

AUTOR

**Juliane de Sousa
Elesbão***

julianeellesbao@
gmail.com

*Doutoranda em
Literatura Brasileira pela
Universidade do Estado
do Rio de Janeiro (UERJ,
Brasil)

A escritura de Raduan Nassar: palavra enrijecida, palavra maleável

La escritura de Raduan Nassar: palabra rígida, palabra maleable

The Raduan Nassar's writing: stiff work, malleable work

RESUMO

Nesta pesquisa, faremos uma abordagem da escritura de Raduan Nassar, atentando para o modus operandi do escritor. Considerado uma prosa-poética, atender-nos-emos para o tecido textual do romance *Lavoura Arcaica*, publicado em 1975, a fim de compreender como estão engendrados os temas eleitos numa linguagem lírica ambientada na prosa, bem como analisar a ambivalência dos discursos dos protagonistas dessa obra pouco lida. Desse modo, objetivamos fazer conhecer um pouco mais a criação literária nassariana, cuja escrita artístico-literária leva em consideração temas densos e fundamentais para o ser humano, por meio de um linguagem lírico-poética muito forte e em constante diálogo com outros discursos.

RESUMEN

En esta investigación, nos acercaremos a la escritura de Raduan Nassar, fijándonos en el modus operandi del escritor. Teniendo en cuenta la prosa-poética, nos adentraremos en el tejido textual de la novela *Lavoura Arcaica*, publicada en 1975, con el fin de entender cómo se generaron los temas elegidos en un lenguaje lírico ambientado en la prosa, así como de analizar la ambivalencia de los discursos de los protagonistas de esta obra tan poco conocida. De ese modo, el objetivo de esta investigación es conocer algo más la creación literaria nassariana, cuya escritura artística y literaria tiene en cuenta temas densos y claves para el ser humano, a través de un lenguaje lírico-poético muy fuerte y en constante diálogo con otros discursos.

ABSTRACT

In this research, we will approach Raduan Nassar writing, paying attention to the modus operandi of the writer. Considered a prose-poetic attempt we will for the textual fabric of the novel *Lavoura Arcaica*, published in 1975, in order to understand how they engendered the themes elected in a lyrical language set in prose, as well as analyze the ambivalence of discourses of the protagonists in this not often read work. Thus, we aimed to know a little more nassariana literary creation, whose artistic and literary writing takes into consideration dense and key issues for the human being, through a lyrical-poetic language very strong and in constant dialogue with other discourses.

Como um exímio artesão das palavras, o escritor brasileiro Raduan Nassar forja, em *Lavoura Arcaica* (doravante *LA*), romance publicado em 1975, uma escritura vertiginosa e inquietante, na qual é perceptível o empenho do autor em deslindar, na sua narrativa e através dos seus personagens, as nuances dos temas eleitos e que estão ao lado das suas concepções pessoais, firmando ainda um diálogo com suas leituras reiteradas, visto acreditarmos que a escrita seja um tipo de extensão do ato da leitura, esta influenciando a construção textual.

Sua narrativa se constitui, portanto, por fragmentos discursivos e temáticos provenientes de vários tempos e lugares, e o narrador-personagem, localizado num tempo distante dos acontecimentos relatados¹, se manifesta como um espectro do seu ficcionista, num amálgama entre escrita e memória, no qual experiências interiores, tanto do personagem quanto do escritor, são transmitidas:

[...] embora André, o narrador-personagem, seja uma figura fictícia, muitas das características que atribuímos a ele são igualmente atribuídas ao criador da ficção, o romancista; de modo que também o narrador-personagem surge na obra, assim como todos os demais elementos que a constituem, como imagem estética que povoa a memória de Raduan Nassar [...]. André é a personagem Alter Ego de Nassar. Assim, para entendermos a história do “Olhar” deste narrador-personagem, olhar este que conduz toda a narrativa, há que se entender o processo pelo qual se dá a consolidação de sua “memória”; mas há que se compreender que o olhar de André é também o olhar de Raduan, é o nosso olhar (Piatti, 2007: 3).

