

A prosa poética de Raduan Nassar: um estudo da linguagem em *Lavoura arcaica*

*Raduan Nassar's poetic prose:
a study of the language in Lavoura arcaica*

Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves
Universidade Estadual do Piauí
jivago@prp.uespi.br
<https://orcid.org/0000-0002-9692-718X>

RESUMO

A prosa poética pode servir como artifício criativo que, a depender de sua manipulação, confere potencialidade existencial, matizes psicológicos mais aprofundados e uma exacerbação lírica dos modos de pensar e sentir dos personagens. Assim, este trabalho se propõe, primeiramente, a passar em revista as linhas de força das pesquisas que se dedicam ao deslindamento do funcionamento da linguagem na obra de Raduan Nassar. Em seguida, pontuamos a especificidade da prosa poética ao contrastar elementos da prosa e da poesia tal como os encontramos em *Lavoura arcaica*. Por fim, elaboramos uma interpretação do romance ancorados na perspectiva de que a linguagem aparece na obra como um elemento disruptivo em relação à clausura existencial infligida pelo contexto cultural no qual os personagens estão inseridos.

Palavras-chave: Prosa poética; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar.

ABSTRACT

Poetic prose can serve as a creative device that, depending on its manipulation, grants existential potentiality, deeper psychological nuances and a lyrical exacerbation of the characters' ways of thinking and feeling. Thus, this work proposes, firstly, to review the main lines of research that are dedicated to unraveling the functioning of language in Raduan Nassar's work. Then, we punctuate the specificity of poetic prose by contrasting elements of prose and poetry as we find them in *Lavoura arcaica*. Finally, we elaborate an interpretation of the novel anchored in the perspective that the language appears in the work as a disruptive element in relation to the existential enclosure inflicted by the cultural context in which the characters are inserted.

Keywords: Poetic prose; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar.

INTRODUÇÃO

Numa genealogia possível da literatura brasileira, poucos hesitariam em posicionar o surgimento e aprimoramento da prosa poética como um desdobramento de tendências modernistas que se iniciam no país a partir da primeira década do século XX (Bonnici *et al*, 2005). Entretanto, é da própria natureza da literatura rejeitar classificações estanques ou, de alguma forma, esgueirar-se entre elas, visto que as definições tratam mais de uma tentativa de inteligibilidade do que de fato de um êxito relativo à aferição última da essência da obra de arte.

Essa natureza fugidia se apresenta para nós, por meio da prosa poética de *Lavoura arcaica*: antes como um convite, não como uma retração em relação à obra. Schollhammer (2009) já enfatizou essa dificuldade de ares restritivos quanto à obra de Raduan Nassar:

Há ainda nesses anos alguns projetos solitários de grande sofisticação, voltados para um trabalho experimental de linguagem, como o caso de Raduan Nassar com *Lavoura arcaica*, de 1975, e *Um copo de cólera*, de 1978, e Osman Lins com *Avalovara*, de 1973, que passaram pela década e deixaram uma herança de importância reconhecida (Schollhammer, 2009, p. 26).

Como se encurralados pela própria época, as autoras e os autores que dão lastro à produção artístico-literária durante a vigência do período militar se viram impelidos a produzir uma arte que era a um só tempo limitada, em termos de possibilidade mesmo de vir à tona, e movida por um estímulo de resposta ao contexto social tomado pela urgência dos acontecimentos. Raduan Nassar não é, nesse sentido, exceção à regra, se levarmos em conta, a título de ilustração, que a relação do casal de protagonistas, em *Um copo de cólera* (1978), está circunscrita a um eixo temático eminentemente político, isto é, a obra lida com questões que falam, por meio duma linguagem rebelde a classificações, diretamente ao contexto do qual se origina: o homem representando uma postura anarquista, que parece prescindir de confiança em qualquer representação e engajamento, e a mulher, a jornalista, fazendo apologia à necessidade do engajamento social e político como veículo de transformação.

Em *Lavoura arcaica*, essa relação toma forma diversa. É que se, em última instância, logramos êxito em extrair daquelas páginas uma crítica que se volta às linhas de força constituintes de nossa cultura imediata, o caminho desta é radicalmente outro, e os mecanismos pelos quais a narrativa/crítica vai sendo moldada lhes emprestam ares de universalismo, mais do que lhes impõem o caráter de literatura nacional, no sentido de uma arte que mantém laços estreitos apenas com seu próprio entorno.

Ou seja, a obra se situa num *interregno* em relação ao seu contexto e àquilo que alcança por meio de seu “trabalho experimental com a linguagem” (Schollhammer, 2009, p. 26). E esse é, portanto, o traço que nos convida a elaborar a partir deste trabalho um esforço crítico que venha a se somar à já bastante robusta produção acadêmica dedicada à obra de Raduan Nassar como um todo, mas à *Lavoura arcaica* em específico.

LINGUAGEM E SEUS FOCOS

Em *Lavoura arcaica*, a linguagem, ou o modo como André, o protagonista e a voz narrativa que encarna a primeira pessoa no romance, a instrumentaliza, tem duas dinâmicas complementares: 1) o excesso, expresso no confronto, na explanação da memória, no extravasamento individual, e no desespero diante da ideia do amor e da conjunção carnal; e 2) o silêncio, representado pela ironia, pela desistência da fala, ou ainda pelo ato de abrir mão da disputa verbo-discursiva, assim como na consideração sobre saber recuar em relação à própria fala. Portanto, as dinâmicas são reveladoras de um uso estratégico da linguagem.

