

Alexandre de Oliveira Martins

**A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética
em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar**

São José do Rio Preto - SP

2004

Alexandre de Oliveira Martins

**A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética
em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Professor Dr. Aginaldo José Gonçalves

APROVADO EM 10 DE SETEMBRO DE 2004

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jesus Antonio Durigan

Profa. Dra. Susanna Busato

São José do rio Preto

2004

O homem se constrói e se destrói pela língua.

(Provérbio árabe)

Um filhote de tigre
De apenas três dias
É capaz de comer
um boi

Soiku Shigenmatsu

Aos
resignados
cujos anéis são
substituídos por
algemas,
esta reflexão.

À Sofia Vitória,
esse fruto peço na semente.
À minha família, prisioneira de fantasmas tão
consistentes.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Resumo..... | 09 |
| Abstrait..... | 10 |
| Introdução..... | 11 |
| Capítulo 1 - O autor e sua obra..... | 16 |
| 1.1. Da intersemiose cinematográfica e literária, a notoriedade do nome <i>Raduan</i> | 16 |
| 1.2. O silêncio de Raduan..... | 21 |
| Capítulo 2 – Pontuação e produção de sentido em <i>Lavoura arcaica</i> | 24 |
| 2.1. O signo ideográfico: um braço do tripé que sustenta o poético em <i>Lavoura arcaica</i> | 24 |
| Capítulo 3 - A ironia de Brás Cubas e o sarcasmo de André: convergências..... | 62 |
| Capítulo 4 - Musicalidade e equivalência formal..... | 69 |
| Capítulo 5 – Pontuar para significar..... | 76 |
| Capítulo 6 - O eterno movimento: a produtividade da linguagem..... | 103 |
| 6.1. A função das palavras em função de sua “desordem”..... | 107 |
| 6.2. Linguagem revolucionária..... | 113 |
| Considerações finais..... | 117 |
| Referências Bibliográficas..... | 120 |

Questão de pontuação

Todo mundo aceita que ao homem
cabe pontuar a própria vida:
que viva em ponto de exclamação
(dizem: tem alma dionisíaca)

viva em ponto de interrogação
(foi filosofia, ora é poesia);
viva equilibrando-se entre vírgulas
e sem pontuação (na política):

o homem só não aceita do homem
que use a só pontuação fatal:
que use, na frase que ele vive,
o inevitável ponto final.

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

Este trabalho desenvolve uma análise sobre a plurissignificação dos signos ideográficos na obra *Lavoura arcaica* a partir da proposição de algumas hipóteses que justificam por que a pontuação pode –na relação com a palavra-, ser a figurativização do próprio desconcerto que o livro tematiza.

Partindo do princípio de que o caráter flutuante que cerca o uso da pontuação favorece o trabalho com a modalidade semiótica de significação, aquela da ordem dos impulsos, a reflexão apresenta alguns exames de casos por meio dos quais é possível observar que os signos ideográficos acabam por reger o ritmo, a melodia, a falha, o silêncio e a contração da linguagem, enquanto os signos fonográficos são regidos pelo simbólico.

A partir, então, da tensão entre palavra e pontuação, a análise passa a abordar relações entre instinto/razão, afeto/lei, analógico/digital, pessoal/social, processo/julgamento.

Palavras-chave: pontuação, desordem, figurativização, signos ideográficos.

ABSTRAIT

Cette étude traite l'analyse de la plurisignification des signes idéographiques dans l'oeuvre *Lavoura arcaica* à partir des propositions de certaines hypothèses qui justifient pourquoi la ponctuation peut être – dans sa relation avec le mot - la "figurativisation" du désordre même que le livre développe.

En partant du principe que le caractère "flottant" (ou indécis), qui entoure l'usage de la ponctuation, favorise le rapport avec la modalité sémiotique de la signification, celle de l'ordre des impulsions, la réflexion présente alors quelques examens de cas au moyen desquels il est possible d'observer que les signes idéographiques finissent par conduire (ou mener) le rythme, la mélodie, l'imperfection, le silence et la contraction du langage, alors que les signes phonographiques sont menés (ou conduits) par la symbolique.

Ainsi, à partir de la tension existant entre le mot et la ponctuation, l'analyse commence à aborder les relations entre l'instinct et la raison, l'affect et la loi, l'analogique et le numérique, le personnel et le social, le processus et le jugement.

Mots-clés: ponctuation, désordre, figurativisation, signes idéographiques.

INTRODUÇÃO

A primeira leitura de *Lavoura Arcaica*¹ assemelha-se a apreciar uma dança: sabe-se que para além da leveza de movimentos desenvoltos, no corpo que dança, há um rigoroso trabalho de contração e enrijecimento das fibras musculares, trabalho que, por sua vez, é condição para a transformação do gesto simples em movimento estético. A percepção capta essa conjugação de força e de precisão, apesar de não ser capaz de imediatamente associar essa imagem do corpo com a anatomia e fisiologia do corpo em si.

Quando se está diante do texto nassariano, a primeira intuição que se tem é a de que ali há um vigor e uma força que vêm da própria semântica da palavra. Entretanto, o convívio com o texto leva o leitor a concluir que o que gera uma convergência de sentidos e sustenta a poeticidade da obra, criando aquela força e aquele vigor intuídos, é um conjunto muito complexo de elementos lingüísticos e narrativos.

Analisar um dos elementos –a pontuação- que incorporam esse conjunto, apesar de algumas vezes ser provocada uma relação entre ela e os outros elementos, constitui objetivo primordial desta pesquisa. O fato de apresentar *Lavoura Arcaica* como sendo uma obra em prosa poética não faz dela um objeto singular, mas é, sem dúvida, o gênero narrativo um facilitador que problematiza a questão da diluição dos gêneros literários ao mesmo tempo em que viabiliza a criação de sentidos entre palavra e pontuação.

Ao trazer a informação de que *Lavoura Arcaica* é constituída de trinta fragmentos, os quais podem receber o nome de capítulos, encadeados ordinalmente em números arábicos, sugerindo uma impossibilidade de recomeço, um número relativamente restrito de obras figura junta dela. Ainda assim, não a singulariza, posto a fragilidade desta característica. A observação da organização dos capítulos, no entanto, pode revelar uma estrutura que reproduz na forma o conteúdo desenvolvido pela obra.

¹Todas as informações referentes à obra serão citadas tendo por base a 3ª edição (1999), revista pelo autor, 10ª impressão.

Refletir, então, sobre como a combinação de signos fonográficos e ideográficos gera uma pluralidade de significados causadora de um estranhamento já na própria estruturação das partes que encorpam o livro pode indicar um caminho singular de análise da obra. Esse tema passa despercebido num livro em que a noção espacial de esquerda e direita não comprometa a estruturação da narrativa. No entanto, em *Lavoura Arcaica*, o espaço, tanto aquele que se integra como elemento narrativo quanto esse outro que define um lugar no mundo ou um lugar das coisas, ou ainda aquele ideológico que define posições políticas, terá especial importância, sobretudo quando se pensa no tema bíblico mobilizado pelo livro (a modificação da parábola do filho pródigo) ou quando se leva em consideração a década de 70, auge do militarismo no Brasil e contexto do texto ora em referência.

Explicitar como a função basilar de força e vigor é, em *Lavoura Arcaica*, exercida pelos signos ideográficos compõe um dos objetivos que justificam esta pesquisa. Dessa perspectiva, nossa reflexão traça um percurso para compreender, por exemplo, por que um ponto final pode, em vez de necessariamente marcar uma função discursiva, instaurar o começo de uma dúvida, de uma incerteza ou de uma dúvida. Além disso, o objetivo é debruçar o olhar atento sobre como esse sistema gráfico (o dos chamados signos suplementares) pode por vezes ditar o ritmo da organização do texto, ora tenso e denso, ora suave e grave, fluindo em alternâncias de capítulos longos e breves.

Que significados um procedimento muito simples como a ausência de ponto-parágrafo pode gerar quando a estrutura da obra é vista em seus meandros? Ou, ainda, em que medida o tom da narrativa pode ser definido, por exemplo, pelo recorrente uso de ponto-e-vírgulas que, ao contrário de exercerem somente a função de ponto reduzido ou de se assemelharem a uma vírgula alongada, podem vir a criar interessante ludicidade entre as várias orações de um período?

Dessa forma, se há transgressão de um lado, por outro será ela fruto da procura do poético, que se dará sobretudo quando o leitor for envolvido nesse sistema de pontuação todo singular da obra. A exposição dessas reflexões a propósito da consciência do fazer artístico a partir do trabalho com a linguagem significa, então, cruzar algumas hipóteses, traçando um percurso de inter-relação entre modernidade, poeticidade, transgressão e narratividade. Desenvolver uma

sistematização por meio da qual seja possível verificar a recorrência de procedimentos lingüísticos sustentando um procedimento literário, ou seja, o uso de signos suplementares como uma malha da essência poética das palavras e como elementos representativos de modernidade, constitui ainda objetivo deste trabalho.

A pontuação, em *Lavoura Arcaica*, em alto-relevo, provoca uma leitura da obra ao mesmo tempo desvolta e lenta. Desvolta porque a pontuação é que dita o ritmo de leitura, fazendo o texto fluir. Lenta, porque o uso particularizado de vírgulas, por exemplo, implica não só pausas frasais ou textuais, ou mesmo ainda só a separação de termos sintaticamente iguais, vai-se um pouco mais além. Dito de outra maneira, uma vírgula torna-se um elemento de ligação de sentidos sem ter, aparentemente, tal função lingüística, além disso, uma vírgula insere estrategicamente uma pausa psicológica e reflexiva, fazendo com que o leitor se volte, nesses micros instantes de paralisia, para os próprios procedimentos construtivos do texto e da narrativa para conseguir compreender o perfil ou mesmo a atitude de determinado personagem, sobretudo do principal.

É interessante notar que essa configuração particular dos signos ideográficos em *Lavoura arcaica* parece constituir-se na própria figura da desordem, tematizando, no romance, a transgressão não somente como infração, mas principalmente como subversão. Assim interpretando, vê-se que aquele que transgride não é o mesmo que subverte, ou seja, o caráter destrutivo e revolucionário das ações do narrador-protagonista não se evidencia nos seus próprios atos, mas, de modo irônico, nas atitudes daqueles que o consideram um transgressivo. A pontuação, assim, parece encenar, entre outros, este tema um tanto quanto complexo: quem destrói a lei não é quem a transgride, mas sim o legislador que, em nome da correção à contrafação, elimina a lei (a palavra).

Assim, tendo uma linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana, profunda e complexa, *Lavoura Arcaica* acaba por não encontrar paralelo na década em que foi publicada, principalmente por que se fictício é o ambiente histórico narrativo (um tempo universal, não datado, pertencente ao terreno da memória; uma atmosfera bem brasileira, mas dominada por um sopro universal da tradição clássica mediterrânea), manifesta é a intenção de representar a vida severamente cerceada pela Lei, pelo que a narração tem um fundo político.

Para problematizar essa questão somente recentemente considerada importante na construção de um estilo literário, aliás, salvo melhor juízo, somente recentemente considerada das mais importantes na definição de qualquer estilo textual, essa que diz respeito à pontuação, traçamos, consoante com toda a flutuação que cerca os modos de pontuar, um entrecruzar da forma mais gramatical (sintática) com a forma prosódica de usar os signos ideográficos.

É sabido que “a natureza da pontuação raramente tem sido objeto de discussão” (Rocha, 1997) e que “o que a literatura em circulação oferece sobre o assunto, em geral de caráter prescritivo, ou descritivo (em menor proporção), ainda é insuficiente até para o simples usuário da escrita” (ibidem) , além do que “saltam à vista a flutuação e ambigüidade que cercam o uso desses sinais gráficos” (ibidem). Constata-se, portanto, desde já, que o desafio desta empreitada aumenta na medida em que a insuficiência de literatura em circulação sobre o assunto pode subjetivar sobremaneira a análise.

Para confluir os objetivos mais abrangentes com 1) a análise do como aquilo que é de base ideográfica em *Lavoura Arcaica* pode determinar a leitura da obra, e com 2) o estudo, a partir do que é refletido na escrita fonográfica, dos conflitos que possibilitam determinar uma sistematização dessa escrita ideográfica, procuramos, no desenvolvimento desta pesquisa, responder a algumas questões, como:

- a) No que a pontuação contribui para reforçar o espírito transgressor da obra?
- b) Em que medida os signos ideográficos são essenciais para o estabelecimento de intertextualidades, principalmente com textos sagrados?
- c) Quais são os sentidos que se agregam aos já naturalmente veiculados pelo sistema gráfico quando esses são vistos em interação mútua com o enredo, personagens, tempo, espaço, narrador, enfim com os elementos que constituem a narrativa?
- d) Em que grau os signos suplementares passam a ter a faculdade de reproduzirem a fôrma de um texto tradicional – o bíblico, por exemplo – para desconstruí-la?

- e) Como os efeitos prosódicos suscitados pelo particular emprego da pontuação podem transferir para o leitor sensações vividas por um determinado personagem?
- f) É possível constatar quais resultados de sentido são criados a partir do instante em que os discursos do narrador e da narração, através de uma lúdica utilização de aspas, se mesclam, se fundem e se separam, exigindo do leitor, assim, numa tentativa de dissipar a aparente confusão, uma leitura mais demorada e mais detida, talvez até uma releitura? Com que objetivo a linguagem faz com que a atenção do leitor seja voltada para a tentativa de identificação dos discursos que se mesclam?
- g) Por que os parênteses seriam utilizados como um índice de que as palavras entre eles pertenceriam ao campo da memória ou da digressão do narrador?
- h) A ausência de sinais de pontuação gerando significação em determinadas passagens do livro pode promover sugestões várias de que, como se sabe, o espaço da literatura, a priori, é o visual e não o verbal, num jogo entre o claro da folha e o escuro do desenho da palavra? Ou nada disso importa desde que o poético seja resguardado?
- i) Como um procedimento tão comum como o reiterado uso de letras maiúsculas para marcar início de frase ou período pode estabelecer relações de oposição e/ou aproximação entre capítulos do livro?
- j) Termos sintaticamente idênticos não separados por signos ideográficos podem suscitar que efeitos de sentido?
- k) O parafraseamento de fragmentos de um capítulo em outros pode ter que resultados poéticos numa obra que nega pela afirmação?

Convergem para essa problematização todas as demais questões que norteiam o desenvolvimento deste trabalho.

CAPÍTULO 1 – O AUTOR E SUA OBRA

1.1 Da intersemiose cinematográfica e literária, a notoriedade do nome *Raduan*

É recente a inserção, em livros didáticos, de *Lavoura Arcaica* entre as obras mais representativas da literatura brasileira. Mesmo quando a contemporaneidade era levada em conta, era restrito o número de editores que incluía o nome de Raduan Nassar em suas listas de autores de maior envergadura nos anos 70 e 80. Limitado, ainda, a um reservado círculo acadêmico, Nassar começa a ganhar contornos mais consistentes no rol dos principais escritores brasileiros contemporâneos, apesar de ter, por vezes, seu nome associado a um certo descomprometimento com a profissão de escritor, dado o seu abandono da literatura em 1984. Avesso a autógrafos, a debates e ao assédio da imprensa, Raduan, no entanto, abriu, em 1996, uma concessão a uma revista monotemática² que dedicou a ele o segundo número publicado. Tal publicação, marcada pela seriedade da análise da obra e da imagem do escritor e de sua literatura, acabou transformando-se num material raro por meio do qual é possível proceder a investigações de cunho teórico, crítico e histórico sobre a produção nassariana.

Depois de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Osman Lins, numa época em que o livro de memórias ganhou força, que a ficcionalização de outros gêneros passou a ser um modo de narrar (prática da arte da “colagem”) e que houve uma tendência a inserir o realismo fantástico nas histórias, os anos 70 e 80, na história da literatura, são lembrados pelo surgimento de nomes como Antonio Carlos Callado (1917-1997), José Jacinto Veiga (1915-), João Antônio Ferreira Filho (1937-1997), Lygia Fagundes Telles (1925-), Dalton Trevisan (1925-), Fernando Sabino (1923-), Ignácio de Loyola Brandão (1936-), José

² CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, publicação do Instituto Moreira Salles, número 2, Setembro de 1996. Desta obra é que foi retirada a maioria das informações da biografia de Raduan Nassar contidas neste trabalho.

Rubem Fonseca (1925-), Murilo Eugênio Rubião (1916-1992), além de Roberto Drummond (1939-), Luiz Vilela (1943-), Ivan Ângelo (1936-), Moacyr Scliar (1937-) e Ricardo Ramos (1929-1992). Já constam, atualmente, desta lembrança, os nome de Sérgio Sant'Anna (1941-), de Silvio Fiorani (1945-), de Modesto Carone (1937-) e de Raduan Nassar (1935-), entre outros.

Nada, no entanto, recentemente, contribuiu mais para a propagação de *Lavoura Arcaica* e do nome de Raduan do que o filme homônimo³, estreado em 2001. Tal fato, se por um lado acabou por gerar intensos debates e calorosas discussões, o que colocou livro e película no centro de elucubrações críticas, por outro terminou, à exceção dos periódicos especializados, por gerar ora ingênuas, ora polêmicas relações entre palavra e imagem, confirmando ou negando o livro na tela, a tela no livro.

À margem desse fato, mas após dele ter tomado conhecimento, por bem resolvemos buscar, no contexto deste trabalho, o apaziguamento daquele entusiasmo e frenesi despertados pelas leituras das primeiras críticas ao filme de *Carvalho*. De tudo, o que fica explícito é o incontestável resultado a que chegaram ambas as obras com o árduo e profícuo trabalho consubstanciado na e concomitantemente possibilitado sobretudo pela linguagem, seja a literária, seja a cinematográfica.

Ainda envolve a figura do agora fazendeiro Raduan Nassar o peso de sua narrativa epifânica, a qual coloca sua aparentemente acanhada, porém entranhada e hermética produção (o romance *Lavoura arcaica* (1975), a novela *Um copo de cólera* (1978), a coletânea de contos *Menina a caminho* (1997)) no rol das principais surgidas no Brasil depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Portanto, sobretudo para quem em entrevista afirmou a necessidade de se desmitificar a figura do escritor, apresentar a biografia de Raduan Nassar é também uma maneira de divulgar o nome de um grande escritor brasileiro.

João Nassar e Chafika Cassis, após casarem-se na aldeia de Ibel-Saki, no sul do Líbano, em 1919, desembarcam de um navio de imigrantes no porto de Santos, em 1920. Transferem-se, em 1921, para Itajobi, norte do Estado de São Paulo, de onde saem, em 1923, para estabelecerem-se em Pindorama, cidade

³ *Lavoura Arcaica*. Drama. BRA/2001. 163 min. Luiz Fernando Carvalho. Riofilme.

vizinha. Nasce, depois de Violeta, Rosa, Norma, Uydad, Raja e Rames, a 27/11/1935, o sétimo filho: Raduan Nassar. Rauf, Leila e Diva viriam depois.

Em 1943, inicia o curso primário no Grupo Escolar de Pindorama. Inicia sua fase de fervor religioso, em 1944, indo à missa todos os dias para comungar. Em 1947 Raduan começa o curso ginásial no Colégio Estadual de Catanduva; a família muda para a cidade de mesmo nome, vizinha a Pindorama, em 1949, com o fito de facilitar os estudos dos filhos. Perde o ano letivo de 1950 por conta de tratamento neurológico realizado em São Paulo (durante uma aula da quarta série ginásial, às vésperas dos exames de junho, Raduan sofre a primeira de sete convulsões que se sucederiam por mais dois dias; os pais, diante de diagnóstico incorreto e alarmista do médico, decidem transportá-lo para São Paulo); sai da crise com amnésia parcial e o temperamento marcado por forte introversão. Recomeça a quarta série no ano seguinte e começa a ler, por determinação de sua irmã Rosa, então licenciada em Letras, os clássicos brasileiros como parte do currículo escolar.

Em 1952 inicia o curso científico no mesmo colégio. Muda-se, em 1953, com a família, para a capital paulista e, então, cursa o segundo ano do científico no curso noturno do Instituto de Educação Fernão Dias Pais, trabalhando ao lado do pai durante o dia. Em 1954, troca o científico pelo curso clássico, mais voltado para a área de Ciências Humanas, e conclui o colegial na mesma escola. Ingressa ao mesmo tempo, em 1955, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e no curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP; abandona Letras no segundo semestre; nesse mesmo ano conhece Hamilton Trevisan que, no ano seguinte, apresenta-lhe Modesto Carone.

Em 1957, Raduan ingressa no curso de Filosofia da USP, conhece José Carlos Abbate, e, na companhia dos outros dois, os quatro amigos se encontram com regularidade para discutir autores e obras. Em 1958 praticamente interrompe o curso de Filosofia ao restringir sua frequência a uma disciplina (Sociologia). Abandona o último ano do curso de Direito, em 1959, para dedicar-se integralmente à literatura; atende só com trabalhos ao curso de Estética na Faculdade de Filosofia. Em 1960 morre o pai (cristão ortodoxo e agricultor num Líbano sob domínio otomano), então paraplégico, depois de convalescer durante oito anos de grave doença; veio do pai, segundo o próprio

Raduan, sua primeira formação política, ao ouvir desde criança relatos sobre aquela presença colonial. Desliga-se dos negócios da família em 1961; vai ao Canadá francês e aos Estados Unidos. Em 1962 retoma o curso de Filosofia para, no ano seguinte, conclui-lo.

Na Alemanha, toma conhecimento do golpe militar de 31/03/1964 através de cartas de amigos e familiares; comunica ao Departamento de Pedagogia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP sua decisão de não assumir a assistência da cadeira de Psicologia Educacional no campus de São José do Rio Preto daquela instituição; abandona o curso de alemão e decide voltar para o Brasil; antes, vai ao Líbano e conhece a aldeia de seus pais.

Faz as primeiras anotações de *Lavoura Arcaica* em 1968. Em 1971 morre sua mãe, “criadora de mão cheia”. Em 1972, embora sem fé religiosa, Raduan participa da leitura comentada que a família faz do Novo Testamento; as reuniões semanais para este fim se estendem ao longo de quase todo o ano; ao mesmo tempo, ele retoma as leituras do Velho Testamento e do Alcorão (esta iniciada em 1968); a preocupação com temas religiosos irá mais tarde se refletir de modo acentuado em *Lavoura Arcaica*.

Em 1973 conhece a professora Heidrun Brückner, que viria a se tornar sua companheira. Em abril de 1974 começa a escrever *Lavoura Arcaica*, termina em outubro do mesmo ano; seu irmão, primeiro leitor dos originais, passa cópias do romance para amigos; uma dessas chega às mãos de Dante Moreira Leite, ex-professor de psicologia, que encaminha à Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro. Em 1975, com ajuda financeira do autor, a José Olympio publica *Lavoura Arcaica*. Em 1984 Raduan deixa claro que abandonou a literatura. Nos anos seguintes o livro é publicado na Europa.

A publicação de *Lavoura Arcaica* em 1975, década, junto com a anterior, marcada por forte controle político e policial da produção cultural, coincidiu com a chegada do experimental *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Se esse, para exprimir um país sacudido pela força da repressão, propunha a dissolução quase que total da narrativa, levando a experiência da fragmentação quase à radicalidade, aquele foi uma deslumbrante catarata de palavras que irrigou abruptamente o deserto brasileiro.

Cotejando os dois romances, vemos que o tom revolucionário de *Lavoura Arcaica* não é tão visível quanto o de *Zero*, já que a antidiscursividade deste

último se plasma, no primeiro, por meio da pontuação. Apesar de a idéia ser paradoxal, é esse o procedimento que, aliás, é também o grande assunto mobilizado pelo livro, o que fará de *Lavoura Arcaica* um romance *sui generis*: a negação pela afirmação (como o enunciador de "ouça o que eu digo: não ouça ninguém", que não prevê a inclusão de si próprio na afirmação imperativa que faz).

Sendo assim, também a incorporação como valor estético do mais primitivo e essencial de todos os signos, um "signo em negativo", ou seja, o espaço em branco da página, ou o espaço em branco entre as palavras, poderia ser negada pelo que Nassar chama de mundo inesgotável da semântica, entretanto é exatamente o que se presentifica na página na ausência daquele *signo em negativo* o que marcará o caráter antidiscursivo da obra: a pontuação - a despeito mesmo de a tradição e a inovação serem colhidas em dosagens equilibradas, sem exageros formais, com o punho do escritor jogando nos canteiros da palavra o joio da poesia e os fermentos da metafísica.

1.2 – O silêncio de Raduan

Ninguém pode ser inteiramente coerente ou inteiramente incoerente, até mesmo porque, como assevera Nietzsche, perseguir a coerência a todo custo só é virtude entre os medíocres. Tentar, portanto, justificar o afastamento de Raduan da literatura não levando em consideração senão sua própria justificativa – “acabou a paixão” -, é entrar num castelo de especulações facilmente exterminado pela ausência de fundamentação. Sua atitude talvez seja a maior extensão de sua obra, o maior testemunho de que o silêncio da literatura, proposto pelo ensaísta francês Maurice Blanchot não é exatamente aquele defendido pelo respeitado pensador. Afirma Blanchot (1987, p. 17), que escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, deve-se de uma certa maneira impor-lhe silêncio.

O termo “fazer-se eco” é um termo que reveste de neutralidade o ato de escrever, o que acaba por esvaziá-lo de qualquer conotação política. Na realidade, não é o “eco do que não pode parar de falar” que acompanha a escritura, mas a própria “fala que não pode parar”. Essa só se dá na paixão e no delírio, ainda que a recriação desses na linguagem se dê por meio de um processo de puro racionalismo. Não escrever ou recusar-se a tanto, sim – e aí talvez o comportamento de Raduan se justifique -, é que poderia ser concebido como “eco do que não pode parar de falar”. A propósito, interessante pensar na provocação do colunista Diogo Mainardi⁴ que incita dizendo que qualquer um pode escrever um livro, sendo duro mesmo o ficar no sofá, sem escrever nada. Por isso mesmo, Mainardi recomenda não escrever, lembrando que se realmente alguém tiver de escrever, que trate o resto da humanidade aos tapas e pontapés. Naturalmente, não é à toa que uma característica das vanguardas é partir desse princípio muito simples (tapas e pontapés metafóricos) para revolucionar modos de pensar enraizados e propor novas perspectivas de mundo a partir de um trabalho de duas frentes em que na primeira vê-se a linguagem carregada no seu

⁴ Diogo Mainardi é colunista da revista VEJA. Os comentários em referência podem ser lidos no artigo "A van da literatura", *Veja*, 13/08/2003.

grau máximo de significação (para lembrar Pound) e na segunda uma preocupação constante em desestabilizar valores de toda ordem.

Blanchot (1987, p. 14) assegura que quem escreve proporciona a essa fala incessante a decisão, a autoridade do próprio silêncio, tornando sensível, pela mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. E finaliza dizendo que esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve.

Eis o ponto mais divergente e mais interessante da teoria de Maurice Blanchot, quando cotejada com uma possível teoria subjacente em *Lavoura Arcaica*: a autonomia de uma obra, é o que se depreende lendo *Lavoura Arcaica*, não depende do apagamento daquele e daquilo que a geraram; a independência da obra não pressupõe a “morte do autor”; ela se torna, numa relação metonímica, independente somente quando na dependência do criador (parte e todo).

Talvez seja tão complexo compreender a relação “autor x obra” por que ela, sem ter áurea divina, arremedaria a crucial relação “Deus x homem”: se o autor aceita o convite ao silêncio para que a obra ecoe o que não pode parar de falar, ele pareceria ser, então, desnecessário, já que a obra, “um edifício aberto repleto de portas e janelas” nas palavras de Osman Lins, o faria sem sua homologação. Transfere-se, assim, o desejo de se libertar da mediação divina das leis para o desejo de que a obra se liberte do autor. Só aos gênios, o que acaba por reduzir os demais homens à insignificância, interessa a desvinculação do homem da palavra, mantida toda a ambigüidade da construção.

É intrínseca à estrutura da parábola a compreensão de que em cada sujeito é que está contida a idéia de Deus – além de cada sujeito ter uma idéia Dele. Assim, são as próprias leis dos sujeitos, se é que elas são naturais, as que eles devem seguir e obedecer: não as inventadas pela palavra, na verdade pelo próprio homem. Querer a completa libertação da obra é desejar dar a ela o *status* de ídolo ou mito, logo, tirar dela toda personalidade, humanidade e vida ativa. Poderíamos entender como coisas distintas. Parecem não ser.

A arte literária não fica dispensada dessa questão, apesar de ser um traço exclusivo dela mostrar sua própria fragilidade (a da palavra), através da teia

semiótica e simbólica. Machado de Assis, compreendendo bem a pseudo-neutralidade exigida do artista, criou um defunto autor e por ele ironizou a neutralidade de Brás Cubas como sendo senão aparência. Foi o ludíbrio que revelou a máscara. E isso é também o que se vê em *Lavoura arcaica*, na figura de André, um anti-herói para quem o jogo de idéias no nível discursivo é a melhor maneira de desmascarar os valores. No nível lingüístico, Raduan parece ter encontrado na pontuação e na interação dela com os elementos narrativos a melhor forma de figurativizar esse desmascaramento e esse jogo de idéias (desordem).