A referida “imagem estética que povoa a memória de Raduan” surge em sua obra por meio de um processo rememorativo que evoca gestos e feições, palavras e comportamentos, imagens e sensações, além da tradição clássica e mediterrânea judaico-cristã condensada nesse processo. Então, tais elementos são atualizados na escritura da obra para ganharem corpo, adquirirem forma, cuja consistência reside na materialidade de seus significados e que podem ser alçados por um leitor que possa compartilhar, o mínimo que seja, desse imaginário que alimenta o romance.

A escritura de Raduan assim expõe e, ao mesmo tempo, sugere o que precisa ser dito, e nela, em relação ao estilo, “forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor [...], onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência” (Barthes, 2004: p. 10). Essa “linguagem autárquica” caracterizará o estilo, este ligado às preferências do autor, à relação íntima com o seu tempo, ao trato, enquanto escritor, com as formas e com os conteúdos, ao que lhe é particular. O estilo é a expressividade do autor.

Dos grandes “temas verbais” da existência de Raduan, podemos destacar a família, de cuja importância social e individual o autor tinha ciência através da sua formação árabe, bem como pela tradição cristã assimilada pela sua família e encontrada na conduta de Iohána, o pai de André em *LA*, ao educar os filhos e conduzir o grupo. Por isso, a família, e suas convivências de (des)afetos e coerção, se constitui no romance em estudo como o eixo central da estrutura narrativa a partir do qual se desenvolvem as demais ramificações temáticas (o trabalho com a terra, a religião, o incesto, o cotidiano), sendo, para o escritor, uma das mais recorrentes matérias de ficção:

A família continua sendo um filão e tanto para o escritor de ficção. Não tem quem não se toque, não tem quem não blasfeme contra a família, não tem quem não chore de nostalgia. O que prova que todo mundo tem um pezinho bem plantado nela e de onde concluo que a família é ainda um porto seguro (Nassar, 1996: 29).

Em *LA*, a família já é apresentada com uma “fissura fatal” devido ao “acultramento da família árabe imigrada”, cuja inteireza cultural se perdeu a partir da morte do avô de André; Iohána procura sustentar tal inteireza assumindo um enrijecimento corporal – “o peito de madeira debaixo de

PALAVRAS-CHAVE
Escritura; literatura brasileira; Raduan Nassar

PALABRAS CLAVE
Escritura; literatura brasileira; Raduan Nassar

KEYWORDS
Writing; Brazilian literature; Raduan Nassar

Recibido:
01.05.2016

Aceptado:
16.09.2016

um algodão grosso e limpo” (Nassar, 1989: 61) – e verbal que condiz com o “superego petrificado” do avô de André². Nesse ínterim, o filho se rebela, conhecendo e desmascarando as fissuras familiares, indo de encontro às regras paternas e desnudando os corpos dos demais membros:

(...) era preciso conhecer o corpo da família inteira, ter nas mãos as toalhas higiênicas cobertas de um pó vermelho como se fossem as toalhas de um assassino, conhecer os humores todos da família mofando com cheiro avinagrado e podre de varizes nas paredes frias de um cesto de roupa suja (Nassar, 1989: 43).

Assim, “os grandes temas verbais” se instauram por meio de uma narração não organizada de forma clássica e sustentada pela memória: monólogos são intercalados por lembranças; momentos passados se confundem com o presente e profetizam o que há por vir; uma linguagem lírica se ambienta na prosa; a misticidade se faz presente em toda a narrativa, etc.

Desse modo, sua escrita assume a identidade literária de sua obra. Para entender o processo de criação escritural de Nassar, portanto, é necessário observar a figura do escritor que se inscreve no texto, que deixa suas “marcas” e se constitui constantemente enquanto tal, já que “o texto é o lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca numa situação de crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno” (Perrone-Moisés, 1978: p. 49). Informações e percepções do mundo e da cultura do autor são retidas, assimiladas e ressignificadas para serem organizadas textualmente em sua ficção, que se dobra e desdobra numa narrativa aparentemente desregrada e desmesurada, conivente com a “impossibilidade de simples delimitação entre razão e emoção” (Delmaschio, 2004: 23), instâncias essas vivenciadas e problematizadas pelos seus personagens.