À luz dessas dinâmicas, a forma como a linguagem é vista e interpretada em termos de seu funcionamento se ramifica, podendo o foco se restringir, por exemplo, na construção das metáforas que perpassam o discurso das personagens no romance, como é o caso da análise de Lotito (2007); ou uma crítica que se desenvolva a partir da busca pelo teor poético-lírico da prosa do romance, a exemplo do estudo desenvolvido por Lima (2006); ou ainda, no caso do estudo de Menezes (2009), identifica-se uma tendência voltada para a contraposição das construções discursivas de André e seu pai, Iohána, o principal antagonista na obra, como dois polos opostos, duas forças que estruturam uma noção de contrários que percorre toda a narrativa.

Sem a intenção de uma recusa cabal à metodologia investigativa de cunho formalista, gostaríamos de ponderar acerca de uma “carência” que parece subjazer todas essas análises mencionadas. O teor descritivo, o anseio taxonômico, por vezes, parece negligenciar um fundamento básico da produção literária em geral — e do romance, em específico — a saber: o que dizem sobre a experiência humana situada. Não bastaria, portanto, para nós, identificar a formação e funcionamento das metáforas se essas metáforas não forem capazes de compor algum enunciado sobre a questão de como e por que determinado sujeito faz o que faz e se compreende da maneira que se compreende. A falta, desse modo, refere-se ao “porquê” residindo no fundo da ação de cada personagem e no encadeamento de cada discurso proferido.

Vejamos, como instância inicial, a abordagem de Lotito (2007) referente ao uso de alegorias nas falas de André e como a autora parece, na verdade, pouco se deter nas consequências desse uso para a composição existencial da personagem, ou seja: a investigação detém-se diante do limiar entre forma e conteúdo, ou melhor, não ousa interpelar o funcionamento de ambos rumo a uma síntese sobre o substrato humano que aí poder-se-ia identificar:

O uso de alegorias e imagens é mais uma forma de referência aos textos religiosos. Enquanto as metáforas utilizadas pelo pai não oferecem dificuldades de compreensão, por fazerem menção, muitas vezes, às parábolas bíblicas, já conhecidas do leitor, a linguagem figurada por André é extremamente original, aproximando-se vez ou outra da associação livre de ideias, *tendo um significado*, muitas vezes, enigmático até para o próprio narrador, como ele afirma: “que turbulência na cabeça, que confusão, quantos cacôs, que atropelos na minha língua” (Lotito, 2007, p. 35-36, grifo nosso).

Não seria o caso de ir mais adiante com a análise? Justamente aí, onde a autora a encerra a partir dessa identificação de um “significado”, há um recuo que se contenta com a explanação estrutural. O contraste é quase inconcebível dada a riqueza e a expressividade da citação extraída do romance que serve de exemplificação à autora. A pergunta que poderia direcionar a continuidade da análise seria “o quê?” em relação ao “significado”. André profere essas palavras em tom de resignação e cansaço ao fim do capítulo 20 da obra, um dos mais extensos, e aquele no qual é exposta de maneira pormenorizada toda a pletora de sentimentos que o protagonista nutre pela irmã e o que ele é capaz de dizer e fazer na busca por esse amor incestuoso.

Portanto, não se trata de “um significado, muitas vezes, enigmático para o próprio narrador”, trata-se, antes, de uma fala que expressa esgotamento diante do fracasso de sua empresa amorosa. O lírico, nesse trecho, é composto por uma junção de sentimento ou sensação — a turbulência na cabeça, a confusão — e a imagem dos cacos antecedendo os atropelos da língua, de sua falha ou limitação do campo de ação do discurso: ele pode expressar tudo que é e vislumbrar a própria modificação de seu ser diante da possibilidade do amor profano, mas não é capaz de modificar um outrem; o ser amado está para além de qualquer influência direta desse discurso.

Nesse jogo, André se sente abatido porque compreende que há fronteiras que o discurso não pode transpor, e essas fronteiras lhe revelam limites para sua própria existência. Observado em retrospecto, percebe-se que o trecho é a concretização de uma agonia que o antecede por várias páginas, logo, a culminância de uma sensação.

O desnorteamento expresso está em perfeita conformidade com o *páthos* profano que se adensa à medida que André progride em sua expressão verbal. Ele diz em algumas linhas que precedem o trecho da análise: “já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo!” (Nassar, 2014, p. 139). Há que se considerar, assim, que não cabe aqui uma simples imputação descritiva do discurso como “enigmático”, já que esta não basta para uma alusão concreta do lirismo, ou do teor poético da prosa, carecendo, sobremaneira, da análise dos motivos existenciais imiscuídos nas falas que compõem todo o capítulo.

Convém ressaltar que a linguagem não opera sem a forma, ou que o funcionamento específico da primeira acabaria por denotar a presença da segunda. Nessa visada, *Lavoura arcaica* é lido e interpretado de maneira profícua, sendo encarado ora como romance postulador de tensão entre uma estética pós-moderna e sua superação, como observamos no estudo de Menezes (2009), ora como um herdeiro de uma estética barroca, como o lê Guimarães (2013), ou ainda como representante da intertextualidade, sob a ótica de Lemos (2004).

Devido à mescla de estilos: “*Lavoura arcaica*, então, poderia a princípio ser incluído nesse rol de estilos retomados, principalmente pela tragédia e parábola, e pelo estilo intimista, subjetivo” (Menezes, 2009, p. 103). De acordo com o crítico, essa confluência de estilos que “pertencem ao passado, mas que podem servir de substância para a arte atual” (Menezes, 2009, p. 103), seria um índice da capacidade de Raduan

Nassar de se inserir historicamente no contexto social por meio do qual sua obra vem à tona, mesmo à revelia da produção literária de cunho realista, dominante à época. Ainda segundo Menezes (2009):

O modo como o conteúdo trágico pode subverter a forma e dar a ver o negativo da ordem, é um índice de que *Lavoura arcaica* não perdeu as conexões históricas, porque o entrecruzamento que há em sua estrutura, mais que criar uma obra consistente, deu luz a uma forma de iluminar questões pertinentes ao momento histórico de sua produção (Menezes, 2009, p. 104).