Tornar sensível, pela mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta e o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, abrindo-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade latente, indistinta plenitude que está vazia, não é suficiente para que a linguagem se torne poética, já que parece que o caminho da revolução não é trilhado. Se a palavra pode impor e perpetuar a lei, também pode – e deve – destruí-la. Nesse sentido, o silêncio é uma cumplicidade com o absurdo (a indistinta plenitude que está vazia) e a palavra é o único meio de protestar.

CAPÍTULO 2 - PONTUAÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM *LAVOURA ARCAICA*

2.1 – O signo ideográfico: um braço do tripé que sustenta o poético em *Lavoura arcaica*

Já o início da leitura do livro de Nassar chama atenção para aquilo que se tornará um reiterado procedimento ao longo de toda a obra: o uso singular dos sinais gráficos desautomatizando sua própria função de indicar, na escrita, pausas na linguagem oral. Também destinada a indicar suspensões, mas ultrapassando essa função, a pontuação pode ser vista, quando analisada dentro do projeto literário de Nassar, como um sistema cuja manifestação múltipla e diversificada iconiza o estado psicológico do narrador-protagonista. Os desdobramentos dessa iconização parecem, então, ser o que contribui na geração de plurissignificação na obra.

Quando se faz alusão ao projeto literário do autor, pensa-se exatamente nos questionamentos que a leitura da obra suscita. A partir de indagações sobre a natureza, funções e objetivos da linguagem, Raduan parece estabelecer como projeto literário a reprodução de um incessante embate dialógico entre razão e perturbação. Assim como a família, outras entidades, sobretudo a religião e a sexualidade, são, então, postas em causa.

É nesse sentido, portanto, que a pontuação não apenas mimetiza um estado convulsivo, mas recria o conflito barroco do personagem no nível sintático e melódico da frase. Com isso, um paradoxo estabelece-se: ao mesmo tempo em que fica evidenciado, pela pontuação, o grau de consciência que o autor tem de seu pensamento e de sua expressão e, lingüisticamente, da frase e sua constituição, também fica sugerida, por esse procedimento, a encenação do pensamento caótico, desordenado e delirante do personagem principal. É, na verdade, um trabalho de constante reflexão *a posteriori*, portanto, que faz o leitor compreender aquilo que seus sentidos captaram quando da primeira leitura da obra. Nassar, para plasmar na linguagem a inconseqüência e o sarcasmo do

personagem que criou, vale-se, portanto, também de um singular trabalho com os signos ideográficos. Usa-se o *também*, pois, como já dito, o que transforma *Lavoura arcaica* em arte é uma interação complexa entre vários elementos narrativos e lingüísticos, os quais por vezes esta reflexão intersecciona.

Uma questão que se deve colocar, portanto, é: como seria uma apresentação não-didática, mas consciente, que visasse a atingir mecanismos de funcionamento do inconsciente (do leitor)? Como reproduzir a inconsciência por meio de um trabalho consciente? Para responder a essas perguntas, é necessário, antes, partir do princípio de que, lingüisticamente, a pontuação parece ser um sistema de sinais gráficos privilegiado para o desenvolvimento do tema. Os signos ideográficos, por constituírem tradicionalmente um sistema de suporte aos signos alfabéticos, podem, então, deixar evidenciada, num primeiro plano de manifestação, sua função de demarcadores de unidades e de sinalizadores de limites de constituintes sintáticos. Num segundo plano de manifestação, podem, no entanto, ter por característica a falta de senso, a não obediência às leis que os regem, seguindo uma lei própria e uma lógica que não é a lógica cotidiana. Assim, os signos ideográficos em *Lavoura arcaica* parecem demonstrar um uso tradicional, cujas regras reconhecemos, e outro moderno, cujos efeitos nos surpreendem por seguir uma lógica diferente e desconhecida (ainda que sempre familiar). Raduan, com esse procedimento, parece ter conseguido expressar no plano lingüístico uma série de desejos do narrador-protagonista, transmitindo para o texto o princípio de funcionamento do sonho. É como se o leitor tivesse acesso a um sonho (o texto) e os pequenos detalhes (a pontuação) passassem a representar um conjunto de idéias completas, nunca de modo casual ou caótico, mas permanentemente relacionadas entre si.

É, então, por meio desse trabalho mais acentuado com a pontuação que acreditamos que Raduan articule as artimanhas da obra para provocar no leitor uma experiência de sublimação às avessas, ou seja, para transformar a hipótese sugerida pelo título do livro em fatos devidamente experimentados pelo leitor. Veja-se que o próprio processo decodificativo que passa a acontecer entre o leitor e as interpretações que ele faz dos signos ideográficos é uma maneira de a obra estender a figurativização da desordem para o inconsciente do leitor.

Antes de passarmos às considerações específicas sobre os usos dos sinais de pontuação em *Lavoura Arcaica*, é necessário que nos detenhamos

inicialmente em algumas considerações mais gerais sobre a motivação para o uso dos sinais de pontuação nos textos escritos produzidos nos sistemas de base alfabética.

A primeira ocorrência da palavra ‘pontuação’ (em seu sentido gramatical) registrada em inglês foi em 1661 (Smith, 1982, p.154 apud Rocha, 1997). A ausência de normatividade que envolve a pontuação provoca enorme flutuação no uso de alguns sinais. Isso não decorre apenas de sua ambigüidade natural (ser um sistema plantado na confluência da fala e da escrita), razões históricas também explicam essa flutuação. Primeiro, o fato de durante séculos a pontuação ter sido um mecanismo optativo e adicional ao texto para facilitar sua leitura, de domínio de uns poucos (leitores e escribas). Segundo, na Idade Média geralmente não era o autor quem escrevia o texto; a natureza morosa e mais artesanal da escrita dessa época possibilitava inúmeras versões de um texto; as tarefas de escrita (composição, cópia e edição) eram divididas entre o autor, o escriba/copista e o editor, que podiam adotar sistemáticas de pontuação diferentes, conforme a orientação do *scriptorium* onde o manuscrito era produzido; todos estes fatores eram fonte de divergências (Rocha, 1998).

Além disso, quando falamos, contamos com a possibilidade de usar o ritmo e os contornos melódicos dos enunciados, assim como pausas silenciosas (de duração variada), em determinados pontos, para indicar limites sintáticos e unidades de sentido. A “marcação” dos limites entre as unidades de forma/sentido que vamos constituindo à medida que articulamos nossos enunciados orais é feita por meio de recursos de natureza prosódica. Além desses recursos, contamos com os gestos para deixar claro o que queremos dizer. Em resumo, quando falamos, a interação face a face que mantemos com os interlocutores garante que eles disponham de elementos suficientes para a interpretação daquilo que dizemos.

Por outro lado, quando escrevemos, o tipo de interlocução que mantemos em nossos textos é bastante diferente, em vários aspectos. Pelo fato de não estabelecermos com o nosso interlocutor uma relação direta, não podemos correr o risco de que nossos enunciados não sejam entendidos. Diferentemente da comunicação oral, obviamente não podemos, ao escrever, contar com os recursos prosódicos (entoação, ritmo, pausas silenciosas), que, dentre outras funções, servem para delimitar as unidades de forma/sentido na fala. Por esse

motivo, desenvolveram-se, nos sistemas de escrita de base alfabética, os chamados sinais de pontuação, que desempenham, nos textos escritos, a função de demarcadores de unidades e de sinalizadores de limites de constituintes sintáticos.

Observe-se, portanto, que um trabalho aprofundado com a pontuação não deixa de ser uma tentativa de fazer algo que tende a estar muito próximo do subjetivismo e da emoção plasmar-se em linguagem devidamente sistematizada. Escolha por si só paradoxal. O controle da variação da altura, intensidade, tom, duração e ritmo que se tem na fala, e que está muitas vezes associado a estados emocionais e psicológicos, passa a ser determinado, na escrita, então, por um trabalho extremamente racional de codificação e decodificação da emoção. Além disso, trabalhar exaustivamente a pontuação de um texto é uma forma de gesticular para o leitor, portanto aproximar-se dele. É uma maneira também de tentar se fazer mais ainda compreendido. Em última instância, passa a ser uma forma de argumentação.

Ao compreender, então, a íntima relação entre conteúdo e forma em *Lavoura Arcaica*, dificilmente não se percebe aquilo que uma primeira leitura do livro mais parece chamar atenção: os aspectos formais de sua composição. Ao investigar esses aspectos, parece-nos, de fato, que o poético se dá quando a linguagem está carregada de sentido em seu grau máximo.

Entendemos que, numa obra, além da plurissignificação das palavras, o que faz o leitor passar por uma experiência de sublimação é também a passionalidade que a obra é capaz de provocar. Dito de outra maneira, acreditamos que uma das experiências que tiram o leitor da neutralidade sem, no entanto, colocá-lo nos opostos, inserindo-o num eterno movimento, é o alvoroço que a obra, por meio de um trabalho consciente, provoca no inconsciente do leitor. Aí, exatamente, é que acreditamos que a pontuação apareça como um elemento distintivo capaz de desequilibrar as operações calculadas do consciente, bem como atingir algumas formulações do inconsciente. Quando queremos atribuir, no contorno deste trabalho, um “tripé” ao poético presente em *Lavoura Arcaica*, o fazemos tencionando explicitar melhor como três convergências fundamentais conduzem a leitura, modulando precisamente a narrativa – feito sintonia – e colocando passionalidade numa linguagem já carregada de sentido em seu grau máximo.

O primeiro braço, inevitável, é o semântico. É, portanto, impossível pensar a leitura de *Lavoura Arcaica* sem mergulhar e, por vezes, extrapolar o campo conceitual das palavras, como o próprio autor diz. O segundo braço, o sintático, é o que provoca, em *Lavoura Arcaica*, o desencadeamento de um movimento centrípeto em direção ao poético. E, por fim, o último braço é o que estamos nomeando de ideográfico (ou pontuação). A pontuação, em *Lavoura arcaica*, não deixa de ser um conjunto de signos complementares, todavia, verifica-se que ela pode ser tão significativa quanto a própria palavra. O fato é que a pontuação não parece ser mais nem menos expressiva que a palavra, parece ser tanto quanto. O signo ideográfico, em *Lavoura arcaica*, não esvazia a linguagem como, por exemplo, radicalmente acontece n“O velho diálogo de Adão e Eva”, de Machado de Assis, em seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no entanto, harmoniza-se com ela por *corporificar* ausências que significam.

A título de exemplo, o ponto comum entre Brás Cubas e André, narradores protagonistas de suas respectivas histórias, é a atitude de escárnio que ambos imprimem às suas falas quando retomam “as letras dos antigos”. Diferenciam-se, os dois mordazes personagens, pela convulsão com que o segundo retoma o tradicional, e pela sutileza com que o primeiro desestabiliza o já dado. Se esse personagem se valesse de uma agulha para levar a linguagem ao cataclismo textual, aquele utilizaria um alfanje. Resta que, para ambos projetos, os artistas, como testemunham suas obras, identificaram que passaria também pela pontuação o arrostar a tradição.

A duas hipóteses podemos chegar quando observamos a estrutura de *Lavoura arcaica*. A primeira, em sentido mais amplo, é no que tange à manifestação do texto como reflexo do entrelaçamento dos elementos da narrativa que, por sua natureza ficcional, metamorfoseia o livro num grande signo cujo significado parece ser o tempo e suas transformações. A segunda, num sentido mais estrito, é no que se refere à maneira como a pontuação está estruturada, parecendo ser a figura da própria desordem.

Dessa maneira, o fato de o parágrafo, não iniciando um capítulo, aparecer de modo mais sistemático e reiterado apenas na segunda parte do livro, é muito revelador de que o autor pretendeu indicar que as lembranças do narrador não estão submissas à lógica de organização sugerida pelo uso do parágrafo, que poderia revelar, assim, certa cronologia e didatismo. Pelo contrário, a ausência

de parágrafos na primeira parte do livro representa o amálgama aparentemente caótico feito pelo narrador entre narração e narrativa. Por outro lado, constatamos que o capítulo 25 (na segunda parte do livro), tem uma estruturação em diálogo que ao mesmo tempo em que transforma o texto narrativo em dramático também sugere, sendo o capítulo no qual mais o parágrafo se faz presente, que ainda que a forma fosse lógica e racional, ou, em outras palavras, ainda que se fosse o mais referencial possível no uso da linguagem, os resultados práticos do diálogo passariam sempre pela escolha de determinada perspectiva. Além disso, o capítulo 25, que praticamente está estruturado todo em travessões, ao contrário da primeira parte do livro em que não está registrada nenhuma ocorrência dele, possibilita conhecer a perspectiva do pai e a de André. Somente no final aparecem aspas, quando a mãe pede clemência ao marido (na verdade ela não fala, o narrador é que supõe o que ela diz ao observar seus olhos). Se os travessões indicam a mudança de foco de pai e filho, indicam também que os dois falam em pé de igualdade, ficando as aspas reservadas à fala da mãe, que na verdade nunca teve voz. Vê-se, portanto, que a pontuação, mais do que simplesmente atender a uma necessidade gramatical, ou de lógica, coloca-se como elemento chave na criação do poético, ou seja, contribui para que a linguagem atinja o seu grau máximo de significado.

A rara presença do parágrafo causa, então, de imediato, um estranhamento visual, já que o cérebro, por extensão, a razão, tem forte tendência a processar como caos o que aparentemente se apresenta desorganizado aos olhos. Organização, aliás, será palavra essencial para compreender o porquê desse procedimento do qual se valeu Nassar. Veja-se que se considerássemos que do uso do ponto parágrafo e das letras maiúsculas iniciando períodos resultasse a imagem da folha organizada por blocos de idéias, ou de assuntos, ou de temas, ou de raciocínio, ou de imagens, ou de fatos narrados, poderíamos dizer que à mente pareceria mais lógico e mecânico o processamento das informações. Portanto, um dos objetivos do não uso do parágrafo nem da letra maiúscula poderia ser este: desautomatizar a idéia de simetria sintática e semântica que existiria entre parágrafos (uma relação entre ordem (blocos de idéias separados) e desordem (idéias juntas)). Isso é realizado por meio da apresentação de uma torrente de palavras que, por sua natureza contínua, propõe uma espécie de provocação ao intelecto, desafiando a

capacidade de processar de uma só vez um número vasto de relações e de operações exigidas pelo fluxo intenso de palavras. A simetria, em *Lavoura arcaica*, se manifestará, como veremos, não no nível do parágrafo, mas dos membros paralelísticos separados ora por vírgulas, ora por ponto-e-vírgulas.

Observe-se o trecho seguinte:

“(...) era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente, “essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa” eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa, na verdade eu me sentia incapaz de dizer fosse o que fosse, e erguendo meus olhos vi que meu irmão tinha os olhos mergulhados no seu copo, e, sem mexer, como se respondesse ao aceno do meu olhar, ele disse: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” foi o que ele disse com um súbito luto no rosto, e parou, e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim...” (p. 27-28-29)

Parece-nos que nele é possível visualizar parte do que dissemos sobre o uso do ponto-parágrafo. Inserido no capítulo 5, num momento em que o irmão mais velho (Pedro) apresenta ao mais novo (André) as conseqüências que a falta de um integrante causou à família, o trecho, ao unir idéia e forma, parece consubstanciar a caracterização da lógica particular da memória e do

inconsciente, que não levam a realidade em consideração, toleram contradições, não conhecem a temporalidade e, acima de tudo, buscam a realização de seus impulsos. Amalgamando, então, narração e narrativa, o trecho afigura-se como um exemplo da desautomatização da idéia de simetria sintática e semântica que poderia existir se houvesse parágrafos. Uma organização tradicional do trecho talvez o dividisse em três parágrafos, se o visse em blocos de fatos narrados. As linhas 1 a 9 (até “convalescente”), poderiam estar num mesmo parágrafo, já que nele teríamos a lembrança do narrador manifestando-se na narração, mas a partir de um fato da narrativa. Em seguida, num segundo parágrafo poderiam estar as linhas 9 (a partir de “essas”) a 21 (até “parou”), já que é a narrativa que se apresenta ali com, inclusive, a fala do irmão (que poderia estar em outro parágrafo). Um terceiro e último parágrafo poderia englobar as linhas 21 (a partir de “num”) a 32, já que, por meio do mesmo processo involuntário de surgimento de imagens na memória, o narrador não conta o desenvolvimento de ações ocorridas de fato, mas o que essas ações o faziam, naquele instante, relembrar. Num procedimento, então, de sobreposições e superposições temporais ficamos sabendo de fatos que antecederam o encontro entre os irmãos. Essas informações, no entanto, manifestam-se, como parece simular o narrador, mais para tornar lógica e coerente sua perspectiva (sua desordem) do que para apresentar novos fatos ao leitor (nesse sentido é que deve ser interpretada a lembrança da festa domingueira (linha 22)). No instante em que o irmão mais velho (Pedro) tece uma espécie de profecia (linhas 17 a 19), André narra um episódio que, quando retomado no final do livro, confirma de maneira sarcástica a profecia do irmão mais velho: Pedro, sem perceber, dirige a si mesmo as próprias palavras.

Evidentemente, o trecho poderia ainda ser dividido de várias outras maneiras, com a inserção de mais ou menos parágrafos. O que desejamos evidenciar, entretanto, é que a presença de parágrafos dificultaria uma multiplicidade de leituras que a ausência deles possibilita. Essa pluralidade de leituras associada com o estranhamento visual que a folha sem parágrafos provoca parece, então, contribuir com a idéia de que a desordem se apresenta metaforicamente por meio da pontuação.

Além disso, a ausência de ponto-final e, conseqüentemente, do parágrafo, pede um uso singular dos outros sinais de pontuação que, por sua vez, organiza a

sintaxe alternando sua composição entre parataxe e hipotaxe. Com a organização paratática do discurso, que domina na linguagem falada, parece que há a preferência em marcar um tom emotivo ou criar uma atmosfera de espontaneidade, reforçando a visão sentimental do mundo, visão que tende menos a selecionar do que a tudo aproveitar, menos a hierarquizar do que simplesmente a alinhar, sem interpretações reflexivas:

“(...) e só esperando que ela entrasse no quarto e me dissesse muitas vezes “acorda, coração” e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração” (p. 27)

Neste outro trecho, podemos ver que tanto a falta do parágrafo quanto a sugestão de leitura ininterrupta dada pela ausência de ponto-final e mesmo ponto-e-vírgula convergem para reforçar a idéia de que a desordem (não no sentido negativo) é metaforizada pela pontuação. No trecho selecionado, a estrutura paratática nos faz observar que o ambiente de ternura e sensibilidade é reforçado pelo uso da conjunção “e”, que de alguma forma parece recriar uma fala infantil, ou pelo menos de um tempo pertencente à infância. Merece destaque, ainda, a não separação, por vírgula, das duas orações coordenadas sindéticas aditivas cujos sujeitos são diferente “e eu ria e ela cheia de amor...”, o que acaba por gerar um sentido de simultaneidade de ação. Se a parataxe, então, por meio de um tom emotivo e uma atmosfera de espontaneidade, reforça uma visão sentimental do mundo (sem ordem), é ela também que vai, ao aproveitar tudo, simplesmente alinhando as coisas, contribuir na reprodução, no nível sintático, da desordem figurativizada pela pontuação. Sem dúvida que a parataxe estará em relação constante com a hipotaxe. Aliás, é nesse jogo entre uma e outra que Raduan parece ter conseguido inserir o trabalho com a pontuação.

A hipotaxe parece revelar uma atitude mais interpretativa por parte do emissor, ou seja, a busca racional de explicações objetivas. Na predominância das subordinações exprime-se uma visão do mundo que acredita na potência da razão humana, capaz de relacionar os fatos entre si, de indicar as suas

determinações, de selecionar os mais significativos e de ordená-los. Na subordinação inexistente independência das partes, nem há aparente desconexão entre elas. As partes se subordinam ao todo organizado. A atitude de observação combinada com a aplicação analítica e a busca de explicação é revelada.

Dessa maneira, num texto organizado de tal forma que num primeiro momento domina a parataxe, num segundo, o equilíbrio, e no terceiro, predomina a hipotaxe, há um movimento semântico em que a atitude emotiva evoluiu para a atitude lógico-discursiva. Se se der o inverso, o movimento semântico foi a evolução da passagem do intelectualivo para o afetivo. Parece ser esse movimento que acontece quando analisamos a pontuação da primeira e comparamos com a da segunda parte de *Lavoura arcaica*. Com uma particularidade, no entanto. Raduan parece ter usado bastante a subordinação na primeira parte, marcada pelo delírio do narrador, ao mesmo tempo em que se valeu bastante da coordenação na linguagem endurecida do pai, na segunda parte. Parece constatar-se, então, a falta de rigidez no uso de uma única estrutura sintática. Mais uma vez nos deparamos com a figura da desordem criada a partir dessa constante quebra de expectativas. Num texto em que o movimento semântico varia constantemente entre a parataxe e a hipotaxe, parece haver uma sugestão de que o intelectualivo e o afetivo estão unidos justamente para manifestar a simultaneidade e ambigüidade da personalidade do narrador criado por Nassar.

Em *Lavoura arcaica*, então, apesar de certa predominância da estrutura paratática, o transitar constante entre coordenação e subordinação (em alguns momentos, há a conversão do racionalismo da hipotaxe em emoção e a racionalização da emoção da parataxe) sugere que a comunicação humana, a linguagem, portanto, é um acontecimento de eterno movimento, uma produção calcada na razão e na emoção, fato que por si só anularia qualquer tipo de absolutismo racional que pudesse estar presente nela -linguagem-, bem como explicaria a desordem do mundo em parte gerada pela incomunicabilidade de sujeitos que resistem a aceitar pelo menos duas leituras de um mesmo fenômeno. Com isso, em *Lavoura arcaica*, parece ser forte a sugestão de que a angústia vivida pelo narrador em contar paulatinamente aquilo que vem em fluxo é representada, na linguagem, pelo uso ou não do parágrafo. Para encenar a emoção vivida pelo personagem, a linguagem transfigura-se numa torrente de palavras (1ª parte do livro). Para encenar a razão, apresenta-se em blocos

delimitados pelos parágrafos (2ª parte do livro). Da mesma forma que um raciocínio ou pensamento complexo só podem ser desenvolvidos depois de a mente ter enxergado - muitas vezes por meio da intuição - de onde se parte e onde se quer chegar, a organização textual de *Lavoura arcaica* parece nos indicar que somente após ter passado pelos meandros da emoção que algo pode ser logicamente explicado. Somente após o instante epifânico compreendemos o acontecido. Daí o arcaísmo da lavoura.

Retomando a parataxe, vemos que a utilização das orações coordenadas, em *Lavoura arcaica*, não é simplesmente uma questão de opção pela utilização de orações independentes, que têm sentido por si mesmas e que, por isso, poderia constituir cada uma um período. O objetivo é mais amplo. O uso reiterado dos períodos compostos por coordenação pode ser, na obra, a representação do próprio mecanismo de funcionamento desordenado da memória que, como se uma palavra presentificasse um momento que por sua vez remetesse a outro, não subordina uma lembrança à outra, procedimento que vai ao encontro do texto não como unidade fechada, mas como espaço dialógico privilegiado onde constantemente se cruzam e se fundem discursos, culturas e tempos que mantêm a história numa reconstrução ativa, que asseguram ao passado um lugar no presente.

Vê-se, com isso, que o uso das orações coordenadas parte de uma necessidade, o que acaba por não fazer da forma sua motivação primeira, mas sim consequência, apesar do caráter circular presente nesta elaboração. Raduan afirma ter trabalhado um pouco com sons, grafias, sintaxes, pontuação, ritmo etc e que se em função disso tudo chegou às vezes a violentar a semântica de algumas palavras, por outro lado trabalhava também com aquelas coordenadas em função dos significados, tudo era um trânsito de duas mãos, uma relação dinâmica entre os dois níveis, diz⁵ ele.

Leia-se o trecho:

“(...) era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, **mas** não era uma descoberta, **nem sei** o que

⁵ Raduan, respondendo, à seguinte questão formulada pelos Cadernos de Literatura Brasileira (Instituto Moreira Salles, Setembro/1996, p.24): “Mas você trabalhou muito com o aspecto formal, ou seja, com a “casca” das palavras, não?”

era, e não nos dizíamos nada, **até que** ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira;”

pág. 11 (grifos não estão no texto original)

Nele podemos ver que a repetição da conjunção “e” e a pontuação singular parecem dar ao período todo o atropelo da situação lembrada pelo narrador. A obra, assim, parece indicar que uma forma de fazer vivo novamente o passado é ressuscitando-o na linguagem. No trecho, podemos perceber que as várias paisagens antigas são, através do recurso do polissíndeto, coordenadas em seqüência, sem, aparentemente, o acréscimo, por exemplo, de outras do presente, cuja marcação, na narrativa, será indicada pelos parênteses. Além disso, as conjunções e as vírgulas parecem tecer, costurar, ligar, unir uma história marcada pelas diferenças e pelos contrastes humanos.

Leiamos outro trecho:

“(...) e eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, **amassando** distintamente as folhas secas sob os pés e me amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente e aplicada **colhendo** antes o cisco e **logo** apanhando e alisando meus cabelos, e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava ...”

pág. 33 (grifos não estão no texto original)

Vemos nele que é o uso das coordenadas que, motivadas pela memória desfocada pelo tempo, reproduz experiências do ser que as viveu para o ser que as vive – e vice-versa -, num vai-vem permanente, cruzando lugares dispersos, confundindo fronteiras, misturando coletividades e instantes de história, para renascerem restabelecidas e renovadas num universo sempre diferente, a calar a sua origem. Sem falar no aspecto independente das coordenadas que sugerem, a exemplo de André, a ruptura com qualquer tipo de subordinação. Não se pense,

com isso, que o texto não será composto por períodos compostos por subordinação, pelo contrário. A exemplo de André, que sempre rompe suas próprias rupturas, o texto se estruturará sintaticamente também neste duplo: ora subordinação, ora coordenação.

Principalmente numa obra que se organiza na desautomatização do uso da pontuação, o uso do gerúndio é outro recurso do qual o autor se vale com frequência. O gerúndio parece ser, então, uma manifestação lingüística que evidencia que os signos ideográficos foram usados visando a atingir um objetivo muito específico. O fluxo de consciência do narrador associado ao delírio do personagem exige uma sintaxe que organize todo esse devaneio emocional e temporal. Apesar de pertinente, não julgamos fundamental tentar compreender se é o gerúndio que determina a escolha da pontuação ou o contrário. Seria o mesmo que perguntar se a pontuação precede o discurso, ou vice-versa. Cremos que as duas coisas aconteçam simultaneamente e que é um trabalho racional posterior que organiza a melhor forma de manifestar textualmente o que foi sentido.

O gerúndio aparece como alternativa interessante, pois, além da impessoalidade que lhe recobre, é mais um recurso que contribui para a velocidade e fluência do texto, confirmando, juntamente com o raro uso dos parágrafos, o correr em estado líquido da linguagem. Além disso, é também o gerúndio que, por não exprimir exatamente o tempo em que se dá o fato expresso, possibilitará recobrir a obra de atemporalidade.

Veja-se esta fala do narrador:

“(...) eu disse já ouvindo balidos de uma ovelha tresmalhada correndo num prado vermelho, disparando para o vale, e sabendo que em algum lugar se acendia um lume com achas resinosas, e não era dia e nem era noite, era um tempo que se situava a meio topo, era um tempo que se dissolvia entre cão e lobo:...” (p. 132)

Nela podemos verificar uma pequena amostra do que será uma constante na obra: o uso simultâneo do gerúndio e das coordenadas com o objetivo de transferir para a palavra a relação do homem com o tempo. É enfim uma forma de questionar leis: o que parece ser histórico, foi construído pelos homens. Nesse sentido, o gerúndio é mesmo impessoal e atemporal ou contribui no

desvelamento das verdades da história através da nebulosidade inebriante provomida pela sua dubiedade?

O gerúndio, denotando fato imediato e, por isso mesmo, equivalendo a uma oração coordenada iniciada pela conjunção *e*, parece ser uma outra forma de reiteradamente alongar o período. Estendê-lo ao limite:

“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 os 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, trazendo os
frutos para casa, ajudando a prover a mesa co-
mum,...” (pag. 23)

É possível perceber, no trecho, que apesar de as orações reduzidas de gerúndio constituírem um recurso natural da língua, parecem ser, no entanto, dentro do projeto artístico de Raduan, recorrentemente utilizadas buscando uma interação com a pontuação. Em outras palavras, parece que o gerúndio favorece uma estrutura lingüística na qual a pontuação fica evidenciada. Assim, como se pode perceber no trecho transcrito, o conjunto das orações subordinadas adverbiais introduzidas pelos verbos *venerando*, *afastando*, *respondendo*, *escondendo*, *participando*, *trazendo e ajudando* parece, pela sua extensão, representar o próprio exagero de recomendações necessárias para “fortalecer o sentimento do dever”.

A análise, portanto, da organização textual leva-nos diretamente à questão da pontuação. Se o autor, para sugerir o mecanismo de deslocamento e condensação do narrador, prefere a apresentação dos fatos não em blocos lógicos de idéias, mas sim num fluxo em que se misturam reflexão e emoção, os signos ideográficos, logo, exercerão função plural.