Dessa maneira, a escrita nassariana não é neutra, nem amodal; ela é tendenciosa, porque entrega o homem, o aponta ao expor suas feridas e, ao mesmo tempo, é nebulosa por constituir a linguagem como uma experiência profunda que precisa ser cavada, explorada. Soma-se a isso o

fato de que o autor constrói sua própria “liturgia” literária tendo como base a palavra de outros por ele experienciada, na assimilação feita de outros textos e que se fazem presentes na tessitura textual de sua produção literária. Essa liberdade resultará no posicionamento que o escritor assume frente à linguagem, já que esta fomenta a experimentação dos possíveis, provê a obra de senso estético, bem como faz com que o autor lance mão da responsabilidade sobre a forma. A literatura é o espaço da liberdade, uma vez que rompe com os limites previsíveis da realidade através do manejo de “trapaça” com que um escritor maneja a língua: “As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]” (Barthes, 2007: pp. 16-17) e que ultrapassa a significação do apreensível pelo intelecto.

Podemos afirmar que a escrita de Nassar é refratária e solitária por tais motivos: pelas vozes oriundas de diversas origens e pelas diferenças em sua escritura que o distanciam dos demais escritores brasileiros contemporâneos, considerando que existe “em toda escrita presente uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento” (Barthes, 2004: 76).

No caso de Raduan, a ruptura parece revelar-se através das nuances que, comparadas com outras produções, singularizam sua proposta literária, cujos romances intentam ser apenas criação de literatura, sem enveredar predominantemente pelo caminho dos textos de resistência publicados no mesmo contexto de LA; o advento, por sua vez, aparenta manifestar-se a partir do vivido das experiências literárias, cujos valores estéticos são incorporados e ressignificados pelo escritor no tecido textual.

Sua escritura ainda se constitui por uma dinâmica simbólica que instaura possibilidades significativas circulares e que movem os personagens em seus próprios redemoinhos, como ocorre com o personagem André, por exemplo, que “ordena” sua desordem sempre recorrendo à própria palavra angular paterna, ao discurso reto do pai. No entanto, o filho imobiliza a disseminação do sentido

propagado pelo patriarca e mostra a fragilidade do discurso paterno, atrelando aos significantes outros significados que condizem com seu estado e com sua perversão, visto que “as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas” (Barthes, 2004: 15).

Tais ressignificações, ou tal “memória segunda”, já são previstas pelo protagonista do enredo quando ele se refere a certa ambivalência dos sermões paternos, já que estes possibilitavam outros entendimentos na visão de André:

(...) tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; (...) 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 sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um... (Nassar, 1989: 41-42).

A partir dessa ambivalência no discurso do pai, observamos que as reflexões de André o levam a um caminho contrário ao pensamento do pai, gerando no narrador a consciência de um pensar próprio diante do mundo. Desse modo, em conjunto com a palavra, a liberdade de André começará pela consagração de seu corpo em relação aquele cotidiano repressor. Tal descoberta fará com que André passe a questionar os limites impostos pelo pai. O sociólogo francês Georges Balandier afirma que:

Diante do corpo soberano, eis o corpo objeto, que pode ser convertido em instrumento de contestação, o que lhe confere sua força expressiva mais intensa. Na transgressão e no escárnio, o corporal, o sexual e o verbal associam-se com frequência de forma espetacular. Opõem as imagens de ordem e desordem: a nudez deslocada e ofensiva, o aviltamento do corpo, a obscenidade gestual, a provocação pura e simples, através da roupa e dos adornos, não obedecem a nenhuma norma de consenso (Balandier, 1997: 45).

Sendo assim, dentro de casa, a possibilidade de ultrapassar os limites colocados pelo pai é através do corpo, numa primeira manifestação “silenciosa” de sua revolta, pondo em prática o que seu pai condenava: atender às necessidades do corpo. Temos o corpo subjetivo (objeto) respondendo contrariamente ao corpo coletivo (soberano); será, também, nesse conhecimento mínimo de si, através do reflexo que seu corpo faz das contradições familiares, que André poderá conhecer o “corpo da família inteira” e fazer uso da palavra, do seu discurso verbal “peçonhento”.

Recorrendo à perversão da sintaxe enrijecida do pai, convocando-lhe outro entendimento, outra interpretação, André tece sua prece de convencimento para Ana, após esta se refugiar na capela da fazenda, depois do incesto cometido:

(...) foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante... (Nassar, 1989: 118).