Não é difícil intuir como o romance e a voz trágica que ecoa de suas páginas dialogam ou mesmo se configuram como corolário da época da qual são oriundos. Em 1975, o Brasil atravessava os mares turbulentos de um dos períodos mais bárbaros da história nacional. A ditadura militar, marcada pela repressão, autoritarismo, e formas de violência que culminariam em tortura, extermínio e exílios, é o modo de governar de uma sociedade que se aferrou a discursos vazios de cunho religioso-moralista que não davam sustentação a nenhum projeto civilizatório, mas tão-somente serviam de justificativa para a barbárie.

A figura de Iohána, o patriarca onipresente de *Lavoura arcaica*, é ambígua, mas bastante nítida nesse sentido: encarna um esvaziamento, se isso for possível. O pai autoritário e de moral estrita é a representação, portanto, da verdade que se estabelece por meio da violência e que se quer inconteste; revela que por não haver conteúdo que lhe dê sustentação de dentro para fora, é necessário recorrer à sua repetição contínua para que se efetive seu efeito de verdade. Posta à prova, sua essência desvelada é apenas, como já ressaltado, vontade de controle.

Todavia, dessa tensão entre texto e contexto voltamos ao primeiro para dar prosseguimento à exegese de sua forma. Estabelecido o contrato com a perspectiva pós-modernista, havemos de inquirir de onde se origina essa expressão estrutural. Segundo Lemos (2004), e a partir da utilização que faz do termo “modernismo”, Raduan Nassar é um continuador de uma escrita que tem seus traços principais ancorados em uma tradição mais longínqua. A autora propõe que:

A literatura moderna tem duas características essenciais que herda do romantismo: obstinação fragmentária e obsessão pelo trabalho, pelo Livro. Entre a totalidade e o infinito, a modernidade nos ofereceu um descentramento, um rebentamento antissistemático, o “caos” que Nietzsche “experimenta no

nível do pensamento, do estilo e vida do sujeito, o *caosmos* semelhante da obra joyciana” o que nos lembra a obra nassariana. (Lemos, 2004, p. 133, grifo original). (Tradução nossa)

A perspectiva revelada pelo jogo de palavras “*chaoerrance*”, ou em tradução livre e aproximada “caos/coerência”, e “caos/errância”, se origina sobretudo a partir da análise das “Notas do autor”, um conjunto de notas explicativas presentes na primeira edição de *Lavoura arcaica*, em que Raduan Nassar expunha não só sua técnica, mas também as influências que compunham sua escrita. Na visão de Lemos (2004), esse jogo de exposição/supressão explicativa faz parte de uma lógica modernista da escrita em que o próprio texto literário passa a ser encarado como um jogo – ecoando aqui Jacques Derrida – no qual há uma disputa pela legitimação dos enunciados. A mistura de gêneros na fala do pai, por exemplo: “A citação – da fórmula, do adágio, do provérbio, da máxima, do ditado popular, da parábola, de outros textos da literatura – como exemplo de uma tese” (Lemos, 2004, p. 139) dão a ver uma espécie de subterfúgio rumo à legitimação do seu ser autoritário: “funcionam como argumento de autoridade, demonstrando dessa forma que em seu desdobramento, em Nassar, organiza-se uma narrativa em espiral, sem saída” (Lemos, 2004, p. 139) (tradução nossa), quase como se se estivesse aludindo à própria enunciação do pai como uma artimanha, uma armadilha discursiva na qual não é possível identificar seu centro, destarte, torna-se impossível se rebelar contra ela. O diagnóstico da autora é eficaz em estabelecer a ideia de uma abertura constitutiva do texto de Raduan a qual chama de “*une poétique de l’intertextualité*”, uma “poética da intertextualidade”:

Assim, uma poética da intertextualidade pode ser definida como o modo definidor da literatura, mas também operador do texto, a fim de “estudar o que o texto faz com os outros textos, como os transforma, assimila ou os dispersa”, e não de que forma os textos que o precedem podem permitir explicar ou mesmo datar um texto. É por isso que nos propomos a estudar o que Nassar se apropria em certos autores, e não como esses autores explicam Nassar.¹ (Lemos, 2004, p. 151) (Tradução nossa).

¹ *Alors, une poétique de l’intertextualité peut être définie comme le modus définitoire de la littérature, mais aussi opératoire du texte, pour ainsi « étudier ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile, ou les disperse, et non pas en quoi les textes qui le précèdent peuvent permettre d’expliquer, ou encore de dater un texte. » C’est pourquoi nous nous proposons d’étudier ce que Nassar s’approprie chez certains auteurs, et non pas comment ces auteurs expliquent Nassar.* (Do original)

Essa postura, a nosso ver, dá sustentação às possibilidades de leituras e interpretações múltiplas do texto, a partir de um viés comparatista que se proponha não somente a transitar entre as teorias do texto literário, mas que seja capaz de situar a obra como discurso convidativo ao debate com áreas afins. Intertextualidade, como postulado pela autora, diz respeito ao teor transcendente do texto, no sentido de sua capacidade de romper barreiras histórico-culturais e se inserir num diálogo mais amplo com uma tradição ocidental.

A PROSA POÉTICA E O DESVELAMENTO DO EU

Tendo feito uma aproximação inicial em relação à forma, devemos nos deter, agora, diante do fenômeno da própria materialidade da linguagem em relação à sua expressão específica no romance. Vale remetermos a Candido: “A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma *estilização formal*, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (Candido, 2000, p. 47, grifo nosso). Isso significa reconhecer a necessidade de adentrar a obra através do labirinto linguístico que ela nos apresenta e inquirir como esse labirinto se sustenta a partir de sua lógica própria.