Tradicionalmente, os sinais de pontuação têm sido utilizados para indiciar aspectos rítmicos da linguagem e/ou para tentar reproduzir na escrita a linguagem falada. Estudos mais recentes abordam a pontuação mais diretamente ligada a características da organização da linguagem em sua expressão escrita, além de partirem do princípio de que a escrita teria um ritmo que lhe seria

próprio. Analisar a pontuação, então, seria uma forma de compreender a sintaxe de um texto. Compreendendo a sintaxe, é possível estabelecer relações entre ela e, no caso de *Lavoura arcaica*, os elementos que constituem a narrativa. A partir da análise dessas relações parece, então, ser possível verificar a que níveis um conteúdo desenvolvido plasma-se na forma como é apresentado.

A leitura atenta de *Lavoura arcaica* nos indica que Raduan trabalhou a pontuação em vários níveis a ponto de, em todos, reproduzir a relação *forma X conteúdo*. No livro escrito por Nassar, encontramos a história de André, um narrador-protagonista que, à medida que conta o que viveu, tece uma série de comentários que acabam por direcionar a interpretação que fazemos de sua experiência. Cronologicamente, a biografia de André, membro de uma família oriental patriarcal num processo de adaptação a valores ocidentais, segue um percurso de transformação: muito religioso na infância, começa, na adolescência, a questionar os valores que o pai severo transmite em seus sermões. Dá a entender que viveu, ainda na infância, uma experiência zoofílica. Durante toda infância e adolescência sente-se sufocado entre o exagero sentimental da mãe e o excesso de severidade de Iohána, o pai. Percebe e passa a dominar, muito menino ainda, táticas e estratégias do manejo da arapuca, armadilha utilizada para enlaçar aves (após prendê-las, solta-as); aprende, com a experiência, a modular instantes de tensão e equilíbrio, insinuando o domínio que passa a ter também de técnicas de encenação e fingimento. Mais para destruir que para seguir, ouve atentamente os discursos do pai à mesa e a história de um faminto torna-se marcante em sua memória. Muito ligado às coisas da terra, seja em sentido literal ou figurado, André, valendo-se dos mesmos princípios usados nas ciladas com os pássaros, seduz a irmã Ana para a casa velha da fazenda; Ana, após a conjunção carnal, refugia-se numa capela, à procura da expiação do que entende ser um pecado capital; André, colocando-se no interior da capela, de maneira “sofismática” (do ponto de vista do pai) tenta demonstrar à irmã que o relacionamento incestuoso tinha sustentação nas leis do pai (leis divinas, portanto); Ana sai desesperada da capela e André, prostrado, resolve abandonar a família. Fora de casa, passa a levar uma vida desregrada e mundana (terrena), freqüentando prostíbulos (um antigo hábito). Está se masturbando deitado no chão do quarto de sua pensão quando o irmão mais velho, Pedro, bate à porta. Após relatar todo o ocorrido ao irmão, a *pedra* sobre a qual o pai deposita a

continuidade de sua lei, André resolve retornar ao lar paterno, convicto de que Pedro preservará o segredo revelado, ou seja, o amor incestuoso. Uma festa é preparada em comemoração ao retorno do filho tresmalhado. Ainda na noite em que chega, André recebe os afagos e carinhos de suas outras irmãs, Rosa, Zuleika e Huda, que preparam um banho (a limpeza) para o irmão pródigo. Após, trava um ferrenho e longo diálogo com o pai. Acaba, diante das posturas irremovíveis do pai, simulando um recuo. Preparando-se para dormir, num diálogo com Lula, o irmão mais novo, André insinua nova sedução, incestuosa e homossexual. No dia seguinte, o da páscoa de André, durante a festa de comemoração, Ana aparece vestida com as quinquilharias mundanas roubadas da mala do irmão. De longe, André percebe algo estranho nas fisionomias do irmão mais velho e do pai. Então, enquanto dança a irmã no centro da roda formada pelos convivas, o pai, tomado de fúria, golpeia a filha com um alfanje.

A apresentação dos fatos, no entanto, não se dá nessa ordem. A narrativa começa com André no quarto de pensão, explicando os motivos de sua fuga ao irmão mais velho. Nem tudo a que o leitor tem acesso, as reflexões de André, por exemplo, é sabido por Pedro. Isso tem uma série de implicações no jogo narrador x leitor, já que as pistas que o próprio narrador “deixa escapar” apontam para uma constante necessidade de questionamento daquilo que se apresenta como verdade, mas que é apenas uma questão de perspectiva. Em variadas partes da narrativa isso se evidencia. Por exemplo, na página 17, o narrador, observando sobre si o olhar “pleno de luz” do irmão mais velho, conta que “foi uma onda curta e quieta que o ameaçou de perto”, o “levando impulsivo quase a incitar o irmão num grito”. Em seguida, entre aspas, apresenta ao leitor o que ele queria ter dito e não disse ao irmão naquele instante e termina afirmando que se conteve, achando que exortar o irmão naquele momento seria inútil e tolo. Ao usar reiteradamente esse recurso, parece que, na verdade, o narrador está mais preocupado em fazer uma espécie de catarse pessoal do que necessariamente de apresentar os fatos como aconteceram. *Lavoura Arcaica*, assim, ao reconstituir uma narrativa epifânica que vai revelando a iminência de uma tragédia conforme vai entremeando a cronologia dos acontecimentos com as reflexões do acontecido, deixa, com isso, ao leitor, a tarefa, lúdica, decerto, de também restaurar mentalmente a aparente desordem então vivida e agora restabelecida. Parece que a linguagem, na impossibilidade de reproduzir os fatos

exatamente como foram, recria-os a partir de sensações nascidas de uma teia de significados que se podem estabelecer entre elementos narrativos e pontuação. Ainda que o narrador queira convencer o leitor, parece, entretanto, que a linguagem manifesta as contradições dos argumentos do narrador. O leitor, então, parece ter a noção do que o narrador viveu, não apenas a partir das informações lidas, mas sobretudo por uma certa percepção que passa a ter da integração entre os elementos narrativos, a pontuação e a semântica que, juntos, parecem deixar claro que tudo pode não passar senão de um constructo da memória (ou do inconsciente) da entidade que narra ou, ainda, de uma estratégia narrativa para enganar o leitor, fazendo, propositadamente, com que ele (leitor) se dê conta disso apenas depois de percorrer o percurso trilhado pela narração. Essa consciente composição, que parece aproximar-se do sonho pelo que tem de obscuro e sombrio e do delírio pelo que tem de exaltado e em excesso, parece revelar mais o conhecimento do que a própria transparência que o conhecimento pressupõe, já que, conforme diz o narrador de *Lavoura Arcaica*, se há confusão, se há a necessidade de evitar a clareza, é que não se quer criar mais confusão ainda. Não há, em sendo assim as coisas para o narrador, provocação maior para o leitor do que um personagem que “fala com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias, desintegrando as coisas numa poeira”, já que esse mesmo leitor, concordando com as palavras do pai (Iohána), passa a aceitar o jogo proposto pelo livro, pois também passa a acreditar que aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira, além de concordar que o excesso de luz cega tanto quanto a escuridão.

A narrativa, assim, vai sendo construída a partir de uma mescla do que realmente foi dito com aquilo que poderia ser falado e não foi. Essa estratégia, corroborada pela encenação que a pontuação mimetiza, parece provocar no leitor uma confusão que o deixa em dúvida sobre “quem” depositar sua confiança (no narrador ou na linguagem?). Nesse sentido, então, os elementos narrativos juntamente com a pontuação parece tornarem-se o próprio tema desenvolvido pelo livro, já que a apresentação da parábola bíblica do filho pródigo modificada por si só é subversão da própria subversão. Se Raduan escolheu um tema sagrado para a partir dele apresentar uma perspectiva, também o fez valendo-se de uma narrativa cuja estruturação lingüística funde-se de tal maneira que os

elementos são em si as várias perspectivas que apresentam, numa espécie de cubismo lingüístico-literário. A pontuação parece significar, então, uma forma de correlacionar a estrutura da narrativa com o seu conteúdo. Parece ser, ainda, uma forma de interligar a organização do período com o discurso. E parece ser, por fim, uma forma de organizar o texto de modo tal que o próprio texto passe a ser a metáfora da parábola por ele desenvolvida.

Esse uso do signo ideográfico como procedimento para a construção de uma metáfora parece dar-se, em *Lavoura arcaica*, em duas frentes. Uma que trabalha as relações de sentido entre capítulos e outra que trabalha as relações de sentido entre períodos. Como exemplo do primeiro caso podemos citar alguns significados que uma análise dos capítulos 10, 12, 13, 15, 20, 22, 25, 28 e 30 pode suscitar.

Os capítulos 10, 12, 15 e 30 aparecem entre parênteses. Sabemos que os parênteses são tradicionalmente utilizados para intercalarem, em algum momento do texto, observações, explicações ou comentários acessórios. Além disso, o conteúdo dos parênteses pode geralmente ser suprimido sem prejuízo da idéia geral do texto, já que constituiria informação acessória. Um estranhamento surge então ao lermos tais capítulos. E parece normal, diante de tal estranhamento, perguntarmos por que tais capítulos poderiam ser suprimidos. Uma explicação que pode responder a essa questão é a de que os parênteses são utilizados como um índice de que as palavras entre eles pertencem ao campo da memória ou ao campo do inconsciente do narrador. Parece, então, que os parênteses reproduzem na linguagem a possibilidade que as idéias têm, no inconsciente, de 'emprestar' seu valor para outras idéias, permitindo que fatos ou imagens aparentemente sem importância possam ser amenizados. Parece também revelar que, de forma inversa, a nitidez ou a valorização que o narrador quer atribuir aos fatos inseridos entre os parênteses, na verdade ganham seu relevo por uma associação a outra idéia, esta sim, de grande importância. Nos quatro capítulos observamos que o tempo verbal está no presente do indicativo (“incursiono às vezes num sono já dormido” (cap. 10, pág. 64); “escuto vozes difusas perdidas naquele fosso” (cap.12, pág. 77); “Em memória do avô, faço este registro:” (cap. 15, pág. 91); “Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras:” (cap. 30, pág. 195). Com isso, vê-se que a narrativa é suspensa e aparece, então, o tempo da narração. Esse procedimento parece sugerir o próprio

mecanismo de funcionamento da memória (ou inconsciente) do narrador, pois a apresentação de objetos, no capítulo 10, não se dá por meio de um processo exaustivo de descrição, mas sim por uma espécie de catalogação de *insights*: “e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento pra recuperar a sua febre, e um bule de ágata, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro...” (cap. 10. pág. 65). Ao analisar os quatro capítulos que se apresentam entre parênteses, podemos dividi-los em dois grupos. No primeiro, figuram os capítulos 10 e 12, que manifestam a memória do narrador reconstruindo todo um ambiente de rusticidade e proibição. No segundo grupo estão os capítulos 15 e 30 que, apesar de apresentarem estruturas semelhantes, geram significados antitéticos. Quanto ao primeiro grupo, merece destaque, no capítulo 12, o uso das reticências logo após o parêntese que o inicia. As reticências são empregadas normalmente para indicar hesitação, interrupção ou suspensão de um pensamento ou idéia que fica a cargo do leitor completar. Além desse emprego, podem ser utilizadas para indicar que determinado trecho de um texto citado foi suprimido, por ser irrelevante para os objetivos de quem o está citando. Se o capítulo 10, ao apresentar uma série de sintagmas interligados por vírgulas, parecer ter um caráter eufórico, o 12, ao ser iniciado pelas reticências, parece indicar ao leitor uma perspectiva disfórica das lembranças ali recapituladas. A idéia de hesitação em contar algo ou a indicação de que alguma coisa foi suprimida parece advir da própria severidade que marcou as cenas lembradas: “(... e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso” (cap. 12, pág. 77); “e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traindo no rubor das faces, e a angústia ácida de um pito vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada...” (cap. 12, pág. 78).

Já no segundo grupo, os capítulos 15 e 30, apresentando-se entre parênteses, em vez de sugerirem a retomada de imagens da memória, parecem representar observações que explicam a diferença entre o discurso lacônico do avô e o sermão prolixo do pai, ambos proféticos. No capítulo 15, a citação das palavras do avô (entre aspas) condensa-se num único vocábulo: “Maktub”, que está, em termos quantitativos, em total oposição ao extenso trecho da fala do pai, que o narrador transcreve no capítulo 30. Parece, no entanto, que uma vez

justapostos, os dois capítulos sugerem a mesma conclusão a que o narrador quer fazer o leitor chegar: seja com o “está escrito” (maktub) do avô ou com o “que o gado sempre vai ao poço” do pai, a inevitabilidade dos acontecimentos passou pela interpretação e uso que se fez da palavra, aliás, a inevitabilidade dos acontecimentos, parece querer nos indicar o narrador, é sempre uma questão de perspectiva. Assim, estar entre parênteses um capítulo que é um comentário no qual o narrador aproveita para citar fala de terceiros, parece indicar, ironicamente, que não é o conteúdo dos parênteses que poderia ser suprimido sem prejuízo da idéia geral, mas as próprias falas do avô e do pai reproduzidas. O *Maktub* também é uma forma de Raduan brincar com os múltiplos sentidos do “está escrito”: no contexto da história contada por André, a tragédia já estava prevista na lei; no âmbito da criação literária, o autor sabe o fim do livro (o escritor detém a palavra na escritura do livro e dirige todos os discursos – dos personagens - ao seu bel interesse; a narrativa, querendo ou não, é pré-definida: independentemente das inúmeras “trilhas sinuosas” que o autor possa fazer, o final está definido); da perspectiva do narrador, o fim da história já é sabido quando se inicia a narração. Tudo é, no entanto, suscetível a mudanças durante o percurso. Não no dos fatos em si, mas no percurso de reconstituição deles por meio da linguagem. A importância dos parênteses, então, parece ser a criação deste questionamento: posto que intercalam observações acessórias, seriam mesmo dispensáveis, então, os tais capítulos 10, 12, 15 e 30? Ou esta peculiaridade é mais uma das várias manifestações metafóricas da desordem? Ao que tudo indica, a resposta para essas perguntas deve ficar em suspenso, já que é na criação proposital dessa dúvida e dessa “desordem” que parece estar fundamentada a obra de Nassar.

Ainda no que tange ao uso do signo ideográfico como procedimento para a construção de metáfora a partir das relações de sentido entre os capítulos, merecem destaque alguns significados gerados a partir da comparação do capítulo 13 com o 22. O capítulo 13 começa sem aspas. O fato de começar sem esses sinais de pontuação faz com que entendamos não se tratar de uma citação, ao contrário do capítulo 22 que começa com aspas iniciais e reticências e termina com aspas finais e, logo em seguida, um comentário entre parênteses (“Da mesa dos sermões”). No capítulo 22, percebemos o seguinte procedimento: o sarcasmo presente no comentário entre parênteses, “(Da mesa dos sermões.)”

(p.148), ironiza todo o capítulo na medida em que o narrador o reproduz como não sendo dele. O objetivo, daí a ironia, é o contrário do que parece ser: o narrador não quer se eximir da responsabilidade de ter inserido a palavra de Iohána em suas lembranças, pelo contrário, quer demonstrar que a inserção foi proposital, para restar provada a própria “auto-condenação” da palavra do pai, caso este alegasse, num momento de contradição, por exemplo, que não o tinha dito.

Quanto ao capítulo 13, se levarmos em conta apenas o aspecto ideográfico, ou seja, se levarmos em conta uma das funções das aspas, no caso, o uso para indicar uma citação, então o capítulo, na verdade, não pode ser considerado citação de uma perspectiva tradicional, ou seja, não é uma citação efetivamente representada pela pontuação. No entanto, a análise dos sentidos e o contexto em que aparece não deixam dúvidas no leitor de que é uma citação; portanto, temos aí um caso singular de citação, se pensarmos de uma perspectiva habitual, ao contrário, de citação às avessas; esse mesmo capítulo 13 também termina com parênteses, ou melhor, com dizeres entre parênteses: “(Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? Como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto...)” (p.86); são justamente esses dizeres que fazem com que percebamos que o que tinha sido narrado era uma citação (do pai). Além desse fato, o que faz com que percebamos que seja uma citação é também o início do capítulo, que começa da seguinte maneira: *Era uma vez um faminto*. Essas palavras retomam o final do capítulo 9. Na página 63, a expressão *Era uma vez um faminto* finaliza o capítulo 9 e vem entre aspas, pois, deixa claro o narrador, trata-se de uma história que o pai contava à mesa. Evidentemente, num processo de lembrança e de rememoração, percebemos, então, que o capítulo 13 é na verdade a própria história anunciada no final do capítulo 9, no entanto o capítulo 13 não vem entre aspas. Por quê? Qual é o sentido que podemos extrair da comparação desse capítulo 13 (sem aspas) com o 22 (com aspas), já que ambos constituem citação de palavras do pai dentro no discurso do narrador? Um dos significados poderia ser a instalação do próprio questionamento dos recursos de **citação** e de **intertextualidade** tão recorrentes em *Lavoura arcaica*.

A propósito, além do diálogo com o texto bíblico, vemos, na obra, capítulos remetendo a capítulos. O final do capítulo 7 é, por exemplo, transcrito

no início do capítulo 9, assim como o final desse, como já dito, é transcrito no início do capítulo 13. Os sentidos que podemos depreender a partir da observação desse recorrente recurso de “intertextualidade interna” ficam explícitos quando analisamos o penúltimo e último capítulos do livro: o capítulo 30 (pág. 195-196) é construído a partir de um comentário irônico do narrador (“Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras:”) e de uma reprodução literal de parte de um sermão feito pelo patriarca na primeira parte do livro (páginas 61 e 62). Tal procedimento justifica o título da obra ao sugerir que as palavras podem indicar ao mesmo tempo uma coisa e seu contrário. Este contrário, porém, só é revelado pelo tempo. Por isso o arcaísmo. A obra mesma, então, revela as intenções de se reproduzir o estilo bíblico por meio de justaposições e estruturas paralelísticas ou de se fazer, ao utilizar vocabulário do universo da Bíblia, constantes alusões aos chamados textos sagrados: a necessidade de reinterpretação constante da palavra; em outros termos, o reconhecimento do movimento eterno da linguagem.

O narrador do romance, André, conta uma história já acontecida. Coloca-se como personagem para validar o que narra. Não é onipresente, posto que pela sua fala fica-se sabendo apenas o que ele, André, viu. Ao estudar a narratividade, vê-se, então, que apesar de homodiegético, o narrador revela uma sutil onisciência, não pelas descrições do que viu, mas por tudo o que a história já terminada e agora narrada lhe possibilita sentir. A pontuação, pois, parece encenar na linguagem o que a narrador conta. O registro dos questionamentos, das indagações e da não aceitação dos sermões do pai, induz-nos a pensar que André a todo instante profetizou a terribilidade do desfecho da história, o que não deixa de ser, na verdade, um jogo, já que o narrador, por ser personagem, sempre soube dos resultados todos da trama por ele mesmo costurada; por extensão, teve noção exata do quanto podia manipular (e modular) a maneira como contasse a história. Nesse jogo, André, para propor o arcaísmo de premissas e o obsoletismo de doutrinas, se vale dos próprios discursos-sermões (ora do pai, ora do irmão) para destruí-los. Daí porque retomar partes de um capítulo em outro. A maior jogada do narrador talvez seja a de implicitamente incluir nos provérbios proféticos (do pai, do irmão) as palavras que os trairão e os negarão.

Observe-se o trecho:

“...quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe foi o que ele me disse com um súbito luto no rosto, e parou...” (pag.28-sublinhado nosso).

Nele podemos ver que André faz o sermão do outro (Pedro, o irmão) se destruir, voltar-se contra si mesmo. Como? No contexto do fragmento transcrito, Pedro está a convencer o irmão André a voltar para a fazenda; para tanto, como argumento, usa essa espécie de provérbio para ao mesmo tempo intimidar e sensibilizar o irmão pródigo, que acaba retornando à fazenda e constatando pelo avesso a força daquela profecia do irmão mais velho, na verdade narrada e profetizada por ele mesmo, André. Leia-se pois a narração da fúria do pai:

“...a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, 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 caro, que frieza mais torpe nos meus olhos!)...” (pag.192-sublinhado nosso)

A descrição da cena da queda do pai é o momento epifânico da narrativa, quando tudo a princípio fica esclarecido – e destruído. Vale lembrar que a palavra *golpe* dita por Pedro é repetida na fala-narração de André, confirmando a demolição de um significado pelo uso do significante no discurso do outro.

O narrador quer nos convencer a todo custo do arcaísmo das profecias declaradas nos sermões à mesa, no entanto, o que a própria linguagem parece querer revelar é a possibilidade de manipulação que se manifesta nela: quase do final da página 28 até quase o final da página 32, tudo é parafraseado nas páginas 186 a 191; retoma-se o que foi escrito no imperfeito:

(“...e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o

sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças...” (pág 28 e 29-sublinhado nosso)

para definitivamente corrigi-lo, alterá-lo e atualizá-lo; a história, nas páginas 186 a 191, é então narrada com todos os verbos no pretérito perfeito, dando a entender assim que o discurso do pai começa a encontrar em si as condições conspiratórias de sua própria morte :

“(...) e foi no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, foi então que se recolheu a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu pude acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças...” (pág. 186 – sublinhado nosso).

Parece, portanto, bem sugestivo que o narrador se valeu de um artifício bastante prático para conduzir o leitor a uma armadilha; veja-se que ao reconhecer (num processo de lembrança e de rememoração, ainda que inconsciente) as mesmas palavras antes usadas para apenas acentuar a sensualidade de uma dança e sua dançarina (páginas 28 e 29), o leitor, por dedução lógica, supõe o mesmo desfecho já contado na primeira parte do livro; o que não acontece; a surpresa acontece no momento em que se constata que aquelas palavras são agora reutilizadas não como mera imitação, mas como cúmplices dos momentos que antecedem a fúria do pai. Assim, o penúltimo capítulo, em suas páginas 186 a 191, retoma as páginas 28 a 32, modificando apenas o tempo verbal. Se o uso do pretérito imperfeito do indicativo, nas páginas 28 a 32, sugere, na narração, a ingenuidade do narrador no tempo da narrativa, é a presença do pretérito perfeito, nas páginas 186 a 191, o que

representará a compreensão tardia do narrador de tudo aquilo que viveu. A partir daí, portanto, quando narração e narrativa se mesclariam, o livro acaba, iconizando a epifania tardia do leitor.

Retomando a análise das relações entre os capítulos 13 e 22, vemos que no 13 é a própria voz do pai que aparece no discurso de André, o filho. É como se o pai viesse, se manifestasse e contasse a história do faminto, invadindo a narração à semelhança da linguagem cinematográfica que, para representar as lembranças de determinado personagem, traz para o primeiro plano as imagens do passado. A pontuação parece, então, representar o distanciamento que o narrador quer ter da fala do pai. Por isso a não citação: o narrador parece valorizar, ironicamente, a palavra do pai e para isso não pode se comprometer citando-a, e aí, então, a linguagem possibilita que a história do faminto seja contada pela própria boca do pai. Tal procedimento parece querer dizer que a representação dos capítulos com ou sem sinais de pontuação indicativos de citação é uma maneira de figurativizar a desordem nessa relação entre elementos da narrativa e linguagem. Deparamo-nos, então, novamente com a questão: por quê o capítulo 13 viria sem aspas e o capítulo 22 com? No 22, parece que a pontuação tem o objetivo de iniciar a segunda parte do livro marcando a forte ironia do discurso do narrador, aliás, além do título ambíguo (O retorno), abre essa segunda parte do livro uma citação, entre aspas, de dois versículos do Alcorão (Vos são interdidas / vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs,) para somente depois, numa estrutura semelhante, vir a citação do pai. No contexto da obra, ao iniciar a leitura da segunda parte, já sabemos do amor incestuoso de André e Ana. Então, aquela citação da mesa dos sermões (que é o capítulo 22), assim como essa do Alcorão, que inicia e serve de epígrafe da “vingança” e do “troco” (o retorno) do narrador, parecem já ter sido transgredidas, subvertidas e colocadas de lado. A impressão que se tem, portanto, é a de que a citação do pai, como lei trazida para o discurso de André, parece mais uma maneira de transcrever para ironizar e para destruir do que necessariamente para aludir. Seria o contrário do capítulo 13, ou seja, se no 22 o objetivo é destruir, no 13 é valorizar demais (justamente para que a destruição fosse mais representativa). O comentário (entre parênteses) que o narrador faz no final do capítulo 13, ao constituir um questionamento daquela história do faminto, não chega a

caracterizar uma destruição da fala do pai como acontece no capítulo 22, em que o narrador, com os cantos dos lábios, parece rir da própria citação que faz.

No que tange aos capítulos 20 e 28, podemos observar uma proporcionalidade inversamente simétrica. Numa questão que não diz respeito diretamente à pontuação, mas ao aproveitamento do espaço do livro, vemos que o capítulo 20 é constituído de 30 páginas, enquanto o 28 é constituído de apenas 3 linhas. Numa obra em que 4 capítulos (com pelo menos uma página cada) apresentam-se entre parênteses, parece soar estranho que um capítulo de apenas 3 linhas não apareça entre tais sinais. Levando em conta que não é a quantidade de linhas nem o carácter acessório as motivações principais para o uso dos parênteses nos 4 capítulos já analisados, vemos, então, que o capítulo 28 parece ser uma condensação do 20. No capítulo 28 consta: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (pág. 183). Essas palavras parecem condensar toda a tentativa “sofismática” levada a cabo por André no capítulo 20, quando descarrega sobre a irmã uma torrente de palavras com o intuito de convencê-la a aceitar o amor incestuoso. Manipulando as palavras conforme seus interesses, André, no capítulo 20, em determinado momento, diz:

“(…) 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, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa;” (pág. 120)

Podemos observar, então, que toda aquela contenção do capítulo 28 foi antes desenvolvida no capítulo 20. O ciclo ao qual o pai se refere é o mesmo que André usa para justificar seu amor frente à irmã (toda palavra é uma semente). Essa alternância entre verborragia (descarga emocional) e contenção (razão), ou entre deslocamento e condensação, acaba sendo metaforizada na própria quantidade de páginas dos capítulos. *Lavoura arcaica*, por meio deste processo

de figurativização da ordem e da desordem, também percebida na distribuição dos capítulos, parece, assim, tocar o inconsciente do leitor, como se o fizesse consciente durante um sonho. A partir da quantidade de páginas de cada capítulo é possível, então, constatar que a obra tem um ritmo de leitura todo particular. Para entender a dinâmica provocada pela alternância de capítulos curtos (notas graves) e longos (notas agudas), pense-se, a título de exemplo, na seqüência dos capítulos 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12, se distribuída numa pauta musical. Se toda a obra é marcada pela espasmofolia, então por uma questão relativamente óbvia os capítulos longos (os mais convulsionados) são agudos. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés (1996), *Lavoura Arcaica* é um texto musical, composto como uma sinfonia, cada capítulo correspondendo a um movimento. Os contrastes de andamento realçam o ritmo de cada movimento e os temas recorrentes asseguram a harmonia do conjunto. Para Perrone, a segurança com que Raduan Nassar orchestra seu texto é admirável, sobretudo se cotejarmos seu romance com tantas obras de ficção em que a fabulação se perde em digressões e tagarelices, sem esse cuidado com a grande arquitetura da narrativa.

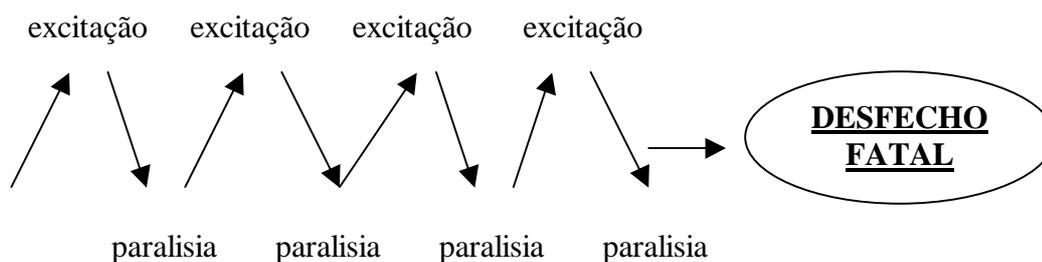
Vê-se, portanto, que apesar do caráter aguçado, penetrante e pungente da obra como um todo, são nos capítulos longos (os de extrema tensão) que o subjetivismo parece tornar vivas as sensações, enquanto nos capítulos curtos (que são na verdade “relaxamentos tensionados”) observam-se nas poucas frases que os constituem um tom mais refletido, objetivo (grave). Eustáquio Gomes (1988), ao analisar a novela *Um copo de cólera*, obra que, se tivesse seus capítulos marcados por pontos-finais, seria por um só formada, propõe uma outra perspectiva, que é também latente em *Lavoura Arcaica*. Gomes afirma que chegou à conclusão de que são dois os fatores que concorrem para essa ilusão de ótica interna: a intensidade da tensão obtida pela extrema economia do texto; e a densidade da carga subjetiva nele explícita e sua contrafação implícita nas entrelinhas.

Ao optar por uma organização capitular assim, o artista faz com que a linguagem passe por uma espécie de “peneira” natural: se ele escolhe dar um ritmo enérgico à sua narrativa, por conseqüência quase que natural ele também faz outras “escolhas obrigatórias”, que se revelam principalmente e discretamente na forma: alternância de capítulos breves e longos para representar os significados gerados pelas palavras; constante uso de vírgulas e ponto-e-

vírgulas harmoniosamente trabalhado com ausência de parágrafos, que implica densidade textual. A cerca do assunto, Boris Schnaiderman (1979), diz que as orações ininterruptas, ao ter seu ponto final na conclusão de cada capítulo, criam todo um mundo de linguagem ora voluptuosa, ora explosiva.