Raduan não se priva da liberdade criadora por que tanto prezara, corroborando, assim, com o escritor Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere*, obra publicada em 1953:

Certos escritores se desculparam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade – talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer (Ramos, 2001: 34).

Assim, o escritor deve utilizar estratégias, decorrentes do aprendizado do uso da linguagem, para se mover no interior de um sistema que se mostra fechado, a língua. Atuando entre a norma e o desvio, o escritor é consciente dos limites que a língua, e também a linguagem cotidiana, impõe e da sua força coercitiva. Cabe a ele, contudo, a

artimanha de ultrapassar tal dificuldade para não cair na “inépcia e na preguiça” com o desembaraço criativo, a fim de impedir que a obra literária torne-se esvaziada de sentido enquanto criação artística.

Retomando a narrativa nassariana, percebemos uma investidura sintática que emerge na urdidura do texto e ecoa na voz de André, como vemos nas citações supracitadas, contra a ordem da contenção propalada do personagem lohána, seu pai. Raduan Nassar, desse modo, mostrava a sua preocupação “em dizer coisas, em expressar ideias” e, para o autor: “a frase é o meio da [sua] expressão. Porque muitas vezes para você dizer algo contundente é necessário que se contorça a frase” (NASSAR, 1981: 21).

O personagem André também o faz: contorce “a sintaxe dura e enrijecida” do pai para firmar a sua, curvilínea, distorcida; aquela palavra, ou sintaxe, plena de significado único e incontornável, torna-se fonte de inversões e desvios, palavra maleável, resultando em possibilidades múltiplas de sentido. Insinuando, dessa forma, o seu *modus operandi*, Raduan configura uma escrita atrelada a uma particular configuração linguística da obra, visto que a frase “contorcida” gera estranhamentos perceptivos e se soma a uma memória descontínua, rabiscada pela convulsão do narrador.

Num jogo de lirismo e sarcasmo, a escrita nassariana forja, então, um labirinto ligado à mente do personagem André através de um desdobramento do discurso paterno na sua fala e que irá isolá-lo dos demais familiares. Os sermões paternos são os únicos a ter mais espaço no monólogo de André, visto que Pedro, o irmão mais velho, se comporta quase que exclusivamente como ouvinte; Ana está reclusa aos seus silêncios, não menos carregados de significados, e não troca uma palavra sequer com André em toda a narrativa; a mãe mal gesticula, sussurrando mais do que dizendo efetivamente alguma coisa; o avô sintetiza toda a tradição familiar num tosco arroteio; o irmão mais novo, Lula, manifesta brevemente sua revolta pueril no capítulo 27; e, aos demais, só resta assistir a tudo e escutar, atuando como coadjuvantes. Assim,

[t]endo a palavra como único material que possibilitará o entendimento de sua própria realidade, André empreende

um discurso lírico em que o narrador mostra-se claramente transtornado pela impossibilidade de comunicação – com sua família e com si mesmo [sic]. A busca dessa comunicação perdida marca uma narrativa permeada por imagens absurdas, sintaxes entrecortadas, pontuação inexata e releituras bíblicas que tentam transformar a realidade do narrador em uma espécie de desdobramento de um discurso que aparecerá sobremaneira na fala de André – o discurso do Pai (Ramos, 2009: 123).

E a comunicação perdida é observada, por exemplo, na conversa que pai e filho tentam empreender após o retorno deste:

- (...) Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado de ver tanta confusão na tua cabeça. 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 (...). Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta não enxerga a outra.

- Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar (...).

- Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos. (...)

- Não quero acreditar no pouco que te entendo, meu filho. (...) - É muito estranho o que estou ouvindo.

- Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que

semeiei esta semente³.

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

- Não quero dizer nada. (...)

- De quem você estava falando?

- De ninguém em particular (...).

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

- Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro (...).

- Mas sonega clareza para o teu pai (...).

- Se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão.

- 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; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira (...); ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido (...); por isso, dobre a tua língua (...). (Nassar, 1989: 157-167).

Vale acrescentar que a impossibilidade de comunicação também se deve ao fato de André recorrer, no seu discurso, ao não-dito, às entrelinhas, às metáforas, a uma memória clandestina e às zonas de silêncio indicadas pela sugerência das construções imagéticas, fazendo com que o próprio narrador-personagem, consciente disso, se perca em meio aos jogos frasais que ele mesmo compõe. Por isso, o elemento de escuta por parte do pai é ausente, já que este não alcança a

“presumida profundidade” do discurso filial, e a incomunicabilidade ocorre entre os dois durante o diálogo que ambos tentam estabelecer.