Alguns elementos confluem para fazer funcionar o teor poético que encontramos na prosa do romance: escolhas imagéticas justapondo profanação, valorização do corpo e inconformismo; o narrador em primeira pessoa que faz uso da própria fala como se estivesse em processo de construção de monólogos, nos quais há um encadeamento irrefreável de sensações, angústias e pensamentos; a escolha do foco narrativo, com o posicionamento da personagem principal sempre a se colocar como observadora das interações sociais e das convenções que as sustentam; por fim, a condução da narrativa por meio de um fluxo que reafirma um léxico específico, que tem a função de acomodar uma imagem singular da personagem principal – essa ideia de um léxico característico de uma personalidade encontrada em uma personagem tomamos de empréstimo de Milan Kundera:

[...] qual é a maneira não psicológica de apreender o eu? Apreender um eu, quer dizer, em meus romances, apreender a essência de sua problemática existencial. Apreender seu código existencial. Ao escrever *A insustentável leveza do ser* me dei conta de que o código desse ou daquele personagem é

composto de algumas palavras-chave. Para Tereza: o corpo, a alma, a vertigem, a fraqueza, o idílio, o paraíso. Para Tomas: a leveza, o peso (Kundera, 2016, p. 37).

Essa apreensão do eu, convém ressaltar, não está restrita à prosa poética ou à poesia, mas à obra literária em seu espectro geral. No caso de André, diríamos que o conjunto lexical que mais lhe representa está contido em termos como: corpo, verdade, doença, desejo, terra. Cada um desses termos se liga ao outro porque compõem o campo lexical capaz de formular a visão da personagem, informam, portanto, sobre seu modo de conceber a existência e ser no mundo, seus anseios, necessidades e urgências. O corpo de André é louvado por ele mesmo na cena de abertura do romance, mas é também o alvo da “verdade” do pai; o patriarca violento considera o filho fugidio como um corpo estranho a ser excluído para que a “doença” não se alastre.

Doença, nesse aspecto, é conotativa dos sentidos de inadequação. A doença é intuída também sempre que a fala, o discurso, transpõe os limites da moral familiar, contesta normas, aponta violências. A doença é o desvio. Essa percepção não é compartilhada pelo próprio André, que tem suas prioridades bastante claras em seu horizonte: quebrar o ciclo da violência que impede a potencialização da vida e a concretização de projetos individuais, tanto os seus como os dos irmãos e da própria mãe. Não é que isso se passe no romance como se fosse pronunciado pelo protagonista como sua missão heroica, mas sim que seu modo de agir e se relacionar com os demais nos aponta para essa perspectiva. E é sobretudo através de sua fala, do modo como ela nos é apresentada, que podemos intuí-la. O discurso que segue abaixo é representativo nesse sentido; mostra-nos vários elementos imprescindíveis para a constituição desse *éthos*² rebelde da personagem principal:

[...] E quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios [...] (Nassar, 2014, p. 186).

² Para a transliteração de termos gregos utilizaremos a norma estabelecida pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, exceto quando os termos aparecerem em citações oriundas de fontes externas, nesse caso seguiremos a transliteração proposta pelo autor da citação, sem alterações.

O lirismo dita o tom da passagem: há ritmo, e até mesmo rima, além de intensidade subjetiva, evocação de imagens, e sensação de movimento. Dizia Octavio Paz: “o poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo” (Paz, 2012, p. 63). Esse conjunto de frases que entendemos como versos, no texto em prosa, se desdobram como sentenças dotadas de elementos semelhantes. Por seu turno, Alfredo Bosi salienta que: “É possível também que esse coração formal de todo poema responda a necessidades de comunhão física e espiritual que a história dos homens está longe de satisfazer” (Bosi, 2015, p. 143). O que se almeja no poema é possível ser intuído também a partir da forma em prosa-poética: uma apologia da comunhão entre espírito – que aqui poderíamos ler como subjetividade – e mundo físico, ou material, da ordem do corpo.

Essa tentativa de comunhão é o mote recorrente no uso da linguagem por parte de André. Poder-se-ia postular, então, a pergunta acerca da origem desse sentimento lírico que se firma a partir da conjugação dos diversos fatores operando por meio da linguagem. Para isso, é proveitoso uma aproximação com a própria definição de poesia e de seus efeitos, para posteriormente retomarmos a análise da linguagem no romance. Esse teor poético se configura como estratégia subversiva já que molda a linguagem para além de seus usos recorrentes: “O que a poesia pode fazer e efetivamente faz é usar a linguagem de um modo que, do ponto de vista da linguagem prática ou cognitiva, aparece como *perverso* [...]” (Cicero, 2012, p. 108, grifo original), essa modulação é já um tipo de liberação pelo qual o sujeito consegue, por meio do ato de nomear ou de se expressar através de livres associações, desvencilhar-se da “verdade do pai”, que, pelo seu modo de se expressar e pela limitação que impõe à linguagem daqueles ao seu redor, tem um caráter aprisionador.

Portanto, esse tipo de enunciação é o encontro de um poder inaudito residindo no interior da linguagem: “pois se recusa a aceitar a discernibilidade entre significante e significado, que constitui uma condição necessária para usar as palavras como signos, e as toma como coisas concretas” (Cicero, 2012, p. 108). Dessa forma, fazemos alusão aos elementos oriundos da estrutura do poema e da poesia não para defender uma inexistência de especificidades atinentes aos gêneros, mas sim para mostrar como a prosa pode se aproximar desse tipo de criação e que consequências essa aproximação pode trazer para a produção de sentido no interior do romance em prosa-poética.