Talvez seja claro que para reproduzir um acesso violento de ira, furor e desespero, um grande apetite por rompimentos, uma defesa veemente por diferentes interpretações de leis e um constante clima de paixão, é preciso modificar maneiras tradicionais de se contar algo, pois o ódio reproduzido, contado, narrado, por si só é falso e mentiroso; o ódio de quem conta agora não é igual ao de quem o sentiu antes, daí todo o risco de perda de densidade existente na reprodução de uma experiência de fúria. O ódio conscientemente criado deve, então, atingir o inconsciente do leitor. O romance *Lavoura Arcaica* inova, então, por isso: ao mesmo tempo em que é narrado, acontece; ao mesmo tempo, forma e conteúdo significam. Premeditada, consciente e assumidamente modifica-se uma parábola bíblica (a do filho pródigo) com o claro intuito de propor novas leituras. Estética, formal e literariamente essas proposições acontecem em todos os níveis e graus de análise, que, evidente, não serão esgotadas neste trabalho.

A raiva enquanto uma doença virulenta transmitida dos animais às pessoas, é caracterizada por fenômenos de excitação, seguidos de paralisia, e que tem sempre um desfecho fatal :



Das micros à macro estrutura do texto, o que parece acontecer em *Lavoura arcaica* é exatamente isso: desde espaços em branco (súbitos e tenebrosos) entre um capítulo e outro (paralisias) até a descrição do episódio da insinuada morte de Ana (a maior carga de excitação), tudo no livro, pensa-se, está estruturado numa relação de ponderação e confronto na qual os desequilíbrios e, acima de tudo, o questionamento de equilíbrios são o que dão coerência ao texto, convergindo todos os seus sentidos para a reflexão, não só de

caráter filosófico, mas também de caráter estético e formal. A linguagem somente chama para si a atenção porque está recortada do lugar comum e articulada nos mais diversos níveis da construção literária.

O capítulo 25 apresenta um traço muito peculiar em relação a todos os outros capítulos. Nele, André, mais uma vez distancia-se da entidade “narrador” para, num procedimento que novamente lembra a linguagem cinematográfica, ceder lugar à própria narração. Desta vez, no entanto, a estrutura narrativa plasma-se numa organização dialogal. O travessão, normalmente utilizado para indicar o discurso direto, parece que passa a ter também a função de destacar de tal maneira as falas dos personagens envolvidos no diálogo (pai e filho) que transforma a composição literária em forma de conversação num efetivo texto dramático, no sentido de pertencer ao gênero dramático (teatral) e no sentido de ser algo patético e comovente. Nota-se, então, no capítulo 25 (segunda parte do livro), em oposição a todos os outros da primeira parte, que o travessão no início da linha marca a vez e assinala a mudança de cada interlocutor. Quando cotejamos o capítulo 25 com o 13, podemos visualizar melhor os sentidos gerados a partir da indicação de diálogos com o travessão ou com as aspas. Na história do faminto reproduzida no capítulo 13, lemos em determinado trecho: “O faminto avançou para o ancião de barbas formosas, saudando-o: “Que a paz esteja contigo!” “E contigo a paz, a misericórdia e as bênçãos de Deus!” respondeu o ancião inclinando ligeiramente a frente.” (pág. 80). Já no capítulo 25, podemos ler em determinado momento o seguinte trecho:

“-- 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; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.

-- 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.” (pág. 162)

Veja-se que no primeiro caso, no capítulo 13, a representação do diálogo com aspas parece ser simplesmente uma maneira de diferenciar da narração uma fala. Sem contar que, evidentemente, no contexto desse capítulo, que conta a

parábola de um faminto, há toda uma simbologia presente nas aspas, já que elas ao mesmo tempo em que nos faz lembrar da maneira bíblica de representar os diálogos, também se opõe, ao ser seguida de letra maiúscula, à maneira em que estão representados os diálogos nos demais capítulos da primeira parte do livro (início em minúscula). As aspas, então, não parecem dar às respectivas falas que representam a condição necessária para as validar como um ato oficial, como fazem os travessões na representação do diálogo do capítulo 25. Oficial no sentido de (falsamente) grandioso e monumental, posto sua forma dramática. Essa constante multiplicidade de significados de tudo o que aparece na obra acaba por metaforizar o grande tema do livro: a desordem a partir da ordem ou a negação pela afirmação. A representação dos diálogos ora de maneira tradicional ora de maneira moderna, justamente porque interfere na maneira como a narratividade é organizada, impossibilita que leiamos *Lavoura arcaica* de forma automática ou sistemática. Nesse procedimento, observamos que os gêneros literários acabam mesclando-se, mais uma vez para englobar o projeto maior da obra, que é a representação da desordem no nível simbólico e semiótico. No que tange ao gênero literário, parece, parafraseando Leyla Perrone-Moisés (1996), que essa profusão de poesia, teatro e ficção se dá porque a questão da ordem e da desordem está presente, em todos os níveis, na obra de Raduan Nassar. Assim, a uma “ordem” social hipócrita e autoritária, escorada na “razão”, os protagonistas dos livros de Nassar opõem uma “desordem” anarquista, exigida pelo corpo e pela paixão. A opção pela “desordem” tem seu fundamento no desejo de uma Ordem verdadeira, aquela de que se tem a ilusão na infância familiar e que mostra depois impossível na sociedade. A desordem do mundo contamina a linguagem, submetida tanto à desordem das paixões quanto à ordem social, guardiã e álibi de uma desordem ética. A própria palavra “ordem” é reconhecida como ambígua: “ordem”, palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas.

Lavoura Arcaica parece, então, ser teatro, posto que, nela, apesar da narração de uma história já acontecida, não se faz uso reiterado, como teoricamente seria esperado, do discurso indireto, há sim, como recurso estilístico e como forma de relacionar conteúdo e forma, uma marcante alternância entre o discurso direto, indireto e indireto livre. Desde o início, o romance se desenvolve a partir de um plano. O ficcionista elaborou-o segundo

um modelo de escrita moderna, no qual a ficção, ao mesmo tempo em que é narrada, acontece. *Lavoura Arcaica* é poesia, posto que maneja a forma romanesca como se manejasse um poema, transformando o conjunto dos capítulos num verdadeiro signo, dotado de significante (o livro) e significado (um texto repleto de metáforas, lirismo e trabalho com a linguagem). *Lavoura Arcaica* é uma ficção que cria no irreal a imitação de um mundo real e, por isso mesmo, torna-se mais verossímil do que a própria realidade; esse procedimento produz uma alegoria: o circuito fechado da família patriarcal prefigura o circuito fechado da sociedade e nenhuma suporta a mudança, a modificação, a invenção, as palavras fora de lugar.

Os exemplos de um trabalho com as relações de sentido entre os períodos serão tratados no próximo capítulo. O que deve ficar claro até aqui é a metáfora da desordem que a pontuação parece manifestar. Em *Lavoura arcaica* parece-nos que a metáfora, a partir da frase e por meio de um processo de interação mútua entre pontuação e palavra, estende-se aos elementos da narrativa e à organização dos capítulos do livro. Podemos dizer que uma narrativa tradicional se realiza em capítulos, tendo esses a função de organizar de alguma maneira a apresentação dos fatos narrados. Um livro constitui um todo que, evidentemente, não se reduz a soma de seus capítulos. Parece-nos, então, que o sentido de um capítulo, em *Lavoura arcaica*, se define na capacidade que ele tem de se integrar ao todo da obra. Ao nosso ver, é a pontuação que oferece essa capacidade a cada capítulo, já que, conforme a análise de alguns capítulos mostra, são as referências intertextuais internas associadas com uma constante quebra de expectativas na maneira de apresentar as citações (e as reproduções de diálogos) que criam uma simultaneidade de remissões, fazendo com que o leitor compreenda totalmente a unidade de nível superior (a obra) somente se associar ao mesmo tempo todos os significados gerados por cada capítulo.

Para tentar deixar mais clara esta idéia, deter-nos-emos, então, num trecho do capítulo 7. Com o auxílio de reflexões propostas por Ricouer (1983), pretendemos refletir sobre a metáfora que acreditamos que o livro de Nassar trabalha. Eis o trecho:

“(...) “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, descartando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e me lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não dêem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’ grite, grite sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ e pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’ e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará ‘traz o demônio no corpo’ e vá em frente e vá dizendo ‘ele tem os olhos tenebrosos’ e você há de ouvir ‘traz o demônio no corpo’ e continue engrolando as pedras desse bueiro e diga num assombro de susto e pavor ‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’ e diga ainda ‘ele enxovalhou a família, nos condenou às chamas do vexame’ e você ouvirá sempre o mesmo som cavernoso e oco

‘traz o demônio no corpo’, ‘traz o demônio no corpo’ e em clamor, e como quem blasfema, levantem os braços, ergam numa só voz aos céus ‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’ e depois, cansado de tanta lamúria, de tanto pranto e ranger de dentes, e ostentando os pêlos do peito e os pêlos dos braços, vá depois disso direto ao roupeiro...” (pág. 40-43)

No início do trecho já podemos perceber algo que nos chama a atenção. A oração intercalada *eu berrei transfigurado* não vem isolada por vírgulas. Constituindo um momento de extrema tensão na narrativa (o instante em que o narrador conta (ao leitor) como revelou sua “epilepsia” ao irmão), parece-nos significativa, levando em conta todo o contexto, a ausência da primeira vírgula, que isolaria a oração referida. A impressão que se tem, portanto, é a de um início de desautomatização dos significados da pontuação. Ressalte-se que não acompanha a expressão “*não faz mal a gente beber*” o sinal de exclamação. Quanto ao uso deste sinal, sabemos que ele é utilizado nos finais de enunciados exclamativos e denota espanto, admiração surpresa. Há, então, certa desproporção entre o enunciado “*não faz mal a gente beber*” sem o ponto de exclamação e a oração intercalada *eu berrei transfigurado*. Parece que a linguagem, num jogo de troca de lugares, mostra, pela pontuação, não aquilo que nossos sentidos já automatizados pelas normas esperam (o ponto de exclamação, por exemplo), mas uma alusão a novos significados que podem advir a partir de um trabalho metafórico com os signos ideográficos. Pela análise do contexto, percebemos que a expressão “*não faz mal a gente beber*” pertence ao tempo da narrativa e, a seguinte, *eu berrei transfigurado*, ao tempo da narração. Na seqüência, temos, também não isolado por vírgula, o enunciado *essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa*, que constitui, ainda que no tempo da narração, uma espécie de comentário do narrador. Coexistem neste início do trecho selecionado, portanto, três tempos discursivos distintos.

“*Eu sou um epilético*” e “*um epilético*” são as duas falas do tempo da narrativa que, em seguida, são intercaladas à fala da narração. Parece que o texto, na medida em que não apresenta nenhum sinal (senão as aspas) entre a narrativa e a narração, exige que o leitor não faça nenhuma pausa inconclusa. Não fazendo pausas na leitura, o leitor, de forma inconsciente, aceita a

dramatização proposta pelo texto e, sentindo-se ofegante pelo ritmo ininterrupto de leitura, dá vida (movimento) ao delírio vivido pelo personagem. Parece razoável pensar que entre o vocábulo *casa* e a oração “*Eu sou um epilético*”, bem como entre *sangue* e o sintagma “*um epilético*”, caberia algum sinal de indicação de pausa, já que tanto a oração quanto o sintagma guardam mais relação com os termos que os sucedem do que com os que os precedem. Além disso, entremear falas da narrativa no tempo da narração parece ser uma forma de reproduzir os soluços iniciais do narrador, já que somente a partir da linha 12 do trecho (página 41 do livro) é que o tempo da narrativa, marcado pelas aspas iniciais, se estenderá, sem interrupções do narrador, até a página 47, metaforizando, assim, na linguagem, o próprio delírio do personagem.

Para ficar no trecho selecionado, observem-se os sentidos que podem surgir a partir da não constatação, em 61 linhas, do ponto final ou, mesmo, do ponto-e-vírgula, num bloco de palavras que se apresentam sem paragrafação e, conseqüentemente, sem letras maiúsculas iniciando períodos. É possível associar essa não presença de sinais gráficos que indicariam, na escrita, pausas na linguagem oral, a uma necessidade de se ler sem parar. Aí então, parece que um aspecto visual e sonoro do texto acaba por despertar outros sentidos do leitor (sensação de violência, por exemplo).

A partir da linha 12, vemos as aspas demarcando o início do efetivo delírio do personagem. Efetivo porque o narrador não mais interrompe a narrativa (acabam-se os soluços e começa a própria convulsão). A partir da linha 28 do trecho selecionado, então, podemos extrair novas leituras presentes no uso da pontuação (aspas simples). No interior da fala dita ao irmão, e que o narrador teoricamente reproduziria a nós, leitores, há outras falas (ainda que hipotéticas). São justamente elas que são demarcadas com as aspas simples. Mantendo o mesmo princípio de não manifestar na escrita nenhuma pausa na leitura, a própria linguagem, das linhas 28 a 57, parece convulsionar-se ao apresentar uma polifonia de vozes. No contexto da história, o narrador conta que pediu ao irmão que gritasse ‘*nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso*’. As aspas simples têm, portanto, a função de marcar um discurso direto. E elas são escolhidas porque, primeiro, esse discurso direto está no interior de um outro discurso direto já representado com as aspas duplas. Segundo, porque ela parece diminuir mais ainda a fronteira entre o discurso direto e indireto. Logo após

dizer que pediu ao irmão para gritar: *‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’* (discurso direto), o narrador prossegue: *e conte também que escolhi um quarto de pensão pros meus acessos* (discurso indireto), para logo depois retornar ao discurso direto: *e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’*. Esta maneira mesclada de apresentar falas proferidas num mesmo instante parece-nos uma forma de refletir no texto a própria falta de racionalidade do personagem na ocasião da revelação de sua loucura. As aspas simples parecem um modo de demarcar aquilo que, no instante convulso, o personagem considerava mais importante. É provavelmente por isso que há, nas linhas 33 e 34 (*‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’*) e 54 e 55 (*‘traz o demônio no corpo’, ‘traz o demônio no corpo’*) a apresentação separada de enunciados idênticos, que poderiam, a exemplo do que acontece na linha 57 (*‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’*), estar delimitados pelas mesmas aspas. Este uso dos signos ideográficos, além de criarem, na escrita, uma teia de significados, acaba revelando ao leitor nuances das variações na altura, intensidade, tom e duração do fato narrado.

Merecem destaque ainda, no trecho selecionado, as linhas 50 e 51. Ali vemos a justaposição de dois enunciados: *‘que crime hediondo ele cometeu!’ ‘traz o demônio no corpo’*. Nesta aposição é que parece ficar mais clara a idéia de polifonia de vozes. Veja-se que a não separação por vírgulas (em oposição a *‘traz o demônio no corpo’, ‘traz o demônio no corpo’*) e a presença do ponto de exclamação no primeiro enunciado (em oposição a todas as outras falas) revelam que o uso da pontuação parece não atender a regras específicas, pois a mesma estrutura ora aparece pontuada, ora não. Nas linhas 50 e 51, então, vemos que o enunciado dois funciona como uma espécie de resposta ao enunciado um. O primeiro seria uma fala do irmão e o segundo seria “o coro sombrio” de vozes que “responderia” ao irmão.

Parece-nos, portanto, que, em *Lavoura arcaica*, a pontuação é ao mesmo tempo unidade semiótica (quando vista no âmbito do período e da frase) e unidade semântica (quando vista no âmbito dos capítulos). Estabelecer uma correlação entre as formas que os capítulos são apresentados é, portanto, uma maneira de fazer a linguagem sair de si mesma, no sentido de ao mesmo tempo marcar e eliminar a diferença fundamental entre o semântico e o semiótico. Em outras palavras, a pontuação simultaneamente marca as relações intra-

lingüísticas (as noções de significação entre uma palavra e outra, entre um sintagma e outro, entre um enunciado e outro) e as relações do signo (pontuante) com as coisas denotadas (é, por exemplo, o próprio delírio do personagem-protagonista). Dessa forma, assim como as palavras, a pontuação não tem significação própria, porque também os signos ideográficos não têm significação em si mesmos. Em *Lavoura arcaica*, parece, no entanto, que não é somente o discurso, tomado como um todo, que carrega o sentido de maneira indivisa. Parece, na verdade, que o próprio discurso é uma unidade semiótica que se insere na estrutura da narrativa, a unidade semântica. Daí o porquê de insistirmos na idéia de a pontuação apresentar-se como metáfora: os signos ideográficos não têm sentido próprio, pois só ganham (e geram) significação no contexto da obra. Eles, assim (e por isso a metáfora), mantêm duas idéias de coisas diferentes (sentido gramatical e sentido extra-lingüístico) simultaneamente ativas no seio de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação. Para ser metáfora, ao que tudo indica, da desordem, a pontuação, em *Lavoura arcaica*, parece ter, então, além de uma significação simples, duas outras partes faltantes diferentes de contextos diferentes desta significação, mas que se completam na permuta entre idéias e na transação entre contextos.

Acreditar na manifestação dessa metáfora por meio da pontuação passa pela escolha de um dos quatro modos, propostos por Richards (*apud* Ricouer, 1983, p.135), possíveis de interpretação, e então também de crença, segundo o que esta visa: um enunciado baseado na abstração do “conteúdo”, ou um enunciado tirado unicamente do “veículo”, ou um enunciado estruturado em suas relações, ou segundo “o que nós poderíamos aceitar ou recusar da direção que juntos eles teriam a dar a nossa maneira de viver”. Por isso mesmo é que Ricouer (1983, p.108-109) nos pergunta se devemos acreditar no que uma enunciação diz, para compreendê-la plenamente; se devemos aceitar por verdade o que dizem metaforicamente a Bíblia ou a Divina Comédia. A questão toda se dá na escolha da interpretação.

A partir do fragmento transcrito anteriormente (inserido no capítulo 7), é possível perceber que o que constitui a metáfora é o trecho inteiro (no caso do livro, o capítulo inteiro e a soma dos capítulos formando a metáfora maior) mais as relações que podemos estabelecer entre ele e o todo restante da obra. Se o que

a pontuação expressa (desordem, delírio) pode ser substituído por uma expressão literal ausente (delimitação de constituintes sintáticos), as duas expressões, então, são equivalentes. Pode-se, portanto, usando uma definição de Ricouer (1983, 111), traduzir a metáfora por meio de uma paráfrase exaustiva e considerar que ela não comporta nenhuma informação.

A pontuação, em *Lavoura arcaica*, em seus diversos níveis, comporta, então, uma significação implícita, sugerida e secundária, só percebida na relação sem intermediários “leitor/texto”. Isso, então, constituir-se-ia numa metáfora da metáfora, já que o próprio livro atravessa a relação “leitor/texto” quando modifica de maneira macabra a parábola do filho pródigo. *Lavoura arcaica*, assim, posto ser uma metáfora, pode ser tomada como aquilo que Ricouer (1983, 121) chama de *poema em miniatura*. Por assim ser, se *Lavoura arcaica* pode prestar conta de maneira satisfatória do que é implicado num certo núcleo de significação poética (uma frase), deve ser possível igualmente de estender a mesma explicação a entidades mais vastas, tais como o livro inteiro. A partir dessa idéia, a leitura de *Lavoura arcaica* pode ser comparada ao que Ricoeur (ibidem, p.124) chama de execução de uma partitura musical. Para Raduan, entretanto, pelo menos é o que parece ser muito latente na metáfora sugerida por *Lavoura arcaica*, nenhum modo de interpretação, numa estrutura marcada por poder, faz sentido, já que a leitura que chega ao oprimido é sempre a do opressor. Todo aquele, portanto, que se apresenta como o que revela a verdade de um texto terá, muito provavelmente, interesses bem definidos (e escusos).

Não há metáfora no dicionário justamente porque ela não existe senão no discurso e, neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego de linguagem o que é uma palavra viva, ela constitui por excelência uma “instância de discurso”, diz Ricouer (ibidem, p.125). *Lavoura arcaica* apresenta-se como uma metáfora, pois é um evento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. É é dessa forma, então, que a pontuação, tomada no conjunto, recebe sentido. Neste estado último, quando o efeito de sentido que se chama metáfora engloba a mudança de sentido que aumenta a polissemia, a metáfora não é já mais metáfora viva, mas metáfora morta. Somente as metáforas autênticas, isto é, as metáforas vivas, são ao mesmo tempo evento e sentido, diz Ricouer (ibidem, 125).

Como deveria ter ficado claro, a reflexão desenvolvida por Paul Ricoeur sobre a metáfora toma como ponto inicial a frase. Naturalmente que, por conta de tudo o que temos dito e repetido sobre a obra *Lavoura arcaica* e sobretudo por conta do viés da análise proposta neste trabalho, temos por certo que a flutuação na marcação dos limites da frase acaba por dar a obra, principalmente pela singularidade do uso da pontuação, um movimento e velocidade tal que as metáforas presentes na obra tornam-se mais “vivas” ainda, posto que já não mais acaba sendo a frase o limite da compreensão da metáfora, mas sim os capítulos. O 20, por exemplo, é por si só outra metáfora que dificilmente conseguiríamos explicá-la, dada sua constituição de inúmeras outras e dado o fato de ser parte de uma metáfora maior que é o livro. A dificuldade consiste em separar partes desse todo vivo e explicá-lo paulatinamente. O máximo a que chegaremos é, objetivo primeiro deste trabalho, a uma execução singular e individual, a partir da execução *correta* sugerida pelo livro-partitura.

**CAPÍTULO 3 - A IRONIA DE BRÁS CUBAS E O SARCASMO DE ANDRÉ:
CONVERGÊNCIAS**

Em **Memórias Póstumas de Brás-Cubas**, de Machado de Assis, lemos o seguinte capítulo:

CAPÍTULO 55 - O Velho Diálogo de Adão e Eva

Brás Cubas?
Virgília
Brás Cubas
Virgília!
Brás Cubas
Virgília
.....?
.....
Brás Cubas
Virgília
Brás Cubas
.....!
.....!
.....!
Virgília?
Brás Cubas!
Virgília!

Analisando atentamente o fragmento, logo vemos que, não fosse o título do capítulo, dificilmente compreenderíamos a charada machadiana. Nota-se que palavra e não-palavra parecem possuir o mesmo estatuto, cada qual com sua pseudo-autonomia, porém interdependentes. A exata idéia (ou as exatas idéias) funda-se obrigatoriamente nesse tripé: semântico, sintático e ideográfico. A

interpretação do capítulo referido, ainda que descontextualizada, é plena e só possível graças a essa interação instantânea entre semântica, sintaxe e ideografia, que o cérebro processa.

No artigo “A atualidade do *velho diálogo* machadiano: o vazio-pleno da linguagem” (2003), Maria Heloísa Martins Dias desenvolve uma reflexão que vai ao encontro do contexto deste trabalho.

M.H. Martins Dias acredita que a alusão às figuras bíblicas - Adão e Eva - corresponde à técnica intertextual de Machado, em trazer para seu universo ficcional inúmeras referências culturais (pensadores, filósofos, personagens literárias, escritores etc) e que, em *Memórias póstumas*, mais que nos outros romances talvez, intensifica-se como processo.

Pode-se dizer que também em *Lavoura Arcaica*, não somente pela referência direta à parábola bíblica do filho pródigo, mas principalmente pela recorrência de alusões a textos sagrados, a intertextualidade evidencia-se como um procedimento marcante tanto no nível formal quanto semântico. Formalmente, quando reproduz orações coordenadas à semelhança de versículos bíblicos não pela maneira enumerada e em colunas que esses são dispostos, mas pela simetria e estrutura paralelística. Semanticamente, pelo caráter profético e pelas constantes alusões a um universo teológico: Deus, Diabo, sagrado, profano, Bíblia, Alcorão, pecado, perdão, sexo, amor etc.

M.H. Martins Dias pensa, por outro lado, que a intersecção de fontes diversas não significa erudição ou a confirmação de um saber que se sacraliza, e sim um jogo lúcido com a alteridade, de modo que a presença de outros discursos incorporados no discurso machadiano ajuda a construir uma dimensão própria dos sentidos que a obra vai gerando com sua visão múltipla. Raduan parece intensificar a técnica intertextual estruturando sua narrativa principalmente nas alusões bíblicas, não para consagrá-las, pelo contrário, para, por meio delas, evidenciar sua natureza instável, porque proféticas e por se alçarem à condição de verdade; esse recurso acaba por fazer com que o sentido maior da obra exceda os limites da forma, ou mesmo os literários, para fazer dessa estratégia uma espécie de alusão ao homem que, pelo caráter transitório de sua vida, acaba reproduzindo sem qualquer tipo de questionamento um conjunto vasto de valores que antecedem sua existência e que posteriormente a torna angustiante; o perigo passa a ser, então, transformar o espaço terreno num lugar

em que o gênero humano seja outorgado pela lei e não pela natureza; o risco do respeito irrestrito à palavra antiga é, pois, a criação de mitos que, senão inicialmente, posteriormente acabam, nas mãos dos que têm a palavra, sendo ferramentas de repressão e de domínio.

Lavoura arcaica parece ter o mesmo princípio construtivo que tem o capítulo de *Memórias póstumas*, ou seja, tem seus sentidos plurais a partir de um incessante trabalho entre semântica, sintaxe e pontuação. É radical, porém, não no esvaziamento, mas na negação, embora o que leve a isso seja o primeiro. O próprio amor de André pela irmã estabelece a relação *Brás Cubas/Virgília*, excetuando-se, entretanto, no caso de *Lavoura arcaica*, o fato de ser somente o vazio da página o que provoca o desfazimento da aproximação com o outro casal bíblico: é também a pontuação. Além disso, se em Machado for o túmulo-livro que transforma o leitor em verme, em Raduan, é o livro-mesa que coloca quem lê na posição de quem tem o poder e, exatamente por isso, na incômoda posição de quem pode, a qualquer momento, provocar seu próprio “incêndio”.

A colocação dos nomes Brás Cubas e Virgília, intercalados pelos pontos, interrogações e exclamações, sem nenhum suporte discursivo para consubstanciar o diálogo entre eles, enfim, a estranha configuração do texto, é, para M. H. Martins Dias, uma *falta* que se ergue como recusa do instituído. A falta de um suporte discursivo não dificulta a compreensão no referido capítulo de *Memórias Póstumas* posto a iconização da imagem da impossibilidade de entendimento se dar num espaço fisicamente possível – uma lauda, no máximo. Seria, entretanto, impossível verificar iconização análoga num romance, não tão caudaloso, mas com pouca coisa acima de cem páginas. O objeto se desconstituiria pela ausência de matéria que o integrasse. Não é possível pensar a complexidade com o *nada*, sobretudo para um escritor como Raduan Nassar que se manteve, voluntariamente, à margem dos movimentos vanguardistas europeus. Sem dúvida, no entanto, que em *Lavoura arcaica* a recusa ao instituído se dá em duas frentes: ao mesmo tempo no nível discursivo (discurso desconstruindo discurso) e intertextual (palavra remetendo à palavra); e no nível formal: o uso da pontuação com nova vestidura.

A rejeição de dizeres previsíveis e desgastados, assim, acontece de maneira radical. Alguns exemplos: a) pela sugestiva metamorfose da organização textual bíblica de versículos em torrencial fluxo de palavra; b) pela

ausência de demarcação de falas de personagens (criando uma espécie de *discurso contínuo livre*), o que iconiza o estado convulsivo de André; c) pela distribuição das palavras, no final do penúltimo capítulo, numa configuração que também iconiza a desestabilidade completa do pai (quando a palavra *pai* aparece várias vezes e em vários lugares da página).

A intertextualização, em *Lavoura arcaica*, é então fundamental para que o signo ideográfico seja incorporado ao projeto global da obra. A retomada de textos sagrados em Raduan tem o mesmo alvo que tem em Machado, porém, neste último, como ressalta M.H. Martins Dias, a alusão à esfera bíblica também é motivada por outros aspectos, internos e externos ao romance machadiano. Raduan, igualmente, vale-se das alusões bíblicas para compor uma poderosa representação da força do verbo, não pelo viés didático, pedagógico ou instrutivo, senão incorreria no mesmo desvio que questiona, mas na direção da sugestão, do despertar a consciência pelo espírito e pela alma.

A pontuação, nesse sentido, vem, em *Lavoura arcaica*, ao completo encontro da posição revoltada de seu protagonista; parece ser ela – a linguagem, portanto - que nos possibilita passar pela mesma experiência do personagem epilético; parece ser ela que possibilita ao leitor tocar o intangível; parece ser ela também que faz com que o leitor veja que nessa experiência sublime nada há de divino; parece ser a pontuação, ainda, que ajuda a possibilitar a epifania; e não há exagero nisso: é só a experiência da revolta que coloca o leitor realmente como revoltado; talvez por isso André – bem como Raduan - seja tão radical ao recusar-se ouvir as súplicas de oprimidos pela boca de opressores.

Nesse sentido, o diálogo entre André e o pai, quando do retorno daquele ao lar, é bastante revelador do trabalho feito na e com a linguagem: quase toda a primeira parte do livro, *A partida*, é estruturada de modo “revolucionário”, com os diálogos sendo representados algumas vezes com, outras vezes sem aspas; já em *O retorno*, segunda parte do livro, a maioria dos diálogos é representada com travessão.