Através do duplo discurso destacado por Ramos (2009), em que a fala paterna encontra-se carregada de intenções, imposições e arcaísmos, ao mesmo tempo em que deixa suspensas no ar interrogações e brechas para outras interpretações, André busca seu lugar à mesa por meio de uma fala pautada também em um baú de lembranças fragmentadas e descontínuas pertencentes ao dia a dia da casa – as cenas recortadas de sua infância e de sua relação com a natureza, os utensílios domésticos, as carícias maternas e as sensações por elas suscitadas, os sermões à mesa – e por uma dicção doentia, embriagada.

Nessa dicção, por outro lado, percebemos uma sutil uniformidade e uma maximalização semântica da palavra que se retém no meio formal de expressão, o romance poético, gerando uma convergência de sentidos e sustentando a poeticidade da obra. Raduan também lança mão de um sistema linguístico que, junto ao uso particular da pontuação⁴, estabelece o ritmo da tessitura textual, entre a densidade e a tensão, entre a suavidade e a gravidade, através da repetição de determinados grupos de vocábulos recorrentes no discurso narrativo do filho, como, por exemplo: *mortuário* – *ossuário* – *homicídio* / *veneno* – *peçonha* – *envenenado* / *sono* – *sonolência* – *embriaguez* – *vertigem* – *delírio* – *letárgica* / *barro* – *terra* – *semente* – *lavrador* – *lavoura* / *santuário* – *prece* – *fé* – *sacramental* – *igreja* – *cântico* – *cordeiro* / *cal-sal* – *catedral* – *catedrático* / *enfermo* – *desgarrado* – *convalescente* – *epilético* – *convulso* – *possesso*.

Tais associações foram forjadas por Raduan, no ato da escrita, para que o significado conceitual mais imediato das palavras, ou de um determinado conjunto delas, fosse ultrapassado, a fim de que um sentido ulterior fosse buscado, por meio das novas relações semânticas que a elas eram atribuídas para dar continuidade ao seu jogo de composição textual. Conforme ele próprio afirmava:

Às vezes sinto que algo não está muito certo. Daí procuro uma palavra que pertença àquele universo de palavras. Em alguns casos, acontece desta palavra me abrir caminhos

inusitados, trazer outras perspectivas. Aí o texto acaba caindo noutra sequência. Que eu trato de seguir, apenas. (Nassar, 1981: 21).

Assim, o autor parecia procurar uma palavra acompanhada de todos os seus possíveis, uma “palavra enciclopédica”, reduzida “a uma espécie de grau zero, prenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras” (Barthes, 2004: p. 43, grifo do autor), que buscasse “o frescor de um estado novo da linguagem”. Esse estado novo estaria além do entendimento da palavra, na medida em que reflete a insuficiência da palavra para a reprodução da experiência que se quer narrar, fazendo emergir uma agonizante indizibilidade.

Essa palavra esvaziada de qualquer intenção geral, livre da automatização do uso e do desgaste pelo discurso socializado cria tensões, põe em questão a própria arte, impulsiona o jogo da escritura:

compor um texto tem muito de compor um jogo, sobretudo para quem gosta de palavras, gosta de ir ao dicionário descobrir sentidos insuspeitos, gosta de testar uma palavra num contexto novo, avaliar sonoridades, avaliar a gama de possibilidades que se abre numa frase, e até para além dessa frase, com a simples inclusão de uma palavra, gosta de remanejar uma frase, armar, enfim, um texto, tudo isso é um jogo, um jogo também dos bons (Nassar, 1984: 10).

Trabalhei um pouco com sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo etc. Se em função disso tudo cheguei às vezes a violentar a semântica de algumas palavras, por outro lado trabalhava também com aquelas coordenadas em função dos significados. Era um trânsito de duas mãos, uma relação dinâmica em ter os dois níveis. (Nassar, 1996: 24).