Retomando o excerto do romance, testemunhamos que dança e sedução parecem se entrelaçar na imagem de Ana – partícipe do amor incestuoso – construída a partir do olhar de André. As partes do corpo, os cabelos, a boca, o queixo, o pescoço e os seios, são enfatizadas a partir de redescritões, como se cada uma servisse a um propósito específico na transfiguração do corpo como máquina de desejo e sensualidade. Mas o posicionamento de André e o momento escolhido para ser relatado é representativo em sentidos outros que não aqueles apreendidos pelas escolhas lexicais. Ana parece ser inconcebível como mulher, como ser desejanter, capaz de movimento e de dança. No entanto, nota-se que há duas marcações que são suspensas na passagem pela colocação entre parênteses: “(que todos julgavam sempre na capela)” e “(que assimetria mais provocadora!)”. André não observa apenas a materialidade da cena, que se traduz pelo movimento de Ana e pela descrição de seu corpo como um objeto de desejo, mas nota como a atuação de sua irmã marca uma ruptura na ordem social. Dança, corpo e desejo confluem para provocar o deslocamento do indivíduo de seu lugar estabelecido socialmente (a capela) e ao qual deve se conformar. André, ao se situar como observador, mostra-nos mais do que aquilo que se materializa à sua frente: torna visível o véu imaterial que oculta a essência repressora das relações entre indivíduos.

Esse processo de evidenciar o posicionamento faz parte da revelação do “eu” da personagem principal, mas esse desvelar funciona de maneiras outras, sempre através do viés poético da urdidura da prosa. Massaud Moisés utiliza os seguintes termos para se referir a esse gênero fronteiro que encontramos ao lidarmos com a prosa poética: “Tudo se passa como se o ‘eu’ guiasse o espetáculo à maneira de um filtro que transfigurasse, por combustão alquímica, a matéria que por ele fluísse” (Moisés, 2012, p. 561); tal funcionamento aponta para a precedência do “eu” na narrativa de cunho poético, na medida em que busca, por meio do exacerbamento descritivo, uma via para a ampliação daquilo que sente no âmbito da interioridade. É como se o narrador em primeira pessoa se colocasse diante do leitor e servisse como: “uma lente que emprestasse à realidade concreta uma permanente aura de incerteza ou de insondável mistério” (Moisés, 2012, p. 561). Essa necessidade de ampliação que reside no âmago do ímpeto descritivo serve como ensejo para demarcar uma postura diante dos conflitos. Mas também uma postura ao nível existencial. Desse modo, ao tempo em que parece denotar a fugacidade da vida, é também um alerta para a sua preciosidade constitutiva: “Assim, ao delinear a realidade,

mostraria pulsar-lhe subjacente um nível de vida que nenhuma lente pudesse captar. E tal circunstância é que constitui a fonte do prazer estético e objeto do conhecimento” (Moisés, 2012, p. 561).

A ênfase no “eu” não quer dizer restrição de outras vozes ou imposição de limitações quanto à quantidade de personagens. Pelo contrário: aqui ainda falamos de romance e por isso o conflito, o confronto; o desenvolvimento de relações é essencial para essa demarcação da individualidade. Esse percurso guiado pela noção de prosa poética é eficiente ao nos proporcionar um retorno ao sentido originário do próprio termo *poiesis*. Não o sentido restrito em que vemos Aristóteles distinguir entre poesia enquanto a arte por meio da qual o poeta se refere aos eventos “que poderiam ter acontecido” e história enquanto relato do historiador que atém ao “que de fato aconteceu” (Aristóteles, 2017, p. 97). A *poiesis* é o agir no mundo que, nas palavras de Castro (2004), conduz do velamento ao desvelamento e, nesse sentido, liga-se ao termo grego *alétheia*, que significa verdade. Nesse desdobramento “a verdade enquanto verdade, como *alétheia*, é poética” (Castro, 2004, p. 64). Essa atividade nos é apresentada como subjacente à escolha da prosa poética por parte de Raduan, pois é esse movimento de descoberta e revelação incessante que estão em operação nos usos poéticos da linguagem que testemunhamos a partir do uso que André faz dela.

ANDRÉ E A POTÊNCIA DA LINGUAGEM

Haveríamos de mencionar, então, um dos traços mais marcantes do romance: refiro-me à relação, ou melhor, à percepção de André relativa tanto aos usos como às potências da linguagem. Nesse tocante, uma reflexão sobre *Lavoura arcaica* deverá ser bifurcada: de um lado se tem uma concepção, um entendimento ou uma visão em relação ao que é a linguagem e para que essa deve servir; do outro lado, testemunha-se o uso efetivo dessa linguagem, dando vazão a essa concepção que lhe precede.

Excetuando-se o desfecho trágico do romance, em que o leitor testemunha um rompante de violência desencadeado pela ira do pai, Iohána, em relação à filha incestuosa, Ana, a ação aparenta ser completamente centrada nos usos da fala, seja nos embates discursivos entre André e os irmãos, ou entre ele e o pai, seja na externalização de estados internos de um ou outra personagem via monólogos.

Para o protagonista do romance, a palavra é uma espécie de dádiva. A capacidade de dar forma verbal àquilo que se sente e percebe somada ao entendimento de que, *grosso modo*, tão pouco uso é feito desse mecanismo é o que dá a André a consciência “sobre algo” que escapa aos outros. Por toda a obra, André insiste em adjetivar sua língua: a parte do corpo que materializa essa potência da linguagem ganha destaque no romance pela função que exerce; ele adjetiva também sua capacidade de fala, sua habilidade de, através da conjunção de termos que é própria de (ou possível a) cada um, expor a vacuidade de seus semelhantes, isto é, sua família. André age segundo a concepção de que há uma abertura existencial a qual todos estão sujeitos desde que sejam capazes de perceber essa potencialidade escondida no discurso.