Tais procedimentos são indícios, tal como acontece em Machado, de uma relação ambígua com a tradição, na qual se confundem autenticidade e fingimento, apego e desapego. Em *Lavoura arcaica*, o que parece funcionar como “simulacro onde reina a (des)crença” (termo usado por M.H.M.Dias) é a pontuação. Ela desautomatiza seu próprio uso. Tirar a mecanicidade das coisas,

questionando ao mesmo tempo o valor absoluto delas, e esse talvez seja o verdadeiro projeto artístico de Raduan, implica em questionar o que se faz e como se faz.

Em termos literários, *desautomatizar* é um vocábulo que não vem, *a priori*, carregado de sentido político; no entanto, é muito pouco o que separa o movimento de automatização/desautomatização literária do de automatização/desautomatização política, até mesmo por que um enreda o outro, um compromete o outro, pelo menos é nisso que pensamos quando da leitura da obra *Lavoura arcaica*. Até mesmo por que em qualquer lugar em que a linguagem aconteça sempre colocará em jogo uma reunião de partes que constitui um todo chamado “valores”; ao pôr tudo isso em dúvida no espaço da obra de arte, Raduan acredita no vigor da literatura, do texto, da palavra: se ela pode oprimir pode sublimar também; assim como acredita na eficácia da família, que ele desestabiliza, também acredita na robustez da palavra, que ele corrompe.

Mais do que intensificar o próprio ato de leitura, em *Lavoura arcaica* vê-se uma intensificação do ato de contestação, não o fortuito e desinteressado, mas o que liberta. A revolta do escritor Raduan – e seu conseqüente abandono da literatura – talvez passe necessariamente pelo fato de a arte aparentemente possibilitar apenas a libertação do criador de seus, como disse Raduan, demônios. De resto, a obra será sempre uma aposta, uma promessa, o que acaba por tornar difícil seu enquadramento numa determinada função social, apesar das várias subjacentes.

No plano geral da obra é praticamente impossível não conceber a obra de arte como reflexo de seu mundo. *Lavoura arcaica* (não de modo didático) revela o “ninho” em que foi gerada, denunciando sem panfletagem nem partidarismo os fios que o engendram e as teias que o entrelaçam, entre elas a palavra. A resposta ao mundo, que poderia se confundir com a própria função social da obra de arte, realmente não é dada, a não ser pelo espasmo de sua existência. A concepção de “uma pergunta sempre formulada, como inquietações que não se preenchem plena ou imediatamente”, formulada por M.H.M.Dias à obra de Machado, é a mesma para *Lavoura arcaica*: um movimento *ad infinitum*.

Por mais que seja óbvio afirmar, não é redundante dizer que os dogmas só são interessantes para os dogmáticos, a lei para os legisladores e a doutrina para os doutrinadores. Escondem-se nos silêncios os gritos dos famintos, assim

como é na pontuação de *Lavoura arcaica* que parece também estar elíptico o brado da linguagem. E parece que os signos ideográficos não podem ser considerados anomalias por não serem palavras; não podem ser considerados meramente suplementos se também constituem linguagem. Enfim, a obra de Raduan mais ainda entra em harmonia com a obra de Machado, já que nesse todo complexo, mais do que respostas ou soluções, faz, valendo-se de palavras de M.H.M. Dias, “um percurso de busca que se satisfaz com a distância e a ausência, não para desistir dos resultados, mas para inscrevê-los num devir que os transforma constantemente.”

Tendo o mal origem de uma parte dissidente do bem ou esse de uma parte dissidente do mal, satisfazer-se, então, com a distância e a ausência significa não aceitar o maniqueísmo vigente no mundo. O profano é parte do sagrado, por isso ignorar o primeiro é assumir o autoritarismo do segundo: Deus a origem do Diabo, assim como da vida a literatura. Não há um sem o outro. Não há uma sem a outra. Daí por que conceber a literatura como aposta não implica, contrariando Blanchot, necessariamente que o artista tenha afastado o que interessa à vida.

Se a arte, para Blanchot (1987), não reproduz as coisas do mundo, não imita o “real”, posto se encontrar onde, a partir do mundo comum, o artista afastou pouco a pouco o que é utilizável, imitável, o que interessa à vida ativa, a arte parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto. Entretanto, podemos dizer que não é nesse espaço onde é afastado o que é utilizável e imitável que se encontra a arte. Ainda que ela não reproduza as coisas do mundo, ainda que ela não imite o real, apesar de ser um reflexo dele, não é o silêncio dela um silêncio complacente e neutro. Eis a grande charada. Para muitos - aqueles que desejam ser a casta privilegiada da humanidade, que acreditam piamente que a conduzirão da escuridão para a luz ou que anteciparão o ocaso do pensamento, ou que ainda querem de sua genialidade fazer um farol salvador -, para esses, muito provavelmente a arte será o silêncio do mundo, apesar de não compreenderem que está nesse aparente silêncio – e aí não mais silêncio – todas as verdades imitáveis do mundo. Querer fazer da palavra a lei e a verdade é querer fazer passá-la pelo próprio objeto. Quando a palavra, por extensão a literatura, não leva em consideração o utilizável e o interesse da arte à

vida ativa, algo muito abissal ela ajuda a manter: o silêncio dos sem palavras ou, para usar uma fala do protagonista de *Lavoura arcaica*, o silêncio dos que são sinceros em seus gemidos.

Quando afirmamos que a literatura é a linguagem carregada de sentido em seu grau máximo necessariamente proporcionando a experiência da sublimação e da paixão, parte-se ao mesmo tempo de dois princípios - lingüístico e sensorial -, mas que convergem, como já dito, para um só: o humano. Toda experiência artística que não tenha início e fim no homem é inócua.

CAPITULO 4 - MUSICALIDADE E EQUIVALÊNCIA FORMAL

Se a obra de Nassar busca, na expressão e no conteúdo, a semelhança com a literatura hebraica, ao mesmo tempo se vale do chamado *parallelismus membrorum* (Cruz, s/d) característico dela para profanizá-la no que tem de mais sagrado, lembrando uma pintura herética que, valendo-se de uma imagem sagrada, a desfigurasse. Na estrutura paralelística da poesia hebraica, cada período divide-se em um certo número de membros de extensão quase igual. Estes membros se correspondem não só fonemicamente (paralelismo de som), como quanto ao sentido (paralelismo de idéias). O primeiro membro é o que exprime o pensamento; os outros ampliam-no ou contrastam-no. Essa construção repetitória, para os hebreus, não afrouxava o estilo, antes o avigorava, sobretudo porque tornava mais nítido o pensamento e não havia sobras para superficialidades:

“...por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa;” (p. 55)

O trecho transcrito está inserido no capítulo 9 e constitui uma fala do pai do narrador-protagonista. Veja-se que Raduan, ao inseri-los numa espécie de pregação, acaba por elevar os ditos populares “dar o passo mais largo que a perna”, “colocar o carro à frente dos bois” e “começar as coisas pelo teto” à condição de sagrado. Se por um lado há, então, a dessacralização do texto bíblico por meio da inserção de termos profanos numa estrutura que lembra um texto sagrado, também acontecerá, no nível da fábula, a dessacralização desta fala do pai exatamente no momento em que ele, tomado de ódio, atinge a

próprio filha com um golpe de alfanje. Quanto ao *parallelismus membrorum*, parece-nos evidente que a expressão “ninguém em nossa casa há de” funciona como um primeiro membro que exprime um pensamento (uma ordem, na verdade) e os demais membros, claramente separados pelos dois-pontos, apenas ampliam e explicam o significado do primeiro. O uso do ponto-e-vírgula e dos dois-pontos, ao delimitar unidades melódicas, parece, por fim, reforçar o paralelismo fonêmico (mesmas palavras) e semântico (idéia de pregação) presentes no trecho.

Parece ser a pontuação de *Lavoura arcaica*, portanto, o que, ao mesmo tempo, permite estabelecer uma correspondência formal com a literatura hebraica (através dos paralelismos e simetrias), bem como uma correspondência prosódica, através da recriação no texto da pantomina simbólica dos hábitos dos profetas (conselhos e pregações). Os signos ideográficos parecem dar a *Lavoura arcaica* o ritmo da música, que muitas vezes era estreitamente associada à dança nas cerimônias religiosas da Judéia.

Essa música era instrumental e vocal. Raduan parece atribuir às palavras a função vocal e à pontuação a função instrumental:

“...não era impossível eu dizer pra ela vamos aparar, mãe, com nossas mãos terníssimas, os laivos de sangue das nossas pedras, vamos pôr grito neste rito, não basta o lamento quebrado da matraca lá na capela;” (p. 68)

Observe-se a semelhança sonora entre “grito” e “rito”. Por ela, a linguagem parece insinuar aquele que é o procedimento sobre o qual se estrutura toda a obra: a negação pela afirmação. A nosso ver, Raduan representa nisto que seria apenas um detalhe (rimar duas palavras) toda a arquitetura do livro, ou seja, a própria palavra “rito” (conjunto de cerimônias que se praticam numa religião, culto etc) traz em si a base que forma a palavra “grito” (clamor, brado, berro). Assim, é possível concluir que o arcaísmo indicado pelo título do livro é este: toda palavra traz em si a semente da edificação e da demolição. A semelhança sonora parece, então, dar às palavras a conotação de uma voz. Por outro lado, vemos, no trecho transcrito, que a ausência de aspas para demarcar o objeto

direto do verbo *dizer* parece funcionar como uma figurativização dessa relação entre “grito” e “rito”, já que nos deparamos com a seguinte questão: por que as palavras não ditas na ocasião que poderiam ser faladas aparecem na narração? Evidentemente, a falta das aspas nos mostra que se não houve fala não haveria por que demarcá-la textualmente, no entanto, ela está ali, sabemos dela, da mesma forma que sabemos que “rito” está e não está em “grito”. Enfim, podemos ver que a mesma relação sonora (voz) existente entre duas palavras acaba sendo recriada na pontuação, que não tem representação sonora e, por isso mesmo, parece ter uma função instrumental.

Desse modo, num procedimento de total inversão de valores, *Lavoura Arcaica* vai apresentando aquela estrutura paralelística tradicional com roupagem moderna, fazendo com que a nitidez do pensamento seja aparentemente prejudicada e maculada por elipses sintáticas, semânticas ou narrativas. Isso pode acontecer por sinonímia (as frases são simples redundâncias: repetem, todas, o mesmo pensamento, variando muito pouco a expressão), síntese (a segunda parte da frase se apoia sobre a idéia expressa na primeira, completando-a) ou antítese (a segunda parte da frase se encarrega, pelo contrário, de fazer contraste com a primeira). A pontuação vai ganhando, então, já que delimita unidades sintáticas, um papel de fundamental importância na sustentação do vigor e da força dessa obra que trata da vida nos termos da queda e despertar da alma humana. Exemplo de sinonímia pode ser observado à página 54: “existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga (...) existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos”; de síntese à página 57: “ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza”; e de antítese, também à página 57: “ai daquele mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: (...) acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir;”.

Para deitar alguma luz mais na idéia da apresentação do tradicional com roupagem moderna, lembremo-nos de que a matéria do escritor é a palavra. A origem deste vocábulo vem do grego *parabolé* que, no latim, deu *parabola*. Parábola é uma história simbólica, alegórica. Em *Lavoura Arcaica*, por exemplo, vê-se uma (re)elaboração macabra da parábola do filho pródigo. Parábola da parábola. Nada mais parabólico do que interpretar uma parábola. A roupagem moderna (e macabra) da qual Raduan se vale parece sempre ter estado contida na idéia de parábola. É a partir dessa idéia, então, que o autor reinterpreta com

“olhos livres” uma simbologia canônica (a bíblica) e mostra que a mesma semente que gera a flor também é aquela que germina a dor.

Adotar, então, a parábola como estratégia narrativa, pode significar, como diz Secco (2003), evocar, no plano ficcional, por comparação, realidades históricas vivenciadas em diferentes tempos. Assim, entrelaçando o *fictum* e o *factum*, o artista pode construir uma textualidade cifrada, que também penetra na esfera mítica, à procura das origens fundadoras da cultura e da história. A parábola, movendo-se no mesmo espaço retórico da fábula e da alegoria, se avizinha da primeira por encerrar uma moral e, da segunda, por se constituir como um discurso que faz entender outro.

Para André, o narrador de *Lavoura arcaica*, no princípio está o verbo, no princípio é o verbo. A palavra é, então, crucial. A palavra inventou Deus e por ela Deus estabeleceu a Lei, sugere André. *Parábola* significa também "pôr ao lado de", com o sentido de "comparar", a fim de servir especificamente como uma ilustração de alguma verdade ou ensino. Raduan explicita sua transgressão no que tange a essa compreensão de parábola quando parece ilustrar, pela parábola, não uma, mas várias verdades ao mesmo tempo, e quando, parecendo ser didático, não ensina nada (a não ser que cada um deve ser profeta de sua própria história). A palavra, por si só, nunca pode ser única (tanto no sentido individualizante quanto totalizante). Ela só é, só está, quando ao lado de. Como o homem. Uma parábola é uma forma de discurso, ou uma estória ou um dito para ilustrar uma lição que se deseja ensinar. A parábola verídica é uma ilustração da vida real, e seu ensinamento é universalmente reconhecido.

Parabolé e *parabállein*, do grego, têm a ver com a noção de ‘atirar para o lado’, percurso balístico circular através do qual pode-se até acertar no alvo mas nunca diretamente. A exposição figurada converteu-se numa charada. O que *Lavoura Arcaica* nos traz, ao fim e ao cabo, são charadas. Como? Parece-nos que a narrativa, pela natureza ficcional, particulariza-se, também pela forma como desenvolve questionamentos, ou seja, se por um lado a filosofia pode ser definida como uma atividade a partir da qual se estudam métodos e metas das formas diferenciadas de reflexão, a fim de que se chegue a conclusões sobre os seus limites e a sua validade, *Lavoura arcaica*, por outro lado, é então uma permanente pergunta: existe a filosofia (acerta-se o alvo diretamente)? Se a pesquisa filosófica se dá de uma maneira racional, quer dizer, sem qualquer

remissão à fé, visando o estabelecimento de respostas convincentes a questões as mais diversas que fogem ao âmbito das ciências particulares, mas que são comumente trazidas à luz por elas, *Lavoura arcaica* coloca em xeque inclusive esta idéia, filosofando para negar a filosofia, apresentando uma parábola de outra parábola bíblica (a do filho pródigo), criando uma oposição constante entre fé (emoção) e razão ao apresentar um narrador ambíguo e manipulador. Em *Lavoura arcaica* parece presentificar-se a luta ideológica que se desenrola em nossa época e que define muito a marcha da história (o indivíduo em oposição ao social). Evidentemente, são questões já antigas, mas que se apresentam novas ao provocar uma indagação do sentido da vida humana (existe um “Maktub”, um “destino”?), do sentido da história (colheremos sempre o que plantaram antes de nós?), da natureza do homem (um ser racional atormentado pelos instintos?), das suas relações com o meio natural (todo meio que oprime é natural?) e com o seu semelhante (o que é a família?), do livre arbítrio (Deus existe?), da responsabilidade (alguém é capaz de cumprir o que prega?), do determinismo (pode-se ser “profeta da própria história”?) etc.

Raduan parece propor um incessante trabalho filosófico quando cria um personagem (André) que muda, explica, cogita, conhece e manipula a palavra (acerta o alvo não diretamente), mas que tenta não se deixar capturar pela mesma, porque está sempre procurando transformar o real. Com esse procedimento, ao mesmo tempo em que faz o leitor filosofar, a obra também possibilita uma experiência aos sentidos (por meio de sons, grafias, pontuação, sintaxe). É então o embate (filosófico, inclusive) vivido pelo personagem que é transferido ao leitor. Quando Raduan mistura no discurso de André idéias que não são sempre traduzíveis em coisas concretas, tais como o conceito de 'verdade' ou de 'bem', é o leitor que se transforma em árbitro (e ele também se perde, posto que caiu na armadilha da obra). Em determinado momento da narrativa, André diz à irmã que num mundo de imperfeições, tão precário, onde a melhor verdade não consegue transpor os limites da confusão, é melhor contentar-se com o segredo contumaz, mesclado pela mentira sorrateira e pelos laivos de um sutil cinismo. Ora, é exatamente essa “confusão” que a obra apresenta ao leitor: André é um epilético consciente. Isso seja talvez um questionamento da própria base que sustenta a filosofia: sem refletir não

poderíamos ser livres ou a Razão se desenvolveu unicamente com vistas à manutenção de um poder?

Para André, agir refletidamente não significa ser dono das próprias ações. O pai é o exemplo. O pai não é movido por causas outras que não a própria razão. No entanto, é ele, André, o que não possui poder de reflexão e por isso mesmo teoricamente o que não poderia escolher por si mesmo o curso de ação que irá adotar, que consegue fazer valer a lei do pai (ser paciente). Por seu lado, o pai, que não adota um certo curso de ação 'sem refletir', trai-se e, tomado de ódio, transgride sua própria lei. Estamos, então, diante de questões relacionadas com o que podemos chamar vagamente de “o sentido da vida”: questões acerca da religião (podemos fazer tudo o que queremos?), do bem (o incesto é proibido?) e do mal (o incesto é proibido, mas, por exemplo, a fome não?), da política (o que é o poder?), da natureza do mundo exterior (levantamos muros ao redor de nossas casas?), da mente (pensamos ou sentimos?), da ciência (a ciência é a verdade?), da arte (qual a fronteira que separa a arte da vida?) e de muitos outros assuntos.

Todas essas questões foram surgindo a partir da análise da pontuação. Para compreender o foco de desenvolvimento deste trabalho, que era então um embrionário projeto que intentava apenas encontrar o motivo de a pontuação ser um elemento construtivo do poético em *Lavoura Arcaica*, faz-se necessário registrar que a esse objetivo inicialmente traçado outros foram agregados de modo que balizasse a abrangência do desejado com a delimitação do necessário, convergindo para o *único* todos os planos de ação, de pesquisa, portanto, pensados. Em contrapartida, apesar das possibilidades abertas pelas veredas da filosofia, psicanálise, história, entre outras, à bibliografia inicial pouca coisa foi acrescentada, duas ou três obras.

Pensar a relação da palavra com a imagem e dessas com o homem é iniciar uma reflexão na qual estão inseridos desde o mais simples movimento comunicativo - sonoro ou não - até as mais complexas expressões cujos fins e meios se fundem, caracterizando, quando singularmente motivados, aquilo que comumente chamamos de *poético* ou de *artístico*, dispensados aqui, esses vocábulos, pelo menos por enquanto, da inserção em qualquer terminologia ou nomenclatura da teoria da literatura.

Inadvertido é o pensamento que não considera como imediata, quase *una*, a simultaneidade da existência da palavra, do homem e da imagem, como caracterizador de qualquer um deles. É sem essa imprevidência que se apresenta a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Daí porque, provavelmente, o cinema, mais consumido coletivamente que a literatura, tenha estampado uma nódoa naqueles que se apresentaram ao filme: certa fixação pela busca do (re)conhecimento de si não mais pelas, mas nas palavras e imagens, engendrando uma trindade terrena *homem-palavra-imagem*.

A matéria que coloca em rotação essa trinca ao mesmo tempo em que a particulariza é, como se sabe, variável: ora a luz, a cor, a tinta, o corpo, a argamassa (o visual); ora o som (o auditivo); ora combinados e conjugados, e, então, multiplicando-se imprevisivelmente.

Se fôssemos exagerados, diríamos, talvez, que, em *Lavoura Arcaica*, a sonoridade e a visualidade são a matéria abstrata que enforma a concreta. Mas preferimos ocuparmo-nos aqui simplesmente em sobrepor do texto sua sonoridade que se torna musicalidade, e sua visualidade, que se abre de par em par, revelando um poderoso manejo do material lingüístico: a palavra (que é o homem que é a imagem) e a não-palavra (que é o homem que é a imagem).

CAPÍTULO 5 - PONTUAR PARA SIGNIFICAR

Conforme Cunha (1985: 636), o ponto-e-vírgula denota em geral uma débil inflexão suspensiva, suficiente, no entanto, para indicar que o período não está concluído. As vírgulas são recomendadas por Olívia (1982:76) quando existirem dois termos correlatos de proporção. Dependendo do trecho selecionado em *Lavoura arcaica*, vemos, pela pontuação, a indicição⁶ de aspectos métricos do ritmo ou índice da simetria rítmica entre estruturas que se equilibram em valor e importância, equivalendo-se formalmente (um ritmado encadeamento do período).

Observe-se este trecho do curto capítulo 12:

“(...) e reencontro a mensagem morna de cenhos e sobrolhos, e as nossas vergonhas mais escondidas nos traindo no rubor das faces, e a angústia ácida de um pito vindo a propósito, e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: ”
(p.78)

Nele podemos observar que uso da vírgula é o que gera simetria entre as partes do texto. Gerando simetria, acaba por criar, ao mesmo tempo, o ritmo de uma voz que fica em suspenso, à espera de que o período se complete. Ressalte-se ainda que é também a vírgula associada ao uso da conjunção “e” que cria certa ambigüidade no trecho selecionado, deixando-nos em dúvida se a conjunção “e” introduz os objetos diretos do verbo “reencontrar” ou se gera simetria no período, de modo que, então, as vírgulas estariam presentes para

⁶ Orienta-nos no estudo da demarcação, pela pontuação, de aspectos rítmicos da linguagem, as reflexões presentes no artigo de Lourenço Chacon, intitulado “A pontuação e a demarcação de aspectos rítmicos da linguagem”, publicado na revista DELTA, v.13, n.1, São Paulo, fev.97.

criar uma relação de equivalência formal entre as estruturas e não simplesmente para separar a repetição idêntica de estruturas.

Sabendo-se que esse trecho faz parte de um capítulo no qual o narrador tece uma série de reflexões sobre o que narra, aliás, todos os capítulos em que isso se dá vêm entre parênteses, parece-nos relevante assinalar que o ritmado encadeamento do período representa o próprio mecanismo de presentificação do passado na memória do narrador: uma palavra remete a uma imagem, esta a outra palavra, que por sua vez a uma imagem, outra palavra, outra imagem etc. Dessa maneira, vemos, no trecho selecionado, que as unidades melódicas presentes são ora semi-ascendentes (com média elevação tonal), ora semidescendentes (com médio abaixamento tonal), gerando uma sensação de incompletude (que seria anulada caso houvesse unidades melódicas descendentes (aquelas com máximo abaixamento entonacional)). Tudo consoante com a sucessão aleatória, mas periódica das lembranças do narrador.

A pontuação indicia também aspectos rítmicos da linguagem falada. Por exemplo: a reprodução do desespero de André, no capítulo 20 e a objetividade de Iohána, o pai, no capítulo 13.

A propósito, a ausência de parágrafo naquele que é o mais longo capítulo da narrativa (capítulo 20), associada a um excesso de vírgulas (que simularia uma respiração opressa e difícil), causa estranhamento, sobretudo porque iconiza a simultaneidade de imagens da fala delirante de André. O caráter aparentemente confuso e profuso que um texto comum passaria a ter quando não pontuado com parágrafos transforma-se, em *Lavoura arcaica*, num elemento de caracterização do personagem. Passa a ser, posto que o vemos, uma espécie de figurino por meio do qual, num processo de analogias e comparações, chegamos próximo de descrever psicologicamente o estado espiritual do personagem. Talvez fosse exatamente essa a intenção do autor com tal procedimento: recriar o espírito na linguagem. O autor sabe, porém, que essa metafísica não se faz, usando uma de suas metáforas, com um trabalho somente com a casca ou somente com a gema das palavras. É, como ele mesmo diz, um trabalho de mão dupla, um vai e vem constante, sempre pensando no todo quando do desenvolvimento do detalhe.

Ressalte-se uma vez mais que tal procedimento (não uso do parágrafo, excessivo uso de vírgulas e ponto-e-vírgulas) se presente num texto comum poderia ter como resultado apenas a geração de dúvidas quanto a capacidade de organização mental de seu autor. No entanto, no contexto singular de *Lavoura arcaica*, tal procedimento, que poderia soar como detalhe, contribui sobremaneira para reforçar o questionamento radical do mundo em que André vive, e deixa, ao mesmo tempo, transpirar a atitude rebelde, insubmissa, provocadora, inconformista e sarcástica do narrador. Essa talvez tenha sido a opção de Nassar para dar forma artística às insignificâncias, obstáculos, limitações e proibições humanas.

No que tange ao capítulo 20, leiamos o trecho:

“(...) assim que entrei, fui me pôr atrás dela, passando eu mesmo, num murmúrio denso, a engolar meu terço, era a corda do meu poço que eu puxava, caroço por caroço, “te amo, Ana” “te amo, Ana” “te amo, Ana” eu fui dizendo num incêndio alucinado, como quem ora, cheio de sentimentos dúbios, ...”

(p.119)

Nele observamos que a não separação por vírgulas da declaração “te amo, Ana” marca na escrita o ritmo que o enunciado teria se fosse efetivamente falado. Se por um lado não temos a vírgula dando ênfase ao separar termos pleonásticos, observamos, por outro, que sobre as aspas é que tal função acabou recaindo, já que são elas que indiciam não só o destaque basicamente prosódico, mas a alternância prosódico-semântica entre as três repetições de “eu te amo, Ana”. Dessa maneira, podemos entender que o emprego das aspas, além de quebrar a monotonia supostamente característica da disposição linear do enunciado se o mesmo não fosse pontuado, põe em operação formas privilegiadas de ligação semântica entre as partes em alternância. Em outras palavras, vemos que se a ausência de vírgulas e a presença das aspas entre os três “eu te amo, Ana” estabelecem um contraste prosódico entre as partes, também estabelecem um contraste de sentido (numa espécie de gradação): o primeiro parece indicar desespero, o segundo súplica e, o terceiro, dor.

Quando cotejamos o capítulo 20 com o 13, podemos verificar nesse último que a linguagem parece recuperar, apesar da ausência de parágrafos, seu

tradicionalismo, sendo o início dos períodos marcado com a letra maiúscula e o fim com o ponto final. Se no capítulo 20 o desajuste de André se presentifica na linguagem, no capítulo 13, a seriedade e o objetivismo é que serão transferidos para ela. A sintaxe dura e enrijecida do pai é plasmada na linguagem principalmente pelos “obstáculos” visuais que a presença da letra maiúscula impõe aos olhos. O acompanhamento da linha, feito o acompanhamento do traço na pintura, sofre, alternadamente, um alargamento e um achatamento. Aquele pelas letras maiúsculas, esse pelas minúsculas.

Manuais de estilo e redação sempre recomendam que se evite os períodos exageradamente longos quando não se domina a sintaxe e/ou quando o assunto é muito complexo: que se quebre o parágrafo em outros e esses em períodos, orações e frases, de modo a não prejudicar a compreensão do leitor. Fica, portanto, evidente, em *Lavoura arcaica*, que o uso ou não das letras maiúsculas marcando início de frase está intimamente ligado à escolha da parataxe ou hipotaxe, que por sua vez está associada ao maior ou menor uso da pontuação que, enfim, poderá indiciar aspectos rítmicos da linguagem falada. Na medida em que a oratória do pai quer se fazer organizada, clara e perfeita, a linguagem deixa transparecer mecanismos para que de fato isso aconteça (capítulo 13), na mesma proporção em que nas falas de André a linguagem é reinterpretada de modo a reproduzir sua epilepsia (capítulo 20).

Temos, enfim, a sensação, quando da leitura de *Lavoura arcaica*, de que, dentre as várias funções da pontuação, uma das mais perceptíveis é aquela que indicia a tentativa de transposição para a escrita do ritmo da oralidade. Assim, a pontuação em determinados capítulos parece estar baseada no tratamento dado a características como a voz, a respiração, a alternância de detalhes prosódicos e a sensação de satisfação (ou de quebra) de expectativa. Em outras palavras, parece estar baseada ou no oral, no ritmo da voz, já que ritmada pelo sopro da voz, ou na respiração, que é, em última instância, destacar os movimentos do fluxo respiratório na atividade de fala e a indiciação das pausas necessárias para a retomada de ar nesse fluxo. O ritmo na linguagem (e o registro do ritmo na escrita pela pontuação), dar-se-ia, então, a partir de sua dimensão mais significativa: a fisiológica.

Quanto à satisfação ou quebra de expectativa, que também é uma tentativa de transposição para a escrita do ritmo da oralidade, podemos constatar

em *Lavoura arcaica* a recorrente presença da entoação suspensiva (ou pausal), que consiste em elevar a voz antes da pausa final dentro da oração. A entoação suspensiva mostra que o enunciado não termina no lugar em que, em outras circunstâncias, poderia terminar. O símbolo de pontuação característico da entoação suspensiva é a vírgula. Pense-se, portanto, no uso dos signos ideográficos em *Lavoura arcaica* sabendo-se que a maioria dos capítulos é marcada com um único ponto final somente ao término do capítulo. O livro, então, cria no leitor a sensação de movimento contínuo (seja do enunciado, do enredo, do tempo, enfim, da vida), ao estabelecer um jogo rítmico calcado fundamentalmente na não satisfação das expectativas criadas pela sequencialização de estruturas com entoação suspensiva.

A pontuação pode marcar ainda aspectos rítmicos da expressão escrita. Por exemplo, os capítulos 9 e 20.