Raduan intentava explorar nos níveis sintático e semântico as mil associações incertas e possíveis entre as palavras, abolindo as relações fixas e se utilizando de reflexos, sem impor-lhes uma hierarquia. Na autorreflexão sobre seu processo de escrita, Raduan nos faz observar, portanto, que o seu romance se constitui por uma organização, cuidadosamente pensada, de elementos formais e

aliada às “coordenadas” de significação, criando um espaço comum e cíclico de sentidos.

Retomando os últimos termos dos conjuntos de vocábulos citados anteriormente (*enfermo – desgarrado – convalescente – epilético – convulso – possesso*), por exemplo, observamos que elas se apresentam ainda como extensão do enunciador (narrador) e mobilizam certo universo de sentidos ou de associações significativas que inquietam e revelam a interioridade controversa do personagem protagonista.

Dessa maneira, um *ethos*⁵ nos é apresentado através dos termos que se referem àquele que os profere na sua maneira de dizer e esse *ethos* “está vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso” (Maingueneau, 2001: 138) e ao(s) sentido(s) que cada palavra pode reportar, num enlaçamento paradoxal entre enunciador e enunciação. Desse modo, no caso de André, seu discurso o constitui e é constituído por ele, e intervém para “desordenar” a ordem familiar pretendida pelo pai; por isso, sua palavra é venenosa, peçonhenta, doentia, e confunde a palavra angular paterna.

Vale fazer aqui um paralelo entre *LA* e *Carta ao Pai*, de Franz Kafka (1883 – 1924), publicado em 1953. Nesse segundo, o narrador parece insinuar a negligência do pai referente ao conhecimento torto do filho em relação às obviedades do mundo, conforme ele afirma: “essa pureza do mundo acabava em você e comigo começava a sujeira, por força do seu conselho” (Kafka, 1997: 60). A “sujidade” do filho é resultado da imposição de um discurso “puro” e cego do pai, que precisava se colocar do lado de fora da ordem pretendida. Tanto com Kafka quanto com Raduan, o corpo será instrumento de descoberta de si e de libertação do âmbito privado, e essa liberdade será proclamada pelo discurso que cada um defenderá.

Dando prosseguimento ao embate discursivo entre pai e filho em *LA*, para decantar a sua inconformidade com a realidade que a ele era apresentada, André precisava fundir-se, tornar-se verbo – palavra que indica ação, movimento –, criar a sua própria linguagem: “e o meu verbo foi um princípio de mundo [...], passei a dizer...” (Nassar, 1989: 86-87). Tal fato corrobora com a já citada busca, empreendida por André, do seu próprio Verbo, este que é a

sua *faca amolada* que golpeia a *fé cega* do pai.

Lavoura Arcaica é essa “história pessoal” que não pode ser narrada de outra maneira, que é levada a se erguer sobre escombros, sobre as ruínas de um passado e de um presente que ainda se decompõem, cujas estruturas o narrador-personagem contribui decisivamente para destruir. Sua voz e sua escrita têm de se valer dessa matéria difusa, destrocada, para que a narrativa se lance num espaço perdido, desestabilizado. Sua narrativa tem de se localizar nesses lugares escuros e escusos onde ele pode fazer o pai tropeçar. Só assim, situando esse pai que se quer de voz inteira e solene num espaço de trevas, é que o filho André pode destituí-lo de seu posto superior, de sua supremacia intocável. (Florentino, 2002: 217).

Assim, os personagens – no caso, André e Iohána, seu pai – estão presos cada um a seu verbo, e a divergência discursivo-ideológica entre os dois funda, no final, uma tragicidade (o assassinato de Ana, cometido pelo próprio pai, após a revelação feita pelo filho mais velho, Pedro, do incesto entre ela e o irmão, André). Salientamos ainda que o pertencimento de André à família só se daria na compreensão reversa das palavras do pai e no amor com Ana, que o renega; a escrita vai travando e apresentando a luta entre o que é interior e exterior ao personagem protagonista e que se manifesta no seu jorro verbal.

A partir de então, observamos que a escritura de Nassar dá-se na redescoberta da linguagem poética no âmbito da prosa romanesca em confluência com um narrador mergulhado numa convulsão discursiva, cujo relato se dá sob o crivo da memória – tanto do personagem André quanto do escritor Raduan. Percebemos, portanto, as preocupações de Nassar, enquanto criador, com a elaboração do tecido textual de suas narrativas para trilhar seu caminho próprio de expressão. Fugindo do que é inerte, cediço, estático, Raduan faz o leitor tomar consciência viva do que ali foi escrito.