À guisa de ilustração, vejamos algumas das expressões que André usa para se referir a todos esses elementos: “ímpeto áspero da língua” (Nassar, 2014, p. 67), “verbo limpo” (Nassar, 2014, p. 58), o protagonista afirma o dever de “esconder, bem escondido sob a língua a peçonha” (Nassar, 2014, p. 29), além de utilizar metáforas mais prolongadas como “e senti também pensando nela que estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta, e não era um fruto qualquer, era um figo pingando em grossas gotas o mel que me entupia os pulmões e já me subia soberbamente os olhos” (Nassar, 2014, p. 37); outros exemplos, que traduzem um estado de desilusão em relação a essa capacidade são: “língua inútil” (Nassar, 2014, p. 46), “gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante” (Nassar, 2014, p. 107), e finalmente a marcação de um êxtase constante oriundo desse labor do qual a linguagem é capaz:

[...] retirando da fímbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremeçada na volúpia urgente de uma confissão (que temores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão (Nassar, 2014, p. 110).

Há, nessa repetição variada de termos adjetivos que recaem sobre a língua, a percepção de uma espécie de alquimia das palavras. Como se uma determinada mistura não antecipada, e para além dos limites convencionados, fosse capaz de causar uma reação cujo resultado mais provável seria a implosão de tudo. É por meio dessa implosão que somos levados a contemplar o escopo da denúncia de André: o protagonista está reiteradamente aludindo à falência do tecido social a partir do qual ele mesmo advém e no qual toda a família está enredada. Um traço distintivo de André é, então, sua

capacidade de perceber algo como a materialidade das palavras; sua insistência em atestar sempre uma natureza possível e prática do discurso tem por objetivo final arrancá-lo da passividade de cunho familiar, isto é, da esfera do comum.

Como imagem de fundo dessa tentativa de afirmação incessante, temos uma outra língua, a língua estanque, não adjetivada, não anunciada, configurando-se como veículo de esvaziamento, de estagnação. Portanto, uma língua morta que pouco exige dos sujeitos como seres ativos. Em síntese, o máximo que uma língua desse tipo poderia proporcionar em termos de vivência seria a ilusão do conforto de um mundo já criado que pede do sujeito tão somente sua aquiescência passiva rumo à conformação e submissão.

Não é difícil marcar esse contraste no texto. Fazemos alusão, por um momento, a duas figuras importantes na trama, não tanto por suas participações efetivas, mas pela maneira como se anulam nesse processo de falar, de expressar suas verdades, não sendo capazes, como André, de aderir a essa abertura constitutiva da linguagem. São elas: Pedro, seu irmão mais velho, e a figura do avô, que é lembrado sempre como o fundador de toda a tradição familiar, a raiz de onde se ramifica o estado de coisas tal qual acompanhamos no romance.

Pedro, quando ousa falar, revela-se como mero amplificador do discurso paterno. Sua missão inicial é encontrar André e transmitir a mensagem da família: que todos sofrem por sua partida, que lhe entendem, que o querem de volta, que sair de casa é algo extremo e que o importante é o equilíbrio na conduta com os membros da família, o respeito, a reverência, a obediência aos costumes. André parece dizer tudo isso a si mesmo, em tom de rememoração, mas direcionando sua fala a Pedro, que o ouve na ânsia de que possa reverter sua decisão de não voltar para casa, quando exclama: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai” (Nassar, 2014, p. 41). Noutro trecho, enquanto Pedro lhe dirige a palavra, André oferece a seguinte descrição: “a voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (Nassar, 2014, p. 16).

Portanto, quando Pedro fala, intuímos um esvaziamento psicológico característico desse personagem, que atua como mensageiro. É interessante notar esse contraste que se apresenta ainda na abertura do romance, mais precisamente em seu primeiro capítulo. O leitor acompanha a narração de André, num quarto de pensão, descrevendo um processo

de masturbação por meio de uma linguagem permeada de lirismo pelos usos que faz de elementos estilísticos como descrições, comparações, metáforas e referências a sentidos e sensações, tudo isso apresentado em ritmo próprio. Lancemos, pois, nosso olhar à declaração de abertura em que Raduan Nassar apresenta seu protagonista:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; (Nassar, 2014, p. 7).

Pode-se destacar, inicialmente, o ritmo da passagem que é marcado por suspensões; as vírgulas trabalham como se as pausas que delas se originam demarcassem o detalhe seguinte a ser ressaltado. Lemos o trecho numa suspensão que vai se construindo até a última sentença, proferida como um mote: “pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo”. Essa construção permite ver o posicionamento do narrador-personagem e já convida a uma jornada que se anuncia íntima desde o princípio. Há, portanto, ritmo e composição que se retroalimentam de acordo com a progressão lexical circunscrita à esfera da intimidade: “os olhos no teto” e “a nudez dentro do quarto” se referem ao corpo, assim como “róseo, azul ou violáceo”. Nesse sentido, tanto corpo como quarto são entrelaçados pela ideia de impenetrabilidade e individualização do discurso, num exercício de demarcação da centralidade do “eu” do protagonista.

Em seguida, a imagem do corpo/quarto é fortalecida com os substantivos “mundo” e “catedral” e aí não se faz de maneira gratuita essa correlação. Pelo contrário: Raduan alude de partida ao jogo entre forma e conteúdo que subjaz à narrativa em toda a sua extensão; o sentimento de “angústia” e “desespero” marca o caráter de André e ambos advêm da relação conflituosa entre “mundo”, como a representação da esfera do indivíduo, e sua existência secular (remetendo também a um outro elemento recorrente, a saber, a terra) e a “catedral”, palavra que remonta não só à tradição familiar forjada nas bases do cristianismo, como ao próprio teor divino, de ressonâncias metafísicas, que será contestado e dessacralizado ao longo da empresa do protagonista.