Veja-se este trecho do capítulo 9:

“(...) ai daquele que brinca com fogo: terá as mãos cheias de cinza; ai daquele que se deixa arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma; ai daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias; ai daquele que cair e nesta queda se largar: há de arder em carne viva; ai daquele que queima a garganta com tanto grito: será escutado por seus gemidos; ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue; ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso: terá as mãos cheias de gesso, ou pó de osso, de um branco frio, ou quem sabe sepulcral, mas sempre a negação de tanta intensidade e tantas cores: acaba por nada ver, de tanto que quer ver; acaba por nada sentir, de tanto que quer sentir; acaba só por expiar, de tanto que quer viver;”

(p.57)

Nele temos, além de uma alusão aos textos proféticos bíblicos, por exemplo ao livro de Isaías, capítulo 5, versículos 8, 11, 18, 20, 21, e 22, uma estrutura cujas partes internas são proporcionais: causa e consequência são paralelas, assim como todas as profecias apresentadas no trecho se equivalem,

sugerindo o mesmo nível de gravidade em que todas as incorreções estão. Percebemos ainda que o trecho citado divide-se em certo número de membros de extensão quase igual. Funcionam como divisores de membros os signos ideográficos conhecidos como ponto-e-vírgulas e, no interior dos membros, os conhecidos como dois-pontos. Vê-se, no trecho selecionado, que é uma pregação do pai narrada por André, que a riqueza de imagens e sobretudo a estrutura formal acentuam mais ainda a convergência entre correspondência prosódica (paralelismo de som), semântica (paralelismo de idéias) e aquela conhecida como correspondência por sinonímia (os termos delimitados por ponto-e-vírgulas são simples redundâncias: repetem, todos, o mesmo pensamento, variando muito pouco a expressão).

Quando analisamos o capítulo 20, vemos que ao mesmo tempo em que há marcas dos aspectos rítmicos da oralidade, há também marcas de que a alternância rítmica vincula-se à extensão sintática do enunciado (ou período) a ser dividido. O fato de a pontuação ter tido origem nos textos sagrados pode ter aberto também a possibilidade para as primeiras manipulações do discurso bíblico já que as indicações para respirar poderiam variar de indivíduo para indivíduo, principalmente se o interesse de quem os lesse estivesse centrado – e muito provavelmente estava (era um texto de disseminação de uma fé) na possibilidade de transformar – ou manipular - o ouvinte.

Por isso mesmo, poderia ser perda de tempo, para alguém que se propusesse a estudar o poético, preocupar-se se se escreve da esquerda para a direita, se há espaços entre as palavras, se as frases são separadas por ponto, se as letras maiúsculas e as minúsculas têm funções especiais, se os parênteses, por exemplo, funcionam como sinais singulares, se o ponto-e-vírgula detalha a fúria e se as “vírgulas invertidas”, as aspas, simples e duplas, trazem alguma sugestão senão a de citação, enfim, poderia ser perda de tempo para muitas obras. Não para *Lavoura arcaica*.

É o escrever da esquerda para direita que obrigou os livros a abrirem-se nesta mesma direção. E essa localização espacial é bastante cara tanto para os personagens quanto para os leitores de *Lavoura arcaica* na medida em que as condições dos primeiros são definidas pelo lugar (esquerda ou direita) que se sentam à mesa e à medida que os segundos são colocados na posição incômoda

de árbitro que deverá relacionar as folhas lidas (à sua esquerda) com as não-lidas (à sua direita).

A propósito, leia-se o trecho :

“Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: 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.”

(p.156-157)

Podemos constatar nele, inserido no capítulo 24, que, afora uma leitura alusiva à política da década de 70, é evidente, sobretudo porque o livro repousa também sobre uma base religiosa, a imagem oculta, misteriosa e plurissignificativa da família à mesa. Raduan se vale nesse capítulo, bem como na obra toda, da técnica dos mitos e parábolas (a verdade existe em cada um) para colocar em questão sua validade. As palavras-chaves (esquerda e direita) e toda a simbologia que rodeia esse capítulo nos remete ao mesmo tempo a passagens bíblicas (por exemplo, São Marcos, capítulo 14, versículo 62) e ao símbolo do carpinteiro da Antigüidade.

Conforme Costa (2003), em muitas tradições, e especificamente na grega, o homem era comparado a um carro puxado por uma parelha de cavalos. Efetivamente quatro cavalos. O carro está associado ao quatro, e muitas palavras em que entra o prefixo *car*, tem oculto o quatro, como em *caderno* e *carrilhão*. Para os gregos, os cavalos eram a consciência temporal e elementar dos corpos e o carro o quaternário inferior. O cocheiro era a projeção da consciência espiritual. Assim, há duas maneiras de o carro andar: os quatro cavalos, os elementais dos corpos, tomam o freio e vão por onde querem, despedaçando-se contra o obstáculo, ou são treinados para obedecer ao cocheiro e vão por onde ele os guia. Num livro (*Lavoura arcaica*) em cujo título há uma referência direta

ao sentido figurado de “cultivo da terra” (em oposição ao que é divino; e em relação ao ato de desenvolver-se), observamos que Raduan atualiza o símbolo do carpinteiro, criando mais quatro outros “cavalos” que desequilibram a relação harmoniosa que o cocheiro tinha com os cavalos dispostos dois a dois. A partir daí, deduzimos que a mãe, André, Ana e Lula podem simbolizar muitas coisas, por exemplo que a literatura não reproduz a verdade nem tenta mimetizar a vida ditada pelo “cocheiro” (como o fazem a parte que senta à direita do Pai), mas que se insurge, transgride, revolta-se e questiona. Por isso a importância de compreender a inversão dos papéis quando o leitor é colocado na posição de “cocheiro”, juiz, árbitro.

Ainda é possível, por meio de uma análise onomástica⁷, verificar os lugares da família à mesa. Enquanto André é o viril, forte, vigoroso e potente, carregando no nome qualidades relativas ao homem e, mais ainda, ao herói, Pedro é a pedra, símbolo de força. E os dois são filhos de João (“que Deus favorece”, agraciado por Deus”), nome que consta no texto bíblico, mas que em *Lavoura arcaica* recebe o tratamento Iohána, que parece ser a forma hebraica para João. Embora o nome da mãe não apareça textualmente, o que nos leva a pensar numa falta de identidade, podemos aceitar que o fato de o pai chamar João faz com que, tradicionalmente, a mãe seja Joana, reconhecendo, neste procedimento, a identificação da mãe embutida na do pai ou, por ser apenas designada como mãe, sem nome, cumpre o trajeto simbólico da grande MÃE. Rosa é a flor, Zuleika é o fruto e Huda é a estável, firme e benigna (as três com posição de conformação e submissão dentro da ordem familiar). Ana é a “graciosa”, “a favorecida por Deus” e Lula, a pérola (vive dentro da cas(c)a, mas dela quer sair).

Os espaços em branco, muito mais sugestivos entre capítulos do que entre palavras, são, uma vez que o título de cada capítulo – um número arábico – é colocado exatamente no centro da folha (indicando talvez a fuga dos opostos), uma espécie de lembrança de que há coisas que antecedem o significado da palavra. A alternância entre separar as frases/orações com ponto-e-vírgula e ponto final implica utilizar ou não a letra maiúscula e isso é mais do que sugestão de uma relação entre maior e menor, grande e pequeno.

De maneira geral, em *Lavoura arcaica*, as letras maiúsculas são utilizadas, seguindo os padrões gramaticais, nos nomes próprios: Ana, André, Pedro, Lula, Zuleika, Huda, Iohána, Rosa, Sudanesa (ou Schuda, a cabra). De maneira muito singular nas demais ocorrências. Nas referências ao universo bíblico: Caim, Maligno, Fogo Eterno, Cristo (pp.139-140), insinuando o mesmo patamar em que todos estão (Bem e Mal constituem a mesma coisa).

Uso especial é percebido no substantivo “Deus” e nos pronomes que acabam por divinizar as partes “terrenas” desse Deus (o negrito não é do texto original) :

“(...) e me vendo assim perdido de repente, sem saber em que atalho eu, e em que outro atalho a minha fé, nós dois que até ali éramos um só, vi com espanto que meu continente se bifurcava, que precariedade nesta separação, quanta incerteza, quantas mãos, que punhados de cabelos, açabei gritando minha parte alucinada, levantei nos lábios esquisitos uma prece alta, cheia de febre, que jamais eu tinha feito um dia, um milagre, um milagre, meu **Deus**, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença **Te** devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos meus dedos tentava revitalizar a polpa fria dos dedos dela, que esta mão respire como a minha ó **Deus**, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre **Teu** corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que **Te** físgou um dia a boca, limpando depois com rigor **Teu** rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos **Teus** olhos; não me esquecerei das **Tuas** sublimes narinas, deixando-as tão livres para que venhas a respirar sem saber que respiras; removerei também o pó corrupto que sufocou **Tua** cabeleira telúrica, catando zelosamente os piolhos que riscaram trilhas no **Teu** couro; limparei **Tuas** unhas escuras nas minhas unhas, colherei, uma a uma, as libélulas que desovam no **Teu** púbis, lavarei **Teus** pés em água azul recendendo a alfazema, e, com meus olhos afetivos, sem me tardar, irei remendando a carne aberta no meio dos **Teus** dedos; **Te** insuflarei ainda o

⁷ Ver: SILVA, R.C.A da. A tra(d)ição dos nomes na Lavoura arcaica de Raduan Nassar. *Philologus*. Rio de Janeiro, 25, 2003.

ar quente dos meus pulmões e, quando o vaso mais delgado vier a correr, **Tu** verás então **Tua** pele rota e chupada encher-se de açúcar e **Tua** boca dura e escancarada transformar-se num pomo maduro; e uma penugem macia ressurgirá com graça no lugar dos antigos pêlos do **Teu** corpo, e também no lugar das **Tuas** velhas axilas de cheiro exuberante, e caracóis incipientes e meigos na planície do **Teu** púbis, e uma penugem de criança há de crescer junto ao halo doce do **Teu** ânus sempre tímido de vinho;”

(p.104-105)

Ressalte-se os substantivos *corpo, olhos, narinas, cabeleira, púbis, pés, dedos, pele, boca, axilas* e *ânus*, que estão todos precedidos por pronome adjetivo em maiúsculo. Observa-se ainda a grafia com letra maiúscula do pronome pessoal reto antes do verbo *ver* e dos pronomes pessoais oblíquos átonos antes dos verbos *devolver* e *fisgar*. Consoante com o enredo, no qual André, num gesto chantagista (“chantagem”, de extorsão e de “chantar”, isto é, fincar no chão, na terra), implora a Deus um milagre, ou seja, que faça com que a irmã aceite viver a paixão incestuosa, a presença das letras maiúsculas instigam ao mesmo tempo uma leitura da natureza divina do ser humano ou da natureza humana de Deus.

Percebemos, então, que um paradoxo se faz presente. Se considerarmos que o uso da letra maiúscula, indicado para nomes sagrados, religiosos ou mitológicos, sugere o respeito, a deferência, a consideração, a reverência, enfim o distanciamento formal e a separação cerimoniosa entre o humano e o divino, perceberemos que tal norma choca-se com o uso dos pronomes de segunda pessoa que, como se sabe, é a forma própria da intimidade, da aproximação, da confiança e da afeição. Desse procedimento é possível extrair duas conclusões. Uma é que, enquanto autor, Raduan demonstra, por meio de um recurso relativamente simples, a possibilidade de transferir para a linguagem um impasse que a lei/norma cria, ou seja, obedecer a determinadas regras implica em infringir outras; dito de modo diferente, se tivesse usado as formas de tratamento de segunda pessoa do plural, Raduan teria sido fiel à regra e infiel à caracterização do personagem; o inverso aconteceria se não tivesse colocado em maiúsculo os pronomes referentes a Deus. A outra conclusão, diretamente

relacionada com a enfabulação da narrativa, é que as letras maiúsculas presentes no trecho representam a exata relação que nesse momento da narrativa André estabelece com Deus. O amor pela irmã, que para André é tão sublime quanto o era a maçã que teria levado o pecado ao Éden, deve ter o consentimento de Deus. Para conseguir a concessão, André parte de seus pressupostos, ou seja, que o Deus do qual ele espera um milagre é um Deus morto e sujo. A partir daí elabora, então, uma prece às avessas, misturando ingenuidade e ironia, respeito e transgressão. É exatamente essa situação que fica mimetizada na linguagem a partir do instante em que as letras maiúsculas recriam visualmente todo o embate semântico e discursivo da passagem do livro.

Vale ressaltar ainda que no trecho: “(...) e assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos...” (p.27), a primeira grafia em maiúsculo e a seguinte em minúsculo revelam 1) a relação submissa e ingênua que, na infância, o personagem tinha com o divino, que fica evidente na forma cerimoniosa e respeitosa do primeiro caso; e 2) a ruptura e a reflexão sobre a própria forma de ter se referido a deus como Deus. Estamos diante de um fato em que a grafia de uma mesma palavra com e sem letra maiúscula gera significados que ultrapassam a simples obediência a regras ortográficas. Ela sugere os dois planos temporais da narratividade: o da narrativa (Deus) e o da narração (deus). Dessa forma, como de fato acontece em todo o desenrolar da estória, à medida que o narrador conta, ele vai refletindo sobre o acontecido, de modo que tudo é filtrado pelas análises que a distância lhe proporciona. Enfim, se por um lado o narrador é saudosista em relação ao relacionamento que mantinha na infância com o divino, por outro reconhece que já aquele Deus da infância nunca fora o deus que ele imaginou, posto que aquele (o do tempo da narrativa) se fazia presente sobre o criado-mudo, enquanto o atual (o do tempo da narração) sequer é pelo narrador reconhecido, admitido.

A marcação do início dos sermões do pai (“O tempo é o maior tesouro...”- pág. 53); o título da parábola do faminto (“Era uma vez um faminto” (p. 63)); e todo o capítulo 13 (pp. 79-86) constituem exemplos de sintonia entre conteúdo e forma dada pelo uso da letra maiúscula. Usar o ponto final para encerrar um período implica usar uma letra maiúscula para iniciar outro. O uso reiterado de períodos acaba por criar, visualmente, uma alternância

de letras maiúsculas e minúsculas, que por sua vez recriam uma das temáticas desenvolvidas pelo livro: a tensão entre oprimidos e opressores. Se a presença das maiúsculas constitui exceção na primeira parte do livro - *A partida* - em que predomina a letra minúscula iniciando frases, isso indica que nos trechos nos quais aquelas estarão presentes, estará também a palavra do pai do narrador. Ora, a imposição da ordem e a predominância do *poder* sobre o *querer* estarão mais do que evidenciadas no uso reiterado de maiúsculas numa parte do livro marcada pela transgressão e negação. Na segunda parte - *O retorno* - em que André enfrenta o pai e, então, convivem tensivamente a letra maiúscula e a minúscula, o embate acontecido no enredo é também transferido para a linguagem: a insurreição de André ao que lhe é superior (o diálogo com o pai (pp. 158-172)) e o não reconhecimento pelo mesmo André dos valores do pai (comprovado pelo ato irracional deste).

Em palavras que carregam conotações especiais, por exemplo em “o amor da nossa Catedral” (pág 74), a letra maiúscula faz uma irônica referência à família conduzida pelo pai, com seu dogmatismo e tendo (o pai sentava à cabeceira da mesa) a cadeira de quem ensina, a cadeira doutrinal, pontifícia, autoritária (é o cocheiro). Em “uma Santa Ceia na parede” (pág. 65), o narrador, refletindo sobre o que vai contando, também de modo irônico faz questão de lembrar que a refeição à mesa em sua casa era marcada pela distribuição das palavras normativas do pai, tão ortodoxamente influenciado por aquela Santa Palavra da parede (para André, o verdadeiro lugar dela, como os sermões do pai, e como de todo discurso absoluto, era realmente na parede, para ser observada - de contemplar e de analisar -, e não seguida). Na expressão “Maktub” (está escrito), vê-se uma referência à implacabilidade do tempo e não da palavra.

Curiosamente a letra maiúscula não aparece no vocábulo “mãe”, o que acaba por colocar na própria palavra a situação delicada da não nomeada personagem que é a progenitora de André e a esposa submissa de Iohána; já a palavra “pai”, se em todo o livro é grafada com letra minúscula, é no final que a grafia com a maiúscula insinuará o sarcasmo do narrador quanto à suposta superioridade do pai e quanto ao esquecimento, por parte dele, pai, de que sua lei exigia obediência de todos, inclusive de quem a proferiu (pp. 193-194).

O travessão simples, representando diálogo, em contraste com a abundância de ocorrências na segunda parte do livro, em momento algum da

primeira é utilizado; e não poderia ser diferente já que André quando sai da casa paterna (abandona o paraíso) rompe com a tradição, com o dado, com o posto, com a lei, com a norma, e esse rompimento, na linguagem, dá-se sobretudo na recorrência transgressora de representar o diálogo por meio de travessões. Numa espécie de vingança misturada com ironia, o narrador, na segunda parte do livro, retorna à tradição (representa os diálogos com travessões, à exceção da fala de Rosa, a irmã mais velha) para sugerir uma falsa submissão à palavra do pai.

No contexto de *Lavoura arcaica*, como se vê, é difícil imaginar uma possível desvalorização da pontuação. O caso é que se os gregos não utilizavam sequer espaços entre as palavras, se não há registro de uma linguagem escrita causando confusão por falta de pontuação e se há outras linguagens escritas que funcionam sem alguns sinais de pontuação, é por que, como tenta nos fazer crer Raduan, acompanha as palavras um silêncio (valores, talvez) que, seja representado por um sinal gráfico ou não, tem o mesmo valor de palavra.

Nesse sentido, em *Lavoura arcaica*, mais do que arbitrária e gramatical, mais do que para deixar claro e lógico o texto, a pontuação tem, sim, uma dupla função. A prosódica: ela transfere ao leitor a epilepsia de André, ao mesmo tempo provocando em quem lê, com a reiteração de vírgulas, uma respiração ofegante e, com a presença rara do ponto final, uma necessidade de leitura de cada capítulo de uma só vez, feito um mergulhador que puxa o ar, entra na água (o capítulo) e, acabado o oxigênio do pulmão, volta à superfície e demora-se, posto sua respiração arquejada, para recompor seu estado normal. A formal: é por meio da análise do uso dos signos ideográficos que percebemos a semelhança estabelecida por Nassar com a literatura hebraica.

Lavoura arcaica possibilitaria, pela análise de sua pontuação, a elaboração de uma complexa pesquisa sobre a modernidade (hipertexto, por exemplo) e a tradição (não uso dos signos suplementares entre os gregos, por exemplo) do ponto de vista do desenvolvimento da escrita. Isso não deixaria de ter que ver com o tema maior do livro, posto ser um dos questionamentos de André a imposição do público sobre o privado ou, em tempos modernos, a imposição de uma “verdade de massa” – a do mercado, talvez – sobre o individual.

Vejamos esse trecho de *Lavoura arcaica*:

“ “Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida” eu disse ao meu irmão, passado o primeiro alvoroço que sua presença tinha provocado naquele quarto de pensão; “quando fui procurar por ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca; eu quis dizer é por isso que deixo a casa, por isso é que parto, quantas coisas, Pedro, eu não poderia dizer pra mãe, mas meus olhos naquele momento não podiam recusar as palmas prudentes de velhos artesãos, me apontando pedras, me apontando paisagens esquisitas, calcinadas, me modelando calos, modelando solas nos meus pés de barro; ”
(p. 66-67)

A partir do princípio de que a escolha da pontuação depende da proporção que é conveniente de estabelecer entre as pausas, o tempo todo estamos trazendo para o corpo deste trabalho os significados que acreditamos que a pontuação, na obra, gera e que por meio deles sustenta o poético, junto com um discurso filosófico e uma sintaxe própria. Não recorreremos, portanto, somente a uma análise diacrônica ou somente sincrônica da pontuação. Acreditamos que a alternância entre as duas é o que possibilita compreender melhor a obra do ponto de vista formal. Partindo de fragmentos da própria obra, podemos pensar sobre a possibilidade do não arbitramento tanto da palavra como do signo ideográfico, quando inseridos no objeto artístico, o que não implica necessariamente uma ruptura com a palavra inserida no seu contexto mais básico de comunicação. As interrelações entre palavra e pontuação, em *Lavoura arcaica*, parecem que sugerem uma representação de uma organização social desigual ao mesmo tempo em que parecem indicar caminhos de como isso poderia ser resolvido: a convivência da pluralidade de perspectivas.

No fragmento citado a título de exemplo, observamos que as aspas duplas distinguem o tempo da narrativa (as falas do narrador no momento em que dialogava com o irmão Pedro) daquelas do tempo da narração (o momento em que reorganiza mentalmente os acontecimentos à medida que vai narrando). Além disso, no interior das falas dirigidas ao irmão, não vêm reproduzidas com

aspas, nem duplas, nem simples, as falas do que o narrador poderia ter dito a mãe na ocasião em que intentava deixar a casa paterna. Os significados presentes aí são plurais. Um deles é o fato de após a fala entre aspas do narrador não ter vindo uma vírgula, como se observa no fragmento, indica a proporcionalidade entre o estado inicial do delírio de André e a necessidade de não respirar sugerida ao leitor, o que faz a própria linguagem indiciar, pela pontuação, um estado de agitação. Além disso, a não representação com aspas das possíveis falas que o narrador poderia ter dirigido a mãe, cria uma distinção, no discurso, de sentidos parciais que o constituem. Se o que está sendo narrado ao irmão de fato não foi dito a mãe, então, a própria linguagem oferece a imagem de que aquilo não poderia constituir uma fala; aquilo não foi dito apesar de estar sendo reproduzido na fala convulsa de André, que tenta justificar por que não falou com ninguém, nem mesmo com a mãe, nos momentos que antecederam sua fuga. As falas do que ele poderia ter dito ficam, então, subordinadas ao diálogo travado com Pedro, criando uma diferença de grau de subordinação que convém ao sentido parcial do diálogo no conjunto do discurso do narrador.

Acreditamos, por isso mesmo, que em *Lavoura arcaica*, a pontuação tanto é determinada pela gramática quanto pela fonologia. Dentre as duas, mais por esta última, principalmente por que o ritmo do romance, os possíveis padrões de altura da voz dos personagens, o acento em uma palavra ou a hesitação em dizê-la, tudo é fortemente marcado pelo pontuação. É tanto que, dentro do total duplo em que está estruturada a obra, Raduan inverte os significados que os sinais gramaticalmente têm, fazendo, por exemplo, as aspas, acompanhadas de ausência de vírgulas, de alternância entre tempo da narração e tempo da narrativa e da prosódia dada pela própria palavra, conotarem exclamação.

No fragmento a seguir, observa-se que é 1) a falta de vírgula após as aspas, 2) as expressões “explodi de repente”, “expelindo num só jato violento”, “gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante” e “liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio”, mais 3) a alternância entre narração e narrativa, o que recria na linguagem o ritmo alucinado do estado do personagem, além de provocar uma lúdica mudança de lugares das coisas (a palavra funcionando como pontuação (explodir, gritar, por exemplo) e a

pontuação funcionando como palavras (é no espaço da falta de vírgulas que aconteceu a explosão, ali o tempo é um só):

“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 a 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, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio,...

(pp. 109-110)

Embora não sendo um suporte verdadeiro para as nuances da fala, é a pontuação, em *Lavoura arcaica*, o que possibilita ao leitor “ver” a cena teatral do que o narrador conta. É a pontuação que, em parte, presentifica o tempo passado, possibilitando ao romance ter um tempo só existente na arte: presente, passado e futuro juntos. Oco é tentar compreender a escrita e a fala como um sistema lingüístico único. É a autonomia que cada uma tem que possibilita sua interdependência. Absurdo seria dizer que o escritor “ditou” o livro para alguém que ia transformando-o em linguagem escrita, no entanto, é impossível deixar de reconhecer que o autor valeu-se da pontuação, que é um sistema semiótico autônomo, de modo muito peculiar: fez a escolha racional dela passar antes pelo filtro afetivo de suas intenções.

Igualando-se aos demais signos lingüísticos por ter um pontuante (significante) e um pontuado (significado), os sinais de pontuação diferenciam-se daqueles por, como já dito, não serem pronunciados e, além disso, pelo fato de terem uma significação. É essa significação que tanto trabalha Raduan, pois, além de com ela, por meio das pausas e “entonações” iconizar o delírio, também cria os mais diversos sentidos pela valorização da ausência de pontuação, num processo transgressor que faz as leis da língua voltarem-se para si mesmas. Por exemplo, quando André diz “(...) ela estava lá, branco branco o rosto branco e eu podia sentir toda dubiedade, o tumulto das dores...” (p. 98) ou “(...) ela estava agora diante de mim, de pé ali na entrada, branco branco o rosto branco filtrando

as cores antigas de emoções tão diferentes, compondo com a moldura da porta o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte;...”(pp. 99-100), a falta de vírgulas entre os adjetivos representa uma transgressão (separam-se por vírgulas os termos com mesma função sintática) que ultrapassa a infração e oferece uma espécie de aviso. É como se a linguagem quisesse dizer ao leitor que onde se espera uma vírgula, está, no lugar dela, o próprio branco a que a palavra faz referência; a linguagem parece exigir que o leitor não interprete a repetição de adjetivos como gradação da brancura do rosto da personagem Ana, mas sim, em virtude da estranha configuração de “branco branco o rosto branco”, como um só signo. A intensidade da sensação de “brancura” que tem o personagem parece, então, que é colocada na expressão sem vírgulas “branco branco o rosto branco”; a linguagem, por fim, parece, então, cobrar a atenção do leitor para as entrelinhas do que ele lê e ouve, pois a mesma pontuação que o ajuda a encontrar o ajuda a perder; a mesma palavra que o afaga, lhe cospe; esse procedimento parece ser, na verdade, um alerta ao leitor (a significação da pontuação vai se revelando às avessas).

Mais do que membros de frases dentro de frases; frases dentro de parágrafos, parágrafos dentro de textos, em *Lavoura arcaica*, no nível sintagmático, a pontuação funciona também como capítulos dentro da narrativa (capítulos 10 (p. 64-65), 12 (p. 77-78), final do 13 (p.86-87), 15 (p.91)). Já o caráter paradigmático é percebido no uso variado do mesmo signo que, seguindo uma gramática exclusiva do livro, não restringe o significado, pelo contrário contamina-o de outros, como acontece no capítulo 16 (p-92-94) em que a presença de três pontos de interrogação acaba por recobrir o capítulo todo de pressentimentos de paixão.

O poético em *Lavoura arcaica*, assim, parece dar-se com a pontuação nos permitindo o repouso próprio de todas as linguagens, assim como com a manifestação na escrita de uma verdadeira expressão corporal, revelando ou ocultando intenções. Por exemplo: ao observar as folhas da esquerda, as já lidas, pela própria lógica de leitura, constatamos que elas já são ultrapassadas, obsoletas, arcaicas; por já terem passado deveriam levar junto tudo o que foi dito e narrado, o que não é verdade, posto que lá tudo está escrito (Maktub).

Esta interpretação vem da análise da disposição da família à mesa. Vê-se que o que aproxima as personagens à esquerda do Pai com a primeira parte da

narrativa é o caráter revolucionário de ambas: o silêncio sábio da mãe, o querer fugir de Lula, a fuga de André e a paixão de Ana, tudo está em consonância com a linguagem: reprodução de diálogos entre "aspas" (rompendo com a maneira tradicional de reprodução por meio de travessão); capítulos inteiros entre parênteses (querendo ser meros acessórios); ausência total de parágrafos no interior dos capítulos (alusão ao ataque verbal de André contra os sermões do pai); compreensão da necessidade de retorno ao passado (primeira parte do livro) que vai se transformar numa espécie de astrólogo do futuro (o tempo presente da segunda parte da obra); inusitado desfecho trágico acontecendo na enunciação e na linguagem, provocando correlação máxima.

O lado esquerdo do livro funciona como uma anomalia, uma protuberância, e é lá, nas origens, no passado, nas raízes, que encontra-se a chave para desvendar o desfecho trágico do romance; por outro lado, as laudas da direita, consistindo no que está por vir e guardando novidades, são a contraprova de todo o escrito anteriormente; ironicamente, entretanto, além de trazerem em parte da linguagem o que é tradicional (na pontuação, por exemplo – uso de travessão), as folhas do lado direito do livro registram o instante fatal em que o tempo se encarrega de romper todas as amarras impostas pela tradição, é nesse momento que se verifica toda a segregação familiar, representado na linguagem no final do penúltimo capítulo do livro com a fragmentação completa do texto, que lembra um poema (é o mais radical arranjo espacial das palavras na folha):

“

Pai!
e de outra voz, um
uivo cavernoso, cheio de desespero
Pai!
e de todos
os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mes-
mo gemido desamparado
Pai!
eram balidos es-
trangulados
Pai! Pai!
onde a nossa segurança?
onde a nossa proteção?
Pai!
(mudança de página)

e de Pedro, proster-
nado na terra
Pai!
e vi Lula, essa criança tão ce-
do transtornada, rolando no chão
Pai!Pai!
onde
a união da família?
Pai!

