão aos seus instintos incestuosos. A presença da consoante oclusiva /p/ ‘pai, Pedro, pedra’ também corrobora para a construção de uma atmosfera pesada.

Em outro momento, a repetição da palavra ‘tempo’ ritma justamente essa categoria: “*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*” (NASSAR, 2016, p. 97, grifos nossos). A presença da consoante alveolar /t/ funciona como uma espécie de onomatopeia que marca o ritmo do tempo (tic-tac/ tempo-tempo).

A assonância, figura de linguagem que compreende a repetição de vogais, também faz-se muito presente na narrativa:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que eu 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? (NASSAR, 2016, p. 52, grifos nossos).

Os grifos no excerto assinalam a presença das vogais /a/, /e/ e /o/, que são abertas e médias e aparecem com ênfase no recorte, por tratar-se de um momento em que ele encontrava-se feliz, junto da cabra estimada, marcando, desse modo, um ritmo alegre. Já a aliteração, figura de linguagem que compreende a repetição de consoantes, aparece com menor frequência:

essas **p**erguntas que vou **p**erguntando em ordem e **sem** saber a quem **p**ergunto, escavando a **t**erra sob a **l**uz **p**recoce da **m**inha janela, feito um **m**adrugador enlouquecido que na **t**emperatura **m**ais caída da **m**anhã **s**e desfaz das cobertas do leite uterino e **s**e **p**õe descalço e em jejum a arrumar blocos de **p**edra numa **p**rateleira (NASSAR, 2016, p. 54, grifos nossos).

O fragmento evidencia a repetição das consoantes /p/, /t/, /s/ e /m/, que denotam um ritmo mais deprimente do que aquele marcado pelas vogais na assonância, devido às consoantes serem mais fechadas, o mesmo caso das repetições, sobretudo do primeiro exemplo, que marca a opressão que André sofre por meio do ritmo do /p/, de 'pai, Pedro'. Nesse excerto são as 'perguntas, pedras, prateleiras' que, uma vez mais, remetem à angústia do protagonista.

Esses recursos poéticos enriquecem o romance lírico e possibilitam a sugestão de temáticas tão complexas que a linguagem não conseguiria abarcar sem lançar mão da poesia.

Considerações finais

A partir das análises, tencionamos apresentar o modo como as categorias narrativas foram *liricizadas* nesse romance, ao passo que também apresentamos os elementos poéticos que corroboram de forma significativa a construção do romance. Desse modo, é possível afirmar que **Lavoura Arcaica** de Raduan Nassar constitui-se como um romance lírico, devido ao processo de *liricização* que permeia o romance como um todo, trabalhando com questões existenciais e promovendo o mergulho do personagem em seu próprio interior.

Impulsionado pela angústia psicológica, motivada pelos desejos incestuosos que André nutre por sua irmã Ana, o personagem domina o mundo narrado, acaba por absorver o mundo exterior e projetar o seu interior, tanto no espaço como nos personagens. Controla também o tempo, subjugando o cronológico para priorizar o psicológico, o seu tempo de mergulho no abissal do ser. Assim, ao transfigurar e transformar as categorias, **Lavoura Arcaica**, com o auxílio dos recursos poéticos, consegue discutir questões existenciais e configurar-se como um romance lírico.

Notas

1 Tradução nossa: "O romance lírico como gênero expressa algo mais que uma mudança de gosto na história literária ou mais do que uma predileção por um design imaginativo".

2 Tradução nossa: "Os romances são geralmente relacionados com o relato de uma história: o leitor busca personagens com que se identifica, a ação em que possa comprometer-se, as ideias e opções morais que ele possa ver dramatizadas. A poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão de sentimentos ou temas em figuras musicais ou pictóricas. Combinando características de ambos, o romance lírico desvia a atenção do leitor do homem e dos eventos para um design formal. A cenografia usual do romance se transforma em uma textura de imagens, e as personagens aparecem como personae do eu. Assim, o romance lírico não está basicamente definido por um estilo poético ou por uma prosa refinada. Todo romance pode elevar-se a tais alturas da linguagem ou conter passagens que reduzem o mundo a imagens".

3 Tradução nossa: “o romancista lírico enfrenta a tarefa de reconciliar a sucessão no tempo e as sequências de causa e efeito com a ação instantânea da lírica”.

4 Tradução nossa: “melhor assume uma forma original que transcende o movimento causal e temporal da narrativa dentro das diretrizes da ficção. É um gênero híbrido que usa o romance para aproximar-se da função do poema”.

5 Tradução nossa: “reside em uma forma que funde o eu e o outro, uma imagem que separa o escritor de sua persona em um mundo separado e formal”.

6 De acordo com o verbete de Laplanche e Pontalis (1992, p. 77) Complexo de Édipo é um conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

FREEDMAN, Ralph. **La novela lírica**: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Barcelona: Barral Editores, 1971.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. In: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos. Porto Alegre: Lpm Editores. 2013.

LAPLANCHE, J., & PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. Trad. P. Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes vol. 1**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. 240 p.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 1 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

REIS; Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2011.

SCHULER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Trad. Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008.

TACCA, Oscar. **As vozes no romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **O Romance Lírico**. Maringá: Eduem, 2013.

Para citar este artigo

ZUKOSKI, A. M. S.; ADORNO, K. L. N. Lavoura arcaica (1975): O romance lírico de Raduan Nassar. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 2., 2020, p. 01-18.

As Autoras

Ana Maria Soares Zukoski é mestranda em Letras na área de concentração: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Aluna do curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Literários e graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR Campus de Campo Mourão. Possui publicações científicas em periódicos e capítulos de livros. Tem interesse em literatura contemporânea.

Karen Lorrany Neves Adorno é licenciada em Letras- Português pela Universidade Federal de Goiás e Universidade de Coimbra desde maio de 2016. De 2012 à 2014 bolsista da CAPES pelo programa de Licenciaturas Internacionais para a realização da modalidade graduação-sanduiche em

parceria com a Universidade de Coimbra. A partir de março de 2018 iniciou o mestrado na área de Literatura pela linha de pesquisa: Literatura e Historicidade pela Universidade Estadual de Maringá.