O cerne dessa tensão é o indivíduo, mas, mais detidamente, seu corpo. Poder-se-ia afirmar, ainda, que é o corpo que está em disputa, mas que, ao mesmo tempo se configura como a materialização de resistência, já que através dele o garoto põe em xeque

noções de cultura, família, moral, desejo, e assim por diante. No entanto, os entrelaces não findam por aí. O jogo posto em movimento por André necessita ir além, como ele reiteradamente se adverte e adverte todos ao seu redor: o corpo é um enunciado que se autoproclama. Porém, aquilo que o corpo fala é apenas parte daquilo que aqui chamamos a empresa do protagonista, qual seja, sua autoafirmação.

O acréscimo sobrevém da boa utilização da linguagem. Boa utilização, na leitura que fazemos, remete aos usos corretos da fala, não no sentido prescritivo, mas no tocante à percepção em relação à natureza desse fenômeno singular que é a linguagem. Referimo-nos, portanto, à escolha das entonações, aos trocadilhos, à própria recusa estratégica de engajamento no discurso em determinadas situações e sobretudo à exploração do não dito e das possibilidades de ruptura através de uma linguagem profana.

Um desses recursos é a paródia. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, paródia “é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnavaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual” (Perrone-Moisés, 1996, p. 66). Parte da empreitada de André tem a ver com a absorção e posterior redimensionamento do discurso paterno. Seu objetivo é denunciar a semente de contradição imiscuída, principalmente, nos discursos de ordem moralista.

Cada discurso moralista carrega em si mesmo o ensejo à sua subversão. É assim, por exemplo, como observa Perrone-Moisés, no caso da parábola do faminto, que aparece via sermão do pai no capítulo 13 de *Lavoura arcaica*. Essa parábola, tal como narrada pelo pai de André, versa sobre um homem moribundo, um andarilho faminto que chega às portas de um reino governado por aquele que seria conhecido como “um rei dos povos, o mais poderoso do Universo” (Nassar, 2014, p. 77). Ao adentrar o castelo e relatar sua situação, o andarilho faminto é convidado a se sentar à mesa com o rei e desfrutar de um banquete. Não contava, porém, que tudo seria encenação: a mesa posta à sua frente, as comidas trazidas pelos funcionários, em suma, o banquete como um todo, não existia de fato, eram fruto da imaginação, e todos ao seu redor eram cúmplices do teatro que se armava. O faminto “dobrando-se de dor, pensou com seus botões que os pobres deviam demonstrar muita paciência diante dos caprichos dos poderosos, abstando-se, por isso, de dar mostras de irritação” (Nassar, 2014, p. 80). Ao fim da parábola, tendo suportado pacientemente toda a provação do banquete imaginário, o faminto é recompensado com

moradia permanente no castelo, além de uma refeição robusta e real e a promessa de que dali em diante comida e abrigo não lhe faltariam mais.

A parábola é utilizada pelo pai de André no intuito de demarcar uma virtude: a paciência. No entanto, a moral extraída da história contada é subvertida pelo discurso de André, salientando aspectos como resignação, subserviência etc. Ao invés da absorção passiva da mensagem moralizante, André interpõe o questionamento: “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?” (Nassar, 2014, p. 84). O capítulo em que o pai conta a parábola é finalizado com um longo parágrafo entre parênteses em que o protagonista revela uma versão alternativa da história contada, modificando o caráter do faminto: não mais um ser paciente e servil, ele é tomado de um caráter revoltado e violento, agredindo seu benfeitor.

Todavia, é só mais à frente na narrativa, no capítulo 19, que André sintetiza a fórmula antitética dessa parábola, quando diz que: “era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros” (Nassar, 2014, p. 109). Depreende-se dessa subversão a concomitância de duas concepções e dois usos distintos da linguagem: um uso moralista, por parte do pai, com intuito de homogeneizar as individualidades através da transmissão das virtudes fincadas na tradição do discurso religioso; e um segundo uso, subversivo e contestador, por parte de André, visando a denúncia da violência inerente aos discursos moralistas e a possibilidade de autoafirmação dos indivíduos.

Se nos remetermos, mais uma vez, ao curto capítulo inicial, então, Pedro chega à pensão em que André se encontra e declara ao irmão que a família o quer de volta, que anseia por seu retorno. Torna-se possível perceber aqui que a fala de Pedro é apresentada de maneira indireta pelo próprio André; esse último diz sentir o discurso do irmão mais velho como um peso que desaba sobre seu corpo, com a força da própria família, e reproduz a fala do irmão: “‘nós te amamos muito, nós te amamos muito’ e era tudo o que ele dizia enquanto me abraçava mais uma vez; [...]” (Nassar, 2014, p. 9). Note-se que Pedro não se representa como autor do próprio discurso, gerando assim um grau de impessoalidade que denota seu papel de mensageiro; ele não fala do que sente pelo irmão mais novo, nem o que sente pela situação que se põe entre ele e a família. O que Pedro faz, na verdade, é se diluir do discurso coletivo da família. Não sabemos se ele, Pedro, em particular, nutre algum afeto pelo irmão, ou em que medida ele mesmo sofre por sua partida; sabe-se apenas que “a família” anseia pela volta de André.

Na mesma ponta do espectro, temos a figura emblemática do avô, como mencionado acima, da qual se irradiam os costumes que supostamente moldam tanto Pedro como André e o restante da família. O avô é referido como o “velho asceta” que não os permitia “senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas [deles] dores que exalava das suas andanças pela casa velha” (Nassar, 2014, p. 44), imagem essa que reforça uma perspectiva de austeridade ancestral. É nesse sentido que em um dos capítulos mais concisos do romance, o capítulo 15, que se condensa em um único parágrafo, testemunhamos a síntese da ambiguidade para qual aponta essa figura patriarcal tão simbólica:

(Em memória do avô, faço esse registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”) (Nassar, 2014, p. 89).