”

(p.193-194)

Uma análise atenta deste fragmento pode condensar de maneira preciosa todo o romance. Em torno da figura do pai, representada na linguagem pela palavra “Pai”, em maiúsculo, gira toda uma consangüinidade (repare-se na organização espacial dos nomes próprios). Com a atitude desvairada (o ataque à própria filha), o homem forte considerado indestrutível surpreende a família. A linguagem, então, desalinha-se, perde a base (assim como a família) e a referência (são versos ou linhas?); a família vê no momento de total revelação que os sermões do “chefe familiar” sempre foram questionáveis e redargüíveis; a linguagem traz em sua face o debate sobre os limites dos gêneros literários.

Em *Lavoura arcaica* o texto vai guiando o leitor para uma sistematização; exatamente no momento em que o leitor quase aposta que o que virá é o que ele prevê, aí o texto passa sua foice, assim acontece quando se lê dois ou três capítulos curtos e espera-se o quarto capítulo curto, que não vêm; o mesmo acontecendo com os longos: seguem-se quatro, no máximo cinco, e o próximo é constituído de duas ou três frases apenas; também assim acontece com a própria atitude da personagem André que quando parece estar entrando em sintonia com os sermões do pai, aí é que de repente então os destrói; assim acontece com a cronologia dos acontecimentos que insinua ser lógica para de supetão fazer o presente com a presença do passado. É o tempo que “devora” o homem (para lembrar Baudelaire) em atrito com os tempos (presente, passado e futuro) que tumultua o psiquismo do homem.

O que permite a flutuação de significados gerados pela pontuação é o fato de ela ser, conforme Catach (apud Rocha,1997), uma classe especial de grafemas, essencialmente pleremas (puros ideogramas ou os mais plerêmicos

dos grafemas, que guardam afinidades com os morfogramas (transcrição dos morfemas), derivados do oral, aos quais se atribuem funções de pausa e de entonação. Seria, por isso mesmo, praticamente impossível esgotar a análise dos significados gerados pela pontuação em *Lavoura arcaica*, pois, feito hieróglifos, seus significantes, singularmente motivados, remetem a inúmeros significados, seja num nível de análise sintático, semântico, estilístico ou da estrutura da narrativa. Eles são a representação estática de um movimento infinito, feito uma partitura musical.

Além disso, o que insere mais complexidade ainda nesta classe especial de grafemas é que os sinais de pontuação não remetem, simultaneamente, a outros significantes escritos mais elaborados, a significantes orais e a significados, apesar de manterem estreita analogia com os morfogramas e com as palavras. Na realidade, em *Lavoura arcaica*, eles não são palavras para terem o mesmo valor de palavras.

Se tomarmos a perspectiva de Perrot (ibidem), podemos até imaginar por que ora tais sinais são elipses de palavras, ora não. Lembremos que os valores atribuídos aos signos de pontuação são de ordens diversas, no sentido de que a relação entre o segmento delimitado pelo signo de pontuação e o conjunto onde ele aparece não é sempre da mesma natureza, nem se refere à mesma ordem de significações. Observe-se o trecho (grifos não estão no texto original):

“(...) “este trapo não é mais que o desdobramento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu, as mesmas unhas que me riscaram as costas exaltando minha pele branda, patas mais doces quando corriam minhas partes mais pudentas, *é uma doida pena ver esse menino trêmulo com tanta pureza no rosto e tanta limpeza no corpo (A), ela me disse (B), é uma doida pena um menino de penugens como você, de peito liso sem acabamento (a), se queimando na cama feito graveto (C); toma o que você me pede, guarda essa fitinha imunda com você e volta agora pro teu nicho, meu santinho (b), (D) ela me disse com carinho, com rameirices (c), com gargalhadas (d), mas era lá, Pedro (E), era lá que eu...*” (p. 71)

Podemos verificar nele que: 1) o primeiro (A) e o segundo (C) segmentos delimitados por vírgulas em itálico não têm o mesmo valor que o segmento

delimitado por vírgula em negrito (E); se as vírgulas, nesse, o transforma em vocativo, naqueles são marcadores discursivos, além de delimitarem o objeto direto na forma de uma oração subordinada substantiva objetiva direta; 2) observa-se ainda que o segmento em itálico e sublinhado, entre vírgulas, no interior do segmento C (a), funciona como aposto; 3) não obstante, o segmento B, apenas sublinhado, além de marcar a fala do narrador – e, então, tempos narrativos diferentes – funciona simultaneamente como referência catafórica e anafórica já que os segmentos A e C complementam o verbo “dizer” do segmento B; 4) a ausência de aspas simples - já que as duplas, no início do fragmento, já diferenciam o tempo da narrativa do tempo da narração - para marcar um acontecimento passado em relação a outro que já está no passado, pode sugerir que o narrador queira criar sobreposições temporais com o objetivo de recriar na narração as paixões da narrativa; além disso, a opção pelas vírgulas e não pelas aspas, impõe ao texto velocidade e profusão, o que acaba por exigir do leitor que, ao adentrar, pelas palavras, no estado psicológico do personagem, refaça o percurso traumático de André; 5) o segmento “b”, no interior do segmento D, apesar de também ocupar a função sintática de vocativo, não tem a mesma natureza daquele do fragmento E, já que esse exige uma austeridade que aquele não tem; 6) nos segmentos “c” e “d”, por fim, as vírgulas tem simplesmente a função de separar termos sintaticamente de mesmo valor (locução adverbial).

Ressalte-se que beira a irracionalidade tentar elaborar essa mesma análise com todos os sinais de pontuação presentes na obra. É nesse movimento do todo que acontece abaixo das superfícies planas das palavras que parece que o poético se dá, ou seja, nos sentidos gerados pelo especial uso da pontuação. E é dessa maneira também que Raduan entende que se propagam valores que, por sua vez acabam por gerar excluídos que, enfim, quando se dão conta, já nada podem fazer (é a lavoura arcaica). Inúmeras outras possibilidades de interpretação ainda seriam passíveis de serem feitas no fragmento citado.

A idéia de hierarquia que os sinais de pontuação em si trazem merece destaque: se a gramática de cada língua, como diz Halliday (ibidem), está organizada numa hierarquia de unidades de diferentes tamanhos: frases, orações, sintagmas, palavras e morfemas, então *Lavoura arcaica*, com, por exemplo, o ponto final presente apenas uma vez nos capítulos da primeira parte, à exceção

do capítulo 13 (uma reprodução do sermão hierarquizante do pai), nos faz crer que, por mais que isso soe como engajamento ou panfletarismo, a língua não pode reproduzir nem ser, e Raduan se vale da própria estrutura dela para mostrar isso, um universo de opressores e oprimidos. Se o livro não se vale do ponto final – mas sim do ponto-e-vírgula – para marcar a fronteira da frase é por que seu autor quer provocar, em todos os níveis de significação, a ruptura não com o estabelecido, mas com tudo - ancestral ou moderno - o que gera a opressão; além disso, pela relatividade ou dubiedade que coloca na função discursiva de um símbolo (declaração, interrogação ou outra coisa), podemos verificar que ele, autor, mais inclui do que exclui interpretações, o que transforma seu objeto em objeto literário pela linguagem carregada ao grau máximo de significado.

Sem adentrar no subjetivo campo dos processos neuropsíquicos que o escritor mobilizaria para carregar a linguagem ao grau máximo e levando em consideração a revolução da linguagem causada pelo uso da pontuação em *Lavoura arcaica*, devemos concordar com Chafe (ibidem), quando diz que é provável que, ao escreverem, os escritores experienciem a "imagem da audiência", com entonações específicas, acentos, pausas, ritmos e qualidades de voz, ainda que a escrita disponha de poucos meios para mostrar estas características; trata-se da "prosódia encoberta da linguagem escrita", muito clara para o escritor.

Essa "prosódia encoberta" se, por um lado, não é perceptível na pontuação da palavra, por outro se faz latente naquela considerada a segunda categoria: a pontuação da frase. E é nesse nível que Raduan propõe que a língua, como os homens, dificilmente pode ser sistematizada por rígidas leis. Assim como a procura pela coerência total, responsável pelo medo e angústia humanos, não pode ser, devido a sua impossibilidade, condição para a existência humana, em *Lavoura arcaica* a não rigidez do uso da pontuação, que já nasceu híbrida, é a maior sugestão de que o único sistema (se é que é um sistema) seguido pelos signos ideográficos na obra é aquele que só significa no texto por que antes passou pelo filtro das sensações e emoções de quem escreveu e foi sistematizado para fazer quem ler passar pelas mesmas sensações e emoções.

Assim, não será a letra maiúscula de um lado e os pontos (interrogativo, exclamativo, final, reticências) de outro que necessariamente marcarão, em *Lavoura arcaica*, o início e fim de frase, mas sim de capítulo. Se concebermos

esse fato no contexto maior da obra, podemos concluir que o ritmo da obra é marcado pela velocidade que a falta do ponto final gera. Num capítulo curto, como o 6, por exemplo, essa relação entre um caminho percorrido e o tempo gasto em percorrê-lo fica clara, mas não tanto quanto no capítulo 20, com 30 páginas e um único ponto final. A vírgula, dois-pontos, ponto-e-vírgula, aspas, parênteses e colchetes que seriam sinais que delimitariam os elementos constitutivos da frase (sintagmas), em *Lavoura arcaica*, como se pode ver, por exemplo, numa leitura atenta do capítulo 7, funcionam como elementos constitutivos da narração, possibilitando a coexistência do presente, passado e futuro e permitindo a interrupção da progressão normal da narrativa para nela incluir uma narração (ou várias), ou uma parte da narração (fazer inserções).

Na pontuação metafrástica, a utilização do espaço em branco da página (como a mudança de página entre partes importantes do texto e os espaços entre títulos e subtítulos) marcam os limites de seqüências de ordem superior à frase. Em *Lavoura arcaica* essas mudanças de páginas e os espaços entre títulos trazem forte sugestão de apagamento e aparecimento, como se fosse um pôr e se pôr do sol, uma circularidade infinita. Aqueles sinais que assinalam certas palavras ou seqüências, para indicar ao leitor uma característica particular sua, pertencem a uma quarta categoria, na qual estariam, por exemplo, certo tipo de maiúscula (a que assinala nomes próprios e a que coloca a palavra em evidência, por exemplo). A propósito, quando André, na página 42, revela ao irmão que era “um epilético”, pede-lhe que conte a família que escolheu um quarto de pensão para seus acessos, além disso, autoriza a família a dizer: “ ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’”, além de: “‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’”. Esse “ele” grafado com minúscula é um pronome que substitui o próprio André e essa última fala tem forte relação sonora e de sentido com a construção análoga a da página 43: “ ‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’ ”, quando a maiúscula é a representação textual de uma referência ambígua, já que André pede aos membros da família que “levantem os braços, ergam numa só voz aos céus ‘Ele nos abandonou, Ele nos abandonou’”. Não sabemos, nesse caso, se o pronome substitui Deus ou André; o fato é que, a maiúscula, a tradição, portanto, nos indica, pelo contexto da fala, uma leitura de “Ele” como referência a Deus, entretanto o contexto da obra, o do narrador, então, nos indica que tanto a um quanto a outro o pronome pode fazer referência,

aliás, com isso, devemos voltar para o trecho anterior (pagina 42) e também entender o "ele" com minúscula como ambíguo, o que será revelador da mistura do sagrado e do profano que o narrador o tempo inteiro faz.

O que se pode concluir a partir da leitura de *Lavoura arcaica* é que, aproveitando-se desta flutuação que ronda os signos ideográficos, Raduan nos coloca diante de um sistema que é ao mesmo tempo fechado (rígido) e aberto (livre), é gramatical (mantém a consistência da escrita) e agramatical (função prosódica, voz interior do autor), está no mínimo (conecta elementos de um sintagma, conecta frases) como no máximo (conecta capítulos), é e não é lei (sinaliza um texto de forma gramatical e expressiva), e esse sistema, por tudo isso, afeta todos os níveis não só do discurso, mas, uma vez trabalhado, da própria estrutura da narrativa, além de ser capaz de afetar todos os níveis de compreensão da obra. A importância disso para *Lavoura arcaica* é que essa simultaneidade e coexistência de coisas, seja na essência humana, seja na essência da linguagem, implica uma completa reavaliação da relação da linguagem com o homem e deste com Deus, numa espécie de Barroco às avessas.

Se o problema da linguagem escrita está na diferença entre o audível e o visível, nesta necessidade de passar de um meio temporal (o da fala), para um meio espacial, então esse problema é um problema que marca a existência humana e que em *Lavoura arcaica* será sobressalente, além de também estar sugerido na música e dança final que marcam o final da estória. A relação que o homem tem com o espaço e o tempo é fortemente acentuada, no primeiro, pela inviabilidade da existência provocada pela opressão do meio ou das leis que querem reger o meio, e, no segundo, pela efemeridade da vida que também pode ser encurtada por um meio opressivo. Nesse sentido, muito mais do que um conjunto de signos visuais de organização e de apresentação que acompanham o texto escrito, a pontuação compreenderá, em *Lavoura arcaica*, variadas classes de signos gráficos discretos, formando um sistema que disputará com a informação alfabética a hegemonia da significação.

Certamente o que gera a voz de um texto quando de sua produção é a capacidade que tem o autor de retirar do futuro o leitor que ainda não está lá, para presentificá-lo no tempo da escritura que passa então a ser, simultaneamente, o passado de um futuro não acontecido. A infabilidade de tal

experiência dá-se pelo fato de esta não se mostrar concretamente senão pela linguagem. Nesse sentido, *Lavoura arcaica* traz em sua pontuação grande parte da responsabilidade de repetir a experiência de virulência naquele que põe os olhos em suas serenas palavras aparentemente adormecidas sobre a folha de papel.

À medida que os olhos do leitor seguem as palavras da direita para a esquerda, na horizontal, de cima para baixo, na vertical, vão também se deparando com elementos estranhos e aparentemente incômodos (os sinais ideográficos) que, por sua natureza pseudo-acidental, irrita o intelecto por fazê-lo, a despeito das pausas prosódicas sugeridas pela pontuação, movimentar-se incessantemente. Vem-nos, mal comparando, a experiência de, com os olhos vendados, desvelar a forma, pelo tato, de um objeto de contornos extremamente acidentais, cuja temperatura alterna entre a muito fria e a muito quente e que provoca sensações de irritação e prazer. A pontuação, funcionando como esse relevo na linha, possibilita ao leitor “reconstruir” aquilo que de fato já havia acontecido entre o autor e a palavra no momento produtivo da feitura do texto.

Talvez isso explique, em parte, por que grande número de escritores acredite que “é a respiração da fala que dá o ritmo da pontuação”, ou que “escrevem em voz alta”, ou ainda que “sempre consideram o texto, mesmo em prosa, como devendo ser lido em voz alta” e que “esta é a razão pela qual a pontuação desempenha um papel essencial”. Seria exagero pensar, em *Lavoura arcaica*, que a violência teria invadido o escritor no momento da produção do romance, entretanto, e essa é uma das teorias propostas pelo livro, certamente foi alguma experiência da vida ativa que permitiu a metamorfose dessa sensação em linguagem. O que acaba por se concluir que nenhum caminho chega ao objeto artístico senão passar igual e simultaneamente pelos filtros do sentimento e do pensamento.

“A pontuação é tão indispensável quanto à respiração”, essa explicação traz em si forte componente metafórico: a pontuação estaria (por passar despercebida) para o texto assim como a respiração estaria para o funcionamento do organismo humano; no entanto, uma e outra são essenciais para a manutenção de movimento: a primeira, o da vida; a segunda, o da linguagem, que, aliás, dará o ritmo à estrutura na qual foi arquitetada a narrativa. A pontuação, então, seria, como dizem certos escritores, “essencial para o ritmo.”

Por tudo isso, é muito certo que, quando um autor é fortemente levado por um modo (pontuação prosódica) ou outro (pontuação gramatical) de pontuar, estamos diante um estilo individual e, então, a pontuação, ou a falta dela, à primeira vista estranha, terá, como acontece em *Lavoura arcaica*, o objetivo de criar efeitos especiais que, no caso da obra analisada, iconizam, pelo seu caráter híbrido, não a univocidade pregada pelo discurso do poder, mas a multiplicidade de verdades presentes em todo e qualquer discurso (uma espécie de desordem). Dessa forma, as preferências estilísticas não seriam pela pontuação em si, mas por estruturas frasais que demandam marcas particulares de pontuação ou, em outras palavras, a pontuação não nasce antes da palavra, mas junto; o que antecede e gera as estruturas frasais escolhidas por um autor é objeto de polêmica infinita, mas, no contexto deste trabalho, concebemos essa anterioridade como o reconhecimento, na vida ativa, do caos mundano e da possibilidade de contribuição da palavra para um *status quo* marcado por opressores e oprimidos. A necessidade de transferir do mundo físico para o mundo literário essa epifania é o que marca a revolução por que passa um texto cuja pontuação é singular. Se pensarmos, por exemplo, num cotejamento entre a obra *Memorial do convento*, de José Saramago e a de Raduan Nassar, logo concluímos que a motivação para o uso estranhamente especial em ambos autores tem origem análoga: o primeiro tem em mira a contestação do discurso histórico, enquanto o segundo visa a altercação de todo e qualquer discurso que se apresente como verdade. Por outro lado, o que marcadamente diferencia a obra deste em relação àquele é que a pontuação em *Lavoura arcaica* coloca em evidência uma certa “voz interior da linguagem escrita” que acaba por ser responsável pela experiência de sublimação passada pelo leitor. Se em *Memorial do convento*, de José Saramago, a pontuação não tem nenhuma relação direta com a psicologia ou comportamento de alguma personagem, em *Lavoura arcaica* o sentimento plural de André, protagonista do romance, é manifestado na linguagem pela pontuação que, então, passa a representar marcante traço da personalidade do personagem principal. Eis a diferença essencial entre as duas obras. Além disso, em *Memorial do convento* o texto segue uma pontuação peculiar, mas previsível dentro de sua peculiaridade, o contrário de *Lavoura arcaica*, que dificulta uma sistematicidade da ocorrência dos sinais ideográficos, sugerindo, assim, numa leitura semiótica, a impossibilidade do único, exclusivo

e verdadeiro, e, numa leitura simbólica, a humanização do ser humano através da solidariedade e do cooperativismo, esses que pressupõem e consideram o ato individual válido somente quando modificam e são válidos para todo o grupo.

Veja-se que, pensando assim, temos de considerar, conforme Chafe (apud Rocha, 1998), que os estilos de pontuar mudam porque as intenções prosódicas dos autores são diferentes, ou porque variam à proporção com que eles recorrem à própria pontuação para expressar suas intenções. Em *Lavoura arcaica* é muito clara a intenção transgressora e revolucionária de Raduan Nassar não apenas por conhecermos sua biografia, mas, sobretudo, levando em consideração que os estilos de escrita se distinguem na medida em que a pontuação capta a prosódia da voz interior da escrita, pela maneira como ele lança mão da pontuação para exprimir seu intento. Assim sendo, a obra se torna autônoma a partir do momento em que sua autonomia fica atrelada ao subjetivismo autoral transformado em estrutura artística. Reencontramos, então, Blanchot (1987, p.35): o subjetivo transmutado num potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado, soberanamente autônomo em suas relações, mas sempre com existência posterior.

CAPÍTULO 6 - O ETERNO MOVIMENTO: A PRODUTIVIDADE DA LINGUAGEM

No tema mobilizado em *Lavoura Arcaica* e no como esse tema é apresentado ficam evidentes primeiro que seu criador busca atingir no leitor o que Frye (1973, p. 339) chama de “elemento imaginativo” e, segundo, que esse mesmo criador não vê na linguagem senão produtividade; por isso, ele compreende a arte como uma espécie de educação liberal:

“(…) A finalidade ética de uma educação liberal é libertar, o que só pode significar tornar alguém capaz de conceber a sociedade como livre, sem classes e polida. Tal sociedade não existe, o que é um motivo para que uma educação liberal deva preocupar-se profundamente com as obras da imaginação. O elemento imaginativo nas obras de arte, além disso, alça-as desembaraçadas da escravidão da História. Tudo o que emerge da experiência crítica total para fazer parte de uma educação liberal se torna, em virtude desse fato, parte da comunidade emancipada e humanística da cultura, qualquer que seja sua ligação inicial. Assim a educação liberal liberta as próprias obras de cultura, tanto como o intelecto que educam. A corrupção com a qual a arte humana foi construída permanecerá sempre na arte, mas a qualidade imaginativa da arte a preserva em sua corrupção, como o cadáver de um santo. Nenhuma discussão da beleza pode limitar-se às relações formais da obra de arte isolada; precisa considerar, também, a participação da obra de arte na visão da meta do esforço social, a idéia de civilização perfeita e sem classes. Essa idéia de civilização perfeita é também o padrão moral implícito ao qual a crítica ética sempre se refere, algo muito diferente de qualquer sistema de moralidade.”

Descontextualizando o trecho da obra de Frye para contextualizá-lo na de Nassar, é visível que, assim como o personagem André, *Lavoura Arcaica*, propõe, valendo-se de complexos recursos lingüísticos (e imaginativos), a libertação total do homem, por tabela, a libertação de uma sociedade de suas desigualdades. Como teoriza Frye e elabora Nassar, só a arte, com seu elemento imaginativo, é capaz de se desprender dos discursos oficiais e, por isso mesmo, simular, para buscá-la, a sociedade desejada (livre, sem classes e polida). A comparação da imagem do cadáver de um santo com a preservação da corrupção pela arte na arte é primorosa: o caráter imaginativo de santidade possibilita

preservar o santo mesmo em sua podridão, assim como a arte não evita aceitar, como talvez aconteça na História, a putrefação do material com o qual ela é composta e ao mesmo tempo se compõe.

Conceber a obra isolada é realizar o percurso contrário que a gerou, é recusar-se a participar, como diz Frye, da meta do esforço social, da idéia de civilização perfeita e sem classes. Duas vezes mais difícil já que, então, a arte tem o desafio de abordar a moral sem ser moralizante. Raduan, como Frye, tem consciência da autoridade da palavra e é pelo imaginativo que o primeiro, como insinua o segundo, faz o leitor atingir a epifania, um momento em que, revoltado, o leitor conclui que somente por que foi ludibriado passou a entender o ludíbrico. É aí, então, posto que a tem, que o artista rompe com a ética.

Não terá sido à toa, como se vê, que uma das mais excitantes provocações incluídas em *Lavoura Arcaica* é a que desvira o manto sagrado da religião, revelando, sem nada exagerar ou excluir, a bidimensionalidade do manto e do corpo coberto pelo manto. Socorrendo, ainda, a Frye (1973, p. 341) :

“... no momento em que partimos da obra de arte individual para a percepção da forma total da arte, a arte já não será um objeto de contemplação estética, mas um instrumento ético, que participa da obra da civilização. Nessa mudança para o ético, a crítica, tanto como a poesia, está envolvida, embora algumas das maneiras como está envolvida não sejam comumente reconhecidas como aspectos da crítica. É óbvio, por exemplo, que uma fonte maior da ordem na sociedade é um padrão estabelecido de palavras. Na religião, tal pode ser uma escritura sagrada, uma liturgia ou uma crença; na política, pode ser uma constituição escrita ou um conjunto de diretivas ideológicas como os panfletos de Lênin [...]. Tais padrões verbais podem permanecer fixados por séculos: os significados ligados a eles deixarão de ser reconhecidos nesse lapso, mas a sensação, não só de que a estrutura verbal precisa permanecer não mudada, como também da conseqüente necessidade de reinterpretá-la para adaptar-se às mudanças da História, leva as operações da crítica ao centro da sociedade.”

O olhar que neste trabalho está se debruçando sobre *Lavoura Arcaica* é duplo: um que a vê como obra estética e outro que a percebe em sua forma social e cultural. Assim sendo, insiste-se em registrar que a linguagem, aqui, não deve ser vista somente da perspectiva estética, mas como uma produção, conseqüentemente, já objeto artístico, como um instrumento ético. A fonte - da qual fala Frye - maior da ordem na sociedade - um padrão estabelecido de

palavras – foi o que Raduan Nassar elegeu – uma escritura sagrada - para levar seu texto ao centro da sociedade. É a necessidade de reinterpretção dos significados desses padrões verbais, portanto, o que anima *Lavoura Arcaica*.

Não se coloca em questão, assim, a função social da literatura. Qualquer tentativa de se chegar à resposta desse questionamento será sempre arriscada, vez que, seja qual for a réplica, seria a literatura colocada como produto, o que acabaria por descaracterizar a produtividade da linguagem. Como explicitamente sustenta *Lavoura Arcaica*, a literatura, como tudo o que manifesta sentido, constitui-se, concomitantemente, do simbólico e do semiótico. Por simbólico dever-se-ia entender o caráter mimético da literatura (reflexo da vida) e por semiótico toda a autonomia que nela a linguagem passa a possuir (uma delimitação que universaliza e dá independência). Frye (1973, p.343) torna a reflexão mais clara:

“Pensamos também na literatura, de início, como num comentário sobre uma “vida” ou “realidade” externa. Mas assim como na Matemática temos de ir de três maçãs ao conceito de três, e de um campo quadrado a um quadrado, assim também, ao ler um romance, temos de ir da literatura como reflexo da vida à literatura como linguagem autônoma. A literatura também procede por possibilidades hipotéticas e, embora a literatura, como a Matemática, seja constantemente útil – palavra que significa ter uma relação contínua com o campo comum da experiência – , a literatura genuína, como a Matemática pura, contém seu próprio sentido.”

Ressalte-se que quando não se procura chegar ao consenso quanto à função social da literatura, não se afirma, paralelamente, a inutilidade dela, apesar de isso não ser totalmente descartado se se pensa a inutilidade de tudo. Se o homem escreve por se sentir só e se ele próprio insiste em fazer acompanhar esse ato conotações divinas, é, por outro lado, o caráter comum da atividade de escrever que o desmitifica. E, aí, o cotejamento da literatura com a Matemática é bastante distinto (Frye, p.345):

“A literatura, como a Matemática, é uma linguagem, e uma linguagem em si mesma não representa a verdade, embora possa fornecer os meios para exprimir qualquer número delas. Mas os poetas e também os críticos sempre acreditaram nalguma espécie de verdade imaginativa, e talvez a justificação da crença esteja na inclusão, pela linguagem, daquilo que ela pode exprimir”

É exatamente assim que se apresenta *Lavoura Arcaica*, e principalmente por isso pode ser concebida como literatura. Como linguagem, ela não representa a verdade, mas exprime um bom número delas, ao contrário daquilo outro que se vale da linguagem, ou de uma linguagem, para tentar exprimir a verdade. É diante dessa grande charada que a obra nos deixa: como utilizar a linguagem sem manipulá-la e/ou, ao mesmo tempo, manipulá-la para fazer literatura? Qual é a fronteira? Em outras palavras, como não impedir a instalação de um “padrão estabelecido de palavras” ou, uma vez instalado, como desconstruí-lo? A trajetória de André é a trajetória que Raduan acredita para a libertação. A reiteração quase que obsessiva de intertextualizações bíblicas é feita exatamente para incluir na linguagem (pela linguagem) aquilo que ela pode exprimir: uma possível verdade imaginativa, possível.

“Internamente” (na estrutura autônoma da obra), André presentifica no seu delírio o discurso de seu pai não para simplesmente destruí-lo, mas para, ironicamente, cumpri-lo constatando sua debilidade, seu “nascimento” fatídico, como o seria, para André, o de toda máxima. O discurso do pai não é desorganizado por André, mas já é, como o mesmo irônico André insinua, em si desorganizado. Sua experiência é o testemunho disso. Em tudo, há, por parte de André, um sorriso de troça misturado com condolências (essas muito perceptíveis na aparente ingenuidade com que ele parece aceitar pacientemente os fatos e aquela muito latente no modo como ele deixa claro saber do desespero do pai).

6.1. A função das palavras em função de sua “desordem”

Se entendermos o título do livro de Raduan como a chave que abre as portas da dúvida e que instala o caos organizado na cabeça do leitor, logo concluiremos que as palavras “lavoura” e “arcaica”, justapostas, por si só, já são responsáveis por um nó semântico: como ser obsoleto o que está sendo plantado? Esta é a tônica que permeará todo o romance. Palavra negando palavra, para explicitar a inexistência do absoluto. Discurso negando discurso, para representar a fragilidade das leis. A palavra seguinte que retoma a anterior para contradizê-la não tem o objetivo de difamá-la, mas de evidenciar sua inflamabilidade. Já não se espera, no momento do plantio, o resultado da semente. Por quê? Desdém, descrença? Ou: Ironia, desprezo? A ausência de verbo, de artigo ou de preposição entre as palavras “lavoura” e “arcaica” deixa de estabelecer uma relação de determinação entre elas. Não há, portanto, nem termo determinado, nem termo determinante porque é contra a subordinação que se insurgirá a palavra.

Há, então, na justaposição de vocábulos a condensação do que será todo o livro. “Arcaica” não significa que foi inútil (outro nó semântico), mas que é inútil agora, depois de utilizado, depois de nascido; “arcaica” tem fina relação com ancestral, que designa algo muito antigo e, por isso mesmo, aquilo que guarda em si o tempo de sua utilidade, sem ser mais completamente útil. Útil significa ter uma relação contínua com o campo comum da experiência, o inútil, então, nega tal relação não sem antes reconhecê-la. Vem o sujeito e diz “ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. Imediatamente pela ordem estabelecida pela palavra é instalada a desordem. Imediatamente o útil é inútil. O antes e o depois dos *dois-pontos* são estruturas refratárias: permanecem em constante oposição mas não se alteram, nem se excluem, nem se negam.