Para tanto, longe do rótulo da “escrita engajada”, Raduan manifesta um fazer literário que se dá no amálgama do monólogo ao fluxo de consciência

sobre um mar de associações semânticas, na confluência entre planos enunciativos e entre os discursos direto e indireto, em que a palavra é potencializada, saturada significativamente, fazendo-nos atravessar outros universos ficcionais:

[...] não faz mal a gente beber” eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa “eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos [...] (Nassar, 1989: 39).

[...] e mal saindo da água do meu sono, mas já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história [...] (Nassar, 1989: 87).

No processo complexo de criação artística, na elaboração da linguagem, é perceptível a ascendência intertextual que alicerça a trama na narrativa em *Lavoura Arcaica*. As ressonâncias intertextuais estão por todo o romance: a linguagem altamente simbólica, a subversão de valores, o retorno à infância, o dia a dia familiar, a misticidade, o ritmo poético de sua escrita. As palavras são marcadas por lembranças textuais e, dessa maneira, compõem o emaranhado escritural do romance com uma linguagem híbrida, ressonante.

Isso se dá também pela influência das leituras do escritor Raduan Nassar e pela intertextualidade latente em seu texto; aliando a leitura que fez de alguns escritores modernos, como, por exemplo, André Gide e Thomas Mann, a textos de base religiosa – a Bíblia e o Alcorão – podemos apontar as qualidades formais que dão corpo a sua

narrativa: o processo psicológico da narrativa, o tom profético e confessional do narrador, certo fluxo de consciência, a exploração rítmica da sintaxe, entre outros.

Além disso, podemos antecipar seu modo de pensar a respeito do livre-arbítrio, da restauração da unidade social, dos valores sociais e religiosos, do autoritarismo patriarcal, da antinomia tradição *versus* inovação (?), da própria linguagem... Enfim, inúmeros são os elementos que podem ser elencados e investigados a partir da ciência que temos de certas leituras feitas por Raduan e que podem esclarecer melhor seu processo de composição, tanto no fiar da escritura quanto no desenvolvimento temático de seu romance.

Assim, o projeto literário de Raduan era “fazer literatura” e tratar do humano por meio de uma composição híbrida que basila o romance *LA*. Seu objetivo era apenas escrever: “Dei conta de repente de que gostava de palavras, de que queria mexer com as palavras. Não só com a casca dela, mas com a gema também. Achava que isso bastava” (Nassar, 1996: 24).

As temáticas por ele pensadas (família, trabalho, religião, entre outras) fizeram parte dos seus caminhos pessoais e foram reelaboradas para a feitura de sua obra. Sua escritura intertextual traz para o cerne da trama de *LA* o embate entre o novo e o velho, vertido em metáforas e alegorias sinestésicas, sensoriais. Essa escritura também contundente move, de forma particular, as peças principais do jogo narrativo e espelha as imbricações entre ser e natureza levadas ao limite pelo protagonista.

Por fim, a reescrita dos elementos discursivos de outros textos, portanto, apresenta-se como um instrumento que interfere nos efeitos de sentido de *LA*, e o leitor, ao reconhecer o diálogo intertextual, interage no jogo de ressignificação que se dá na trama nassariana. As leituras (do mundo e da palavra) de Raduan se explicitam na sua escrita e compõem o universo diário da família: a força da tradição judaico-cristã e mediterrânea, as parábolas reatualizadas, o tom místico e a infância revisitada, o ato de proferir sermões do pai; é nítida a presença de outros textos na constituição da cotidianidade da família de André na narrativa e na escritura

de Raduan (as epígrafes, a linguagem [*Maktub/Sudanesa/Shuda*], na releitura de parábolas, etc).

Por isso, *LA* tem seu modo particular de ser romance em meio aos demais que lhe são contemporâneos, distinguindo-se pela singularidade na elaboração de sua própria significação, o que permite novas leituras e interpretações acerca dessa escritura tão densa e complexa como a de Raduan.