O parágrafo-capítulo logra êxito ao condensar forma e conteúdo, imbricando-os numa trama de contradições. Ao tempo em que classifica as falas e discursos de seu próprio pai como “discernimentos promíscuos” e promete uma contradição utilizando a locução adverbial “ao contrário”, André entrega o oposto, classificando a fórmula lacônica do avô como “arrote tosco”. O tal arrote é a fórmula do avô, a palavra de origem árabe *Maktub* que significa “já estava escrito”.

Essa fórmula, sintetizada, econômica e aparentemente impenetrável, é composta, na verdade, por ambiguidades. Ou seja, malgrado a tentativa de materializar uma filosofia do silêncio por meio da fórmula professada, no intuito de manifestar uma reflexão curta e breve sobre resignação dos sujeitos diante daquilo que não pode ser compreendido, o que se acaba alcançando é algo completamente diverso: a raiz da fórmula indica uma abertura ontológica diante da vida. “Está escrito” não é mais lido como se somente aquilo que o detentor da autoridade, moral e/ou discursiva, determina que deve acontecer e julga como certo ou errado, mas sim que o fenômeno da vida, em toda sua integralidade — e isso inclui a própria relação incestuosa entre André e Ana, além da natureza rebelde de André —, deve ser acatado como uma possibilidade, portanto, parte integrante do fenômeno maior cuja justificativa escapa a todos.

Em outros termos: apesar do uso que o avô faz da fórmula, seu significado deverá mudar de acordo com aquele que a lê. À primeira vista, e seguindo a esteira do discurso do pai de André, o destino, referido nas entrelinhas da expressão do avô, nos é apresentado sempre como algo imutável, já escrito, que foge ao nosso controle, restando apenas a possibilidade de resignação e aceitação. O pai lapida essa noção, que subscreve toda a sua moral, a partir de sermões. No entanto, é incapaz de perceber que a própria fórmula se anula, realizando assim uma leitura limitada do conceito: se o destino é pré-fabricado divinamente e tudo que se passa é já o resultado do crivo divino, então mesmo as ações mais torpes e os atos inefáveis deverão ser aceitos e acatados. Essa é a conclusão aferida segundo os parâmetros de sua própria moral. Essa perspectiva mostra a fragilidade tanto de sua leitura como de seu arcabouço moral erigido em torno da fórmula.

É assim que André alerta sobre essa incapacidade travestida de ignorância: “mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia” (Nassar, 2014, p. 41). Eis a razão de André reproduzir entre parênteses o parágrafo (algo que se repetirá no último parágrafo-capítulo do romance) como se pretendesse expor a falibilidade de um discurso que não é capaz de se olhar de fora, da fragilidade das fórmulas morais adotadas de outrem, onde não há espaço para autocriação; pelo contrário, André parece aludir à clausura contraditória em que o avô, o pai e alguns dos filhos — seus irmãos mais ligados à postura do pai — estão inseridos, sem se darem conta da violência que esta pode gerar em relação aos sujeitos e às suas existências.

Até aqui já podemos intuir o que significa a linguagem para o protagonista e como ele se posiciona de modo a se contrapor à moral patriarcal e seus pressupostos. É possível, então, apontar para o grau máximo dessa proposta de autoafirmação que nos é fornecido pelo próprio André e aponta para uma convergência de todos os fatores: o corpo, a fala, a profanação, a família. Assim se expressa André:

Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo, meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo [...] (Nassar, 2014, p. 86).

Essa laje que “pesava sobre” o corpo já havia sido anteriormente anunciada por André: “afinal, que pedra é essa que vai pesando sobre o meu corpo?” (Nassar, 2014, p. 70), como se relatasse um sintoma. A imagem da pedra fria e dura serve como metáfora da língua mortificante do pai; essa, por seu turno, é nada mais que a condutora da malha valorativa contra a qual André se indis põe. Livrar-se do “verbo limpo” do pai é condição para renascer. O que testemunhamos é seu renascimento que se dá via descoberta da linguagem, de sua capacidade de instrumentalizá-la com vistas a se autoafirmar.

Diríamos que a subversão mais interessante vem por meio do trecho: “e meu verbo foi um princípio de mundo”. A noção de criação por meio do verbo tem para André um sentido contrário àquele do Deus cristão: André não crê ser capaz de criar o mundo a partir do verbo, no sentido da emissão de ordens, de ditar deveres e limites, de postular normas. Ele entende o verbo em potencialidade: a enunciação da palavra é um momento de descoberta de si, mais do que de criação externalizada; uma busca, mais do que um produto acabado. A narrativa bíblica dispõe verbo/mundo, como numa sequência linear, um existindo antes do outro, em que o primeiro é tomado como sinônimo de autoridade.

Aqui se desvela nova contradição em relação às atribuições do verbo e sua ligação com alguma noção de poder. Na fórmula bíblica, o verbo é sinônimo de poder apenas até o limite, a partir do qual é possível compreendê-lo como um comando a ser seguido, uma ordem a ser acatada. Portanto, a ligação entre poder e autoridade se torna evidente. Já no romance, diríamos que o poder em relação ao verbo se liga, principalmente, à noção de possível, de possibilidade: o que se tem é a descoberta do verbo enquanto um vir à tona do próprio sujeito. Decerto, não intencionamos com isso asseverar que André sustenta, de alguma forma, a concepção de que a materialidade do mundo é reduzida à sua expressão verbal, mas sim que sujeitos *podem* encontrar, por meio dos usos livres da linguagem, uma esfera de autoavaliação