No momento em que pai e filho se reencontram, na segunda parte do livro, quando parece que a síntese está estabelecida (a ordem), quando a linguagem parece que aceita a tradição (a presença do até então não usado travessão, por exemplo), o diálogo travado antecipa a manutenção da contradição:

“---- 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; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.

---- Admito que se pense o contrário, mas ainda que vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo para mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos. (p.162)

(...)

---- Não quero acreditar no pouco que te entendo, meu filho.

---- Não se pode esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro; da mesma forma, pai, de quem amputamos os membros, seria abuso exigir um abraço de afeto; maior despropósito que isso só mesmo a vileza do aleijão que, na falta das mãos, recorre aos pés para aplaudir o seu algoz; age quem sabe com a paciência proverbial do boi: além do peso da canga, pede que lhe apertem o pescoço entre os canzís. Fica mais feio o feio que consente o belo...

---- Continue.

---- E fica também mais pobre o pobre que aplaude o rico, menor o pequeno que aplaude o grande, mais baixo o baixo que aplaude o alto, e assim por diante. Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz-de-conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos; a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira, a menos que faça essa pantomima atirada por seu cinismo. (p.163-164)

(...)

---- Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr; fa-

rei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o seu amor” (p.170).

Veja-se que é na voz do personagem Iohána, o “que Deus favorece”, o “agraciado por Deus” e também “aquele que só amadurece depois de muito lutar pelo equilíbrio entre a razão e a emoção”, que podemos verificar o estabelecimento da síntese hegeliana. Em outras palavras, o estabelecimento da razão, da ordem. Já na voz de André, o “viril”, a prática da significação só pode produzir o novo através da pulverização da unidade da consciência do sujeito, ao fazê-lo prestar atenção ao exterior não simbolizado e contraditório, às falhas e descontinuidades que desafiam interpretações usuais (classificações, definições, taxonomias).

Foram os momentos de angústia, terror, ambigüidades, paradoxos e rupturas vividos por André que o fizeram ver que a unidade e estabilidade do sujeito é apenas aparência. André, então, pode ter saído da casa paterna simplesmente para retornar “renovado”. A última fala do diálogo estabelecido com o pai, por ocasião da volta, é, então o indício da negatividade (sugerida pela ironia). Foi somente quando a realidade se tornou opaca, estranha e heterogênea (a saída de André) que o pai sentiu-se convocado pela razão a tornar novamente natural, harmonioso e coerente o ambiente até então protegido da fazenda. Ao contrário do comportamento de André, que assume novas posições de significação, o pai prende-se radicalmente às suas.

O diálogo entre pai e filho acaba sendo um “momento da verdade” para os dois, um momento em que ocorreria uma nova luta pela produção de sentido e a oportunidade da criação de algo novo. André, no entanto, percebe que o pai ainda está preso a verdades gastas e obsoletas e aos mitos e preconceitos que lhe governam a visão. André constata que a sujeição inconsciente ao tradicionalismo impede o pai de entender os questionamentos dele, filho. O pai assumiu uma verdade (a razão), sem saber que ela é, na realidade, uma construção elaborada que serve aos interesses de grupos, classes ou partidos no poder.

André, à medida que incorpora a entidade “narrador” e reflete sobre o que conta, constata que sempre esteve dividido entre seu ego consciente, racional, lógico, requerido pela vida em sociedade, e seu outro estado, subjetivo,

inconsciente, corporal, que recolhe e combina estímulos afetiva e anarquicamente, sem respeitar categorizações e separações rígidas, formais, racionais, uma vez que segue a mobilidade dos impulsos associados aos significantes recebidos. A ironia de André, então, evidencia-se a partir do momento em que ele tenta mostrar ao pai que a permanência da negatividade torna impossível continuar concebendo o homem como um ser uno, cartesiano, não-divisível, lógico, racional, sempre em total controle de seus atos. Assim, ao reproduzir em seu discurso as profecias do pai, o narrador parece indicar, posto que dá a elas novas significações, que nada permanece, que tudo muda, que prevalecem nos eventos a heterogeneidade, a pluralidade, a mudança, a fragmentação, a complexidade e as rupturas.

Vê-se, então, naquela micro-estrutura (“ouça o que eu digo: não ouça ninguém”) o princípio de geração de sentidos da pontuação em *Lavoura Arcaica* (a palavra afirma, a pontuação nega; a palavra é razão, a pontuação delírio). Sintaticamente, em “ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, o sujeito e a “ordem” estão elípticos na forma verbal imperativa; porém, o sujeito que enuncia, ou seja, aquele que se apodera do pronome “eu”, exime-se, sintaticamente, da responsabilidade de proferir a ordem, já que o sujeito sintático na verdade é quem está sofrendo a ação de receber a ordem, além disso a oração subordinada substantiva objetiva direta “o que eu digo” ao mesmo tempo em que integra a oração principal “ouça” também preserva sua autonomia; seria difícil criar com outro sinal de pontuação um sentido idêntico a esse que o uso do sinal de pontuação chamado *dois-pontos* gera; tal sinal anuncia uma seqüência de natureza referente àquilo que o precede (além de enumerar, explicar, citar); é nessa não palavra que a linguagem mais significa; veja-se que, tendo sempre em vista a idéia de não imposição de verdade absoluta, tanto é possível compreender que o sujeito não sintático que “enunciasse” as duas estruturas não imaginaria que a ordem dada na segunda serviria inclusive para aquele enunciado da primeira estrutura, quanto é possível entender que a construção tenta ironicamente revelar ao ouvinte a controvérsia da ordem dada. Fosse o caso de a revelação, talvez, excluir o fato de o enunciado ser proferido por emissor que quisesse subordinar outrem. Não para *Lavoura arcaica*, que aceita a lei para destruí-la. Em ambos os casos a chave é dada ao prisioneiro (o que ouve ou o que lê) sem que ele disso saiba; do que se conclui que não a regra, mas a

promessa da arte é indicar o caminho para a não submissão a regras. Por isso mesmo, a arte deve ser “delirante”, termo que deriva do latim “delirare” e que designa o desvio do boi das trilhas do labor. Quando o quadrado mágico:

SATOR

AREPO

TENET

OPERA

ROTAS

que, traduzido, indica “o lavrador mantém o carro nos trilhos”, é “espiralizado” por Osmani Lins, em *Avalovara* (talvez um anagrama de Lavoura), mais uma vez somos levados a concluir que à arte literária caberia tirar o carro dos trilhos, ou seja, procurar a desautomatização, a deslexicalização e a singularização da e na linguagem, porém sem esquecer sua principal fragilidade: ser constituída de palavras, espaço e tempo. Aliás, Osmani Lins acaba por conceber um texto em que espaço e tempo são indissociáveis. Em *Avalovara*, o quadrado do espaço não existe sem o movimento espiral e vice-versa. Como “pintor”, o autor explora a potencialidade adramática e ornamental em compósitos de flores, frutos, animais ou objetos que se traduzem em corpos femininos; e, como escritor, faz brotar daí o plano temporal da ação.

Queremos dizer, enfim, que mesmo na função referencial, a linguagem, a despeito de estabelecer comunicação, sempre carregará consigo a possibilidade de se negar. E é sobre essa negação que se debruça Raduan em *Lavoura arcaica*. Numa construção do tipo: “Do lugar onde estou já fui embora” (Barros, 1997) ou “Ficou dentro do mato até amanhã” (Barros 1997) percebe-se muito claramente o paradoxo usado para melhor caracterizar um contínuo movimento, aqui, o movimento da linguagem. O princípio dessas construções frasais será, em *Lavoura arcaica*, expandido e acontecerá no nível discursivo. Por exemplo, André, o personagem principal, numa narração marcada pela manipulação de um narrador de primeira pessoa, conduz o leitor para um lugar onde o próprio narrador afirma não mais estar, seja física ou psicologicamente.

Raduan sugere, portanto, que devemos olhar com desconfiança inclusive para o objeto artístico, pois é nele, sobretudo no casamento entre forma e conteúdo, que estará iconizado o jogo entre simulação, dissimulação, realidade, ficção, ser, parecer, verdade, mentira. O narrador de *Lavoura arcaica*,

parafrazeando eu-lírico do poema de Manoel de Barros, ficou na casa paterna até amanhã, sendo assim, seu retorno só se explica pelo peso das lembranças que carregava consigo. Essa relação entre o que algo é com aquilo que foi traz implícita consigo uma profunda leitura também da relação do homem com a idade mítica da infância: o paraíso perdido. A saída (e retorno) de André da pseudo proteção familiar pode perfeitamente representar sua recusa ao “exílio” que o vitima no mundo adulto; assim, o narrador insiste em agarrar-se à memória, desfocada pela distância, e proteger-se num espaço edênico que a obra magicamente prolonga.

6.2. Linguagem revolucionária

Em *Lavoura arcaica*, tudo parece estar organizado sobre uma estrutura inequivocamente marcada pelo duplo, caracterizando aquilo que Julia Kristeva (1974) chama de *menipéia*.

Dessa maneira, *Lavoura arcaica* se apresenta simultaneamente cômica (por meio do escárnio que permeia o discurso do narrador-protagonista) e trágica (quando reinventa o oráculo sagrado da tragédia clássica). É, no entanto, sobretudo séria, no sentido em que o é carnaval e, pelo estatuto de suas palavras, é política e socialmente desorganizante.

Ao analisar a linguagem de *Lavoura arcaica*, é possível observar que a palavra está livre dos embaraços históricos, o que acarreta uma audácia absoluta da invenção filosófica e da imaginação. Na obra, a palavra não teme ser difamada; ela se emancipa de “valores” pressupostos; sem distinguir vício de virtude, e sem se distinguir deles, considera-os como domínio próprio, como uma de suas criações; afastam-se os problemas acadêmicos para se discutirem os problemas “últimos” da existência: *Lavoura arcaica*, como *menipéia*, orienta a linguagem liberta para um universalismo filosófico; sem distinguir ontologia de cosmogonia, a obra une-as numa filosofia prática da vida.

Lavoura arcaica, sendo *menipéia*, tende para o escândalo e para o excêntrico na linguagem; a palavra “despropositada” por sua franqueza cínica, por sua profanação do sagrado, por ataque à etiqueta, passa, então, a caracterizar a obra, que utiliza reiteradamente as passagens e as mudanças abruptas, o alto e o baixo, a ascensão e a queda, os maus casamentos de toda espécie; a linguagem parece fascinada pelo “duplo” (por sua própria atividade de *traço* gráfico dublando um “exterior”) e pela lógica da oposição que substitui a da identidade, nas definições dos termos.

Os maus casamentos de toda espécie parecem acontecer formal e tematicamente: a) pela releitura da parábola do filho pródigo; b) pela paixão entre irmãos; c) pela pluralidade de significados sugerida pelo título da primeira parte do livro –A partida– que, indicando “ato de partir”, “jogo”, “divertimento”, “sarau”, também indica “divisão em partes”, “fazer em pedaços”, “quebrar”,

“fazer doer”, ‘afligir’; d) pela associação entre “a volta ao ponto de partida” e “em paga ao que se recebeu” sugeridos pelo título da segunda parte do livro – O retorno; e) pela referência e posterior desobediência tácitas ao discurso bíblico (Alcorão e Bíblia); f) pela titulação dos capítulos com números arábicos, conotando, cada um, um signo, indicando a sucessão ininterrupta do tempo e a impossibilidade de um perfeito recomeço; g) pelas mudanças abruptas de capítulos longos para curtos e vice-versa; h) pelo recorrente uso de coordenadas e, paradoxalmente, o raro uso do ponto final e a abundância de vírgula, ponto-e-vírgula, aspas e parênteses.

A obra, assim, parece promover o que Kristeva (1974) chama de uma reorganização fundamental de posições de significação, que gera por sua vez dissoluções produtivas, rupturas criativas, momentos de gozo, manifestações poéticas, mágicas, carnavalescas, assim como é também responsável por psicoses, agressões, destruições, suicídios, pela loucura, enfim.

Essa reorganização de posições de significação é convincente pois há extrema sintonia entre o semiótico e o simbólico, já que a linguagem, em harmonia com a enunciação, apresenta sua ruptura criativa, sua manifestação poética e sua psicose, principalmente (nas palavras de Leyla Perrone-Moisés (1996)) pelos extensos e escassamente pontuados parágrafos, pelo tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, pelo ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos, pela riqueza e precisão das metáforas, colhidas dentro do mesmo campo discursivo aparentemente restrito: o das parábolas evangélicas e corânicas.

Em *Lavoura arcaica*, a pontuação parece reger o ritmo, a melodia, a falha, o silêncio e a contração, e por isso mesmo, ser regida pelo semiótico (o regime do afeto, da mãe). Já o digital (os signos convencionais de uma língua ou de um código), pelo simbólico (o regime da lei, do pai). Nesta relação entre palavra e signo ideográfico é que está, então, iconizada toda a tensão que se dá no nível semântico: na pontuação, a figurativização do sonho, da emoção, do delírio (da desordem, enfim); na palavra, a representação do ato consciente de comunicação (razão, reflexão, consciência, paciência). As palavras, por outro lado, apresentam uma tessitura de significantes heterogêneos que intertextualiza discursos (o sagrado e o profano) e textos históricos específicos. A tensão entre palavra e pontuação, que será a mesma entre instinto/razão, afeto/lei,

analógico/digital, pessoal/social, processo/julgamento e assim por diante, parece indicar a não existência de ordens socioculturais vivendo em perfeita harmonia.

Levando em consideração a formação filosófica de Raduan Nassar é, portanto, tentador afirmar que a conclusão a que se chega ao final da leitura de *Lavoura Arcaica* é a de que a linguagem não é simplesmente um código, um jogo intelectual, mas sim uma *praxis*, uma prática significativa, um trabalho incessante de interpretação da realidade, uma produção – que necessita e envolve um sujeito concreto, dividido entre duas modalidades de significação, a semiótica, da ordem dos impulsos, e a simbólica, da ordem dos símbolos (signos convencionais), modalidades essas que substituem as ordens imaginária e simbólica, ambas masculinas, do sujeito lacaniano.

Lavoura Arcaica é, assim, vanguarda porque nela vemos ao mesmo tempo tradição e modernidade. Constatamos em *Lavoura Arcaica* que a rejeição ou negatividade dissolve posições tradicionais de significação, produzindo *jouissance*, ou prazer sublime, na medida em que a linguagem rompe, seja através de dispositivos poéticos, desvios sintáticos, transgressões simbólicas, irracionalidades, absurdos etc, com antigas posições téticas e esquemas de significação prescritos por normas/leis.

Lavoura arcaica enfatiza a impossibilidade de criar qualquer coisa realmente nova, excitante, radical, se a linguagem continuar sendo automática, previsível. Raduan mostra que o senso comum reprime o novo sentido. Que a tradição inibe a experimentação. Que a repetição paralisa a inovação. Que definições previnem transformações. Que a continuidade desestimula a ruptura. Para que haja criação e inovação, a linguagem tem de poder alternar momentos de afirmação com momentos de rejeição, de aceitação com negação, de repetição com experimentação.

Assim, a tradição, na obra, representa a conformação, a passividade, a impotência e o posicionamento que visa à acomodação, ao *status quo*, à ordem simbólica falocêntrica vigente seja em que campo for. A modernidade é percebida no caráter transgressor da obra, que simplesmente não “se adapta” à tradição, mas vê nela uma oportunidade para experimentar, intervir, mudar inovar, liberando a prática criadora/transformadora da negatividade.

Kristeva (1974) argumenta que textos que são usualmente considerados poéticos, revolucionários, radicais, sejam literários ou não, têm uma função

ética, que é aquela da negativização das fixações narcisísticas, dentro de uma prática que pluraliza, pulveriza e provoca as verdades recebidas, de maneira a poder romper com posições idealistas de significação, incapazes de especificar materiais por estarem comprometidas com interesses socioeconômicos específicos. *Lavoura arcaica*, principalmente por escolher a família e a religião como tema, parece romper com a ética exatamente por meio da função ética.

Raduan, baseado na dialética, muda, explica, cogita e conhece a palavra, mas tenta não se deixar capturar pela mesma, porque está sempre procurando transformar o real (venha daí talvez seu abandono). Ao explicar, cogitar e conhecer a palavra, Raduan enfatiza o que Kristeva (1974) chama de pólo da contradição heterogênea sobre o outro, enfatiza processo em vez de identificação, rejeição em vez de desejo, heterogeneidade em vez de significante, luta em vez de estrutura.

Tudo o que significa e, no contexto deste trabalho, especificamente todo texto, parece estar, então, determinado à inserção nesta circunvolução helicóide e infinita de negatividade. Em outras palavras, todo texto já nasce arcaico, negando-se, negando o que o precedeu e colocando dúvida no que o sucederá, mas nunca negando sua utilidade, entendida, simplesmente útil para a manutenção do incansável curso do tempo.

6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo o que abordamos nesta reflexão, não nos parece arriscado concluir que a pontuação em *Lavoura arcaica* se apresenta como um elemento semiótico que rege o ritmo de leitura da obra. Os sentidos gerados, então, pela manifestação dos signos ideográficos, fazem com que percebamos semelhanças entre a expressão da pontuação e a expressão do delírio, entre a expressão da pontuação e a expressão da raiva, entre a expressão da pontuação e a expressão do embate da razão contra a emoção. O aparente uso anárquico dos signos ideográficos, entre outros fatores, parece ser o que cria um sistema responsável pela força e pelo vigor da linguagem do texto nassariano. Um ponto final, assim, em vez de necessariamente marcar uma função discursiva, instaura, por exemplo, o começo de uma dúvida, de uma incerteza ou de uma dubiedade, justamente porque seu uso é desautomatizado pela recorrente presença do ponto-e-vírgula. A letra maiúscula, além de estabelecer relações de oposição e/ou aproximação entre capítulos do livro (quando o final de um é transcrito no início de outro, por exemplo), também tem seu lugar canônico mudado ao, por exemplo, apresentar ironia na apresentação de pronomes pessoais do caso reto de segunda pessoa grafados com maiúscula, em referência a um certo respeito por Deus.

Esse sistema gráfico (o dos signos suplementares) acaba por ditar o ritmo da organização do texto, ora tenso e denso, ora suave e grave, exatamente quando cria uma relação de proporcionalidade entre, por exemplo, a alternância de capítulos longos e breves e os estados de êxtase e calma do narrador-protagonista. Quando cria uma relação de similaridade entre os constituintes daquilo que se pode chamar de “desorganização” ou “desordem” e, por exemplo, a ausência de ponto-parágrafo. Quando, enfim, duplica na pontuação, aparências do real, por meio de modelos que nos permitem reconhecer a semelhança entre as imagens presentes na linguagem e as imagens do real, presentes na nossa consciência perceptiva. O parafraseamento de fragmentos de um capítulo em outros parece ser, por exemplo, a própria imagem da repetição de imagens (a cada dia nova) que o cotidiano nos apresenta.

Dessa forma, a pontuação contribui para reforçar o espírito transgressor da obra ao exigir que o leitor faça uma constante decodificação de como os pontuantes manifestam-se. Por outras palavras, a pontuação desautoriza seu próprio uso ao se manifestar de modo diferente em enunciados semelhantes. É o caso, por exemplo, da manifestação de falas de terceiros incluídas no discurso do narrador: ora aparecem marcadas com aspas, ora marcadas com travessão, ora não marcadas. Além disso, a ausência de vírgulas antes, por exemplo, de gerúndios, ou isolando, por exemplo, advérbios e ou locuções adverbiais intercalados na frase, fortalece a idéia de transgressão ao não atender efetivamente a recomendações da variante culta da língua. Enfim, o caráter subversivo do projeto literário de Nassar prova que as palavras e a pontuação apenas repercutem, ou espelham, a verdadeira e essencial “atitude”: usar e abusar das normas, para, enfim, subvertê-las, até mesmo porque, para poder (= “ter capacidade de”) transgredir ou subverter algo é fundamental que se conheça intimamente o “objeto” que se quer transgredir ou subverter.

Subversão é o que parece acontecer também na similaridade que se pode estabelecer entre as unidades sintáticas demarcadas pelo ponto-e-vírgula em *Lavoura arcaica* e as unidades sintáticas demarcadas pelos versículos na Bíblia ou no Alcorão. Os signos ideográficos passam a ser essenciais para o estabelecimento de intertextualidades com textos sagrados porque parecem distribuir formalmente as unidades sintáticas no livro de modo a criar uma proporcionalidade com a subdivisão dos artigos ou parágrafos bíblicos. Os signos suplementares passam, portanto, a ter a faculdade de reproduzirem a fôrma de um texto tradicional – o bíblico – para desconstruí-la. Semanticamente, isso se dá por meio de um jogo de idéias. Exemplo: o incesto para André não é nada mais do que um atendimento à lei do pai (lei divina), ainda que este não veja assim. Dessa forma, a palavra pode significar uma coisa e seu oposto. Formalmente, essa desconstrução se dá sobretudo no penúltimo capítulo, com um especial aproveitamento do espaço da página (a Bíblia, pela sua idéia de unidade fechada, jamais poderia apresentar uma organização textual como esta do penúltimo capítulo de *Lavoura arcaica*).

É assim, então, que aos sentidos já naturalmente veiculados pelo sistema gráfico, outros são agregados quando da interação mútua da pontuação com o enredo, personagens, tempo, espaço, narrador, enfim com os elementos que

constituem a narrativa. A pontuação acompanha a urdidura da obra: o enredo se constrói inclusive com os signos ideográficos, ou seja, a pontuação manifesta a ‘partida’ (quebra) do tradicional na primeira parte do livro (diálogos com aspas), ao mesmo tempo em que simula um recuo (o mesmo do narrador) na segunda parte (‘o retorno’) ao apresentar diálogos com travessão. Em determinado momento do capítulo 7 a pontuação iconiza o delírio do narrador, ao passo que no capítulo 13 ela metaforiza a racionalidade do pai-pregador. Nos capítulos entre parênteses (10, 12, 15 e 30) a pontuação estabelece uma diferenciação temporal na narratividade: os parênteses sugerem um tempo da memória, da reflexão, do comentário, mesmo assim, desautomatizando a percepção, não se pode dizer que tais capítulos sejam dispensáveis (como pode sugerir a pontuação tradicional). Em termos de espaço, o livro cria uma interessante proporcionalidade entre a figura do pai à cabeceira da mesa e o leitor à frente do livro (ambos ocupando a cátedra). Por fim, é na figurado do narrador que a significação da pontuação mais parece ser plural. Por exemplo: o narrador afirma que o pai disse algo, a pontuação, no entanto, parece “revelar” que talvez não tenha sido o pai o autor da citação já que a linguagem não apresenta aquilo que comumente caracterizaria a citação: as aspas. Esse procedimento (mescla do discurso do narrador e da narração, através da utilização ou não de aspas), chama o leitor para o texto, exigindo, então, uma leitura mais demorada e mais detida, ou, talvez, até uma releitura. O objetivo de Raduan, ao fazer com que a atenção do leitor seja voltada para a tentativa de identificação dos discursos que se mesclam, parece ser apontar a acuidade com que se deve olhar a palavra.

Enfim, a pontuação, na medida em que, em determinados pontos da narrativa, não sugere pausas ao leitor (como no momento em que o narrador conta como revelou seu delírio ao irmão), cria uma relação de similaridade entre os efeitos prosódicos suscitados pelo particular emprego da pontuação e as sensações vividas pelo personagem, transferindo, assim, aos órgãos de sentido do leitor a impressão produzida no texto. Por fim, comprovando o duplo sobre o qual a obra está estruturada, a ausência de sinais de pontuação, promove a sugestão de que o espaço da literatura pode ser tanto o visual quanto o verbal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. “*La posición del narrador em la novela contemporánea*”. In: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p.45-62.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Port. de Artur Morão. Lisboa. Edições 70, [1ª ed. Al. 1970]

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ATISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1996.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectivas/Edusp, 1971.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Autora Feroni Bernardini et al. São Paulo: UNESP/Hucite, 1998.

BARROS, M. de *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa: cursos de 1º e 2º graus*. São Paulo: Nacional, 1977.

BENVENISTE, Emile. “Nature du signe linguistique” . In *Problème de linguistique général*. Paris, Gallimard, 1966 [Bibliothèque des Sciences Humaines].

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. port. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

CAMPEDELLI, S. Y. *Literatura história & textos 3*. 6 ed. São Paulo: Ed. Saraiva, 1999.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo, Cultrix, 1977.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHACON, Lourenço. *A pontuação e a demarcação de aspectos rítmicos da linguagem*. DELTA, v.13, n.1, São Paulo, fev.97

COQUET, Jean-Claude. *Semiótica littéraire*. Paris, Larousse, 1972.

COSTA, H. A. da. *A perigosidade do conhecimento. O temor dos mistérios*. Disponível em: <www.terravista.pt/Enseada/6700/CARP.htm>. Acesso em: 18/09/2003.

CRUZ, E. *História universal da literatura. 1ª parte. Antigüidade oriental e clássica*. Edição da Livraria do globo: Porto Alegre, s/d..

CUNHA, Celso & CINTRA, L.F.L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DELAS, Daniel & FILLIOLET, Jacques. *Linguística e poética*. Trad. port. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Cultrix, 1975 [1ª ed. fr. 1973].

DIAS, M. H. M. *A atualidade do velho diálogo machadiano: o vazio-pleno da linguagem*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/aatualidadedovelhodialogomachadiano.htm>. Acesso em: 15/11/2003.

DUBOIS, Jacques et al. *Retórica da poesia*. Trad. por. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Cultrix, 1980 [1ª ed. fr. 1977].

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. port. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Conceito de texto*. Trad. port. de Carla de Queiroz. São Paulo, T. A. Queiroz, 1984.

_____. *Signo*. Trad. port. de Maria de Fátima Marinho. Lisboa, Presença, 1981 [1ª ed. it. 1973]

_____. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Trad. port. de Pérola e Carvalho. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *As formas do fonteúdo*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *Obra aberta*. Trad. port. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.

FREADMAN, Richard & MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria*. Trad. Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner, São Paulo: UNESP, 1994.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P.E.S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, s.d.

_____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES, Eustáquio. Notas à margem de Um copo de cólera (ensaio). In: *Ensaio mínimos*. Campinas, Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988, p.39-49.

GREIMAS, A. J. (org.) *Essais de sémiotique*. Paris, Larousse, 1972 [L].

_____. *Semântica estrutural*. Trad. port. de Itaquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1978 [1ª ed. fr. 1966].

HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a uma teoría del lenguaje*. Trad. esp. José Luiz Diaz de Liaño. 2ª ed. Madri, Gredos, 1977.

_____. “La formation des signes” . In *Le Langage*. Trad. fr. de Michel Olsen. Pref. de A. J. Greimas. Paris, Editions de Minuit, 1966.

JAKOBSON, Roman. “ O dominante”. In *Teoria da Literatura em suas fontes*. Trad. da conferência citada de Jorge Wanderley. Sel. E. intr. de Luiz Costa Lima. 2ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983 [1ª ed. tcheca 1935].

_____. *Lingüística e comunicação*. Trad. e pref. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 12ª ed. ver. São Paulo, Cultrix, 1969.

_____. *Questions de poétique*. Paris. Editions du Seuil, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálice*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *Semiótica do romance*. Lisboa: Veja, s.d.

LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. Pref. de Eduardo Peñuela Cañizal. São Paulo. Cultrix, 1977.

_____. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo, Atual, 1986.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. port. de Maria do Carmo Vieira e Alberto Raposo. Lisboa, Estampa, 1978.

MOISÉS, Leyla Perrone-. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 61-77.

OGDEN, C. K. & RICHARDS, I.A. *O significado do significado*. Trad. port. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.

OLIVIA, M. *Uso da vígula: prática de português*. Petrópolis: Vozes, 1982

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 1983.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, I.L.V. *Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação*. DELTA, v.14, São Paulo, Fev. 1998.

_____. *O sistema de pontuação na escrita ocidental: uma retrospectiva*. DELTA, v.13, n.1, São Paulo, Fev.1997.

ROSENFELD, A. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (col. "Elos").

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Trad. port. de Antonio Chelini et al. Pref. à ed. brs. de Isaac Nicolau Salum. São Paulo, Cultrix, 1969.

SCHNAIDERMAN, Boris. Profundezas de um copo de cólera. In: *Polêmica*, São Paulo, nº 1, nov. 1979.

SECCO, C.L.T.R., *As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber*. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/tindo.htm>>. Acesso em: 13/10/2003

SHOLES, Robert & KELLOG, Robert. *A natureza narrativa*. Trad. port. de Gert. Meyer. São Paulo, McGraw-Hill, 1977 [1ª ed. ingl. 1976].

SILVA, A. M. dos S. *Análise do texto literário- - orientações estilísticas*. Curitiba: Criar Edições Ltda, 1981.

SISCAR, M. *Jacques Derrida – rethorique et philosophie*. Paris, L’Harmattan, 1998.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969 [Biblioteca Tempo Universitário]

ULLMAN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Tradução de J. A. Osório Mateus. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1964. Original inglês: *Semantics – An introduction to the Science of Meaning*. Para este trabalho: “Palavras Transparentes e Opacas”, capítulo 4, p. 163-232.

ZILBERBERG, Claude. *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam, John Benjamins B.V. [Pragmatics & Beyond].

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris, Editions du Seuil, 1975 [Poétique]