NOTAS

¹ A esse respeito, o romance nos dá uma única informação no final da narrativa; o personagem André parece confessar ter escrito tudo após a morte do pai, quando faz o seguinte registro: “Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras (...)” (Nassar, 1989: p. 193). Dessa maneira, ele parece observar tudo novamente, mas numa localização temporal e espacial distante, o que também pode justificar as divagações mnemônicas no decorrer da narrativa e o caráter fragmentado do espaço diegético.

² Conforme Perrone-Moisés (1996: 64).

³ É importante salientar que a metáfora da semente, em *LA*, se encontra presente no Sermão da Sexagésima, do Padre Antonio Vieira, pregado na Capela Real em 1655. O texto do sermão é iniciado pela seguinte epígrafe: *Semen est verbum Dei* (retirado do evangelho de São Lucas, cap. 8, vers. 11). Essa epígrafe indica, no sermão, a crença de que a Bíblia é a palavra divina e é ela que deve ser pregada. O ato de semear equivale ao ato de pregar, e a palavra à semente. A parábola do semeador é retomada para que o padre trate dos “modos de cair”. Do mesmo modo ocorre em *LA*, no qual a metáfora da semente também aponta para a palavra, marcando tanto a ordem discursiva da palavra paterna quanto à desordem do verbo filial, levando, assim, à “queda” do pai ao assassinar a filha Ana.

⁴ Cf. Martins (2004: 3), a pontuação provoca uma leitura desenvolva e lenta de *LA*, por ela também nortear o ritmo da narração e por subverter a função de cada “signo ideográfico”, como ocorre com a vírgula, por exemplo, que “torna-se um elemento de ligação de sentidos sem ter, aparentemente, tal função linguística”.

⁵ *Ethos* ou “etos”, cf. Maingueneau (2001), designa o sujeito da enunciação (aquele que enuncia) ou a “personalidade” do enunciador explicitada na sua maneira de se exprimir. Tal termo foi resgatado da retórica antiga clássica e cunhado, inicialmente, por Aristóteles para se referir aos oradores da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. de. (1981, agosto 31). *Raduan Nassar, linguagem da paixão*. (Seção Ilustrada). Folha de São Paulo, p. 21.

BALANDIER, G. (1997). *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil (obra original publicada em 1985).

BARTHES, R. (2004). *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes (obra original publicada em 1953).

BARTHES, R. (2007). *Aula*. São Paulo: Cultrix (obra original publicada em 1978).

DELMASCIO, A. (2004) *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar*. São Paulo: Annablume.

FLORENTINO, C. (2002). Um escuro poço: a memória enferma em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Em *Tese – Revista de Literatura da UFMG*, Belo Horizonte, 5(1). pp. 215-222. Recuperado de [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3455/3380]. Consultado [10-03-2016].

KAFKA, Franz. (1997). *Carta ao Pai*. São Paulo: Companhia das Letras (obra original publicada em 1953).

MAINGUENEAU, D. (2001). *O contexto da obra literaria*. São Paulo: Martins Fontes (obra original publicada em 1993).

NASSAR, R. (1984). A paixão pela literatura. (Entrevista concedida a Augusto Massi e Sabino Filho na seção Folhetim). *Folha de São Paulo*. pp. 9-10.

NASSAR, R. (1989). *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras.

NASSAR, R. (1996). *Cadernos de Literatura Brasileira*. nº 2. Instituto Moreira Salles. São Paulo, set. (entrevista concedida a Antônio Fernando De Franceschi, com perguntas de Davi Arrigucci Jr., José Paulo Paes, Octávio Ianni, Alfredo Bosi, Marilena Chauí e Leyla Perrone-Moisés).

PERRONE-MOISÉS, L. (1978). *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática.

PERRONE-MOISÉS, L. (1996). Raduan Nassar. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira. Raduan Nassar*. nº 2, São Paulo: Instituto Moreira Salles.

PIATTI, D. E. (2007). Narração e Memória em *Lavoura Arcaica*. *Revista Travessias*. 1(1). pp. 1-12. Recuperado de http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/305/showToc]. Consultado [15-02-2015].

RAMOS, M. do N. (2009). A palavra poética em *The sound and the fury* e *Lavoura Arcaica*: ser, primeiro o significante. *Revista de Lenguas Modernas*. 1(11), 121 e 127. Recuperado de [http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rml/article/view/9433/8883]. Consultado [20-09-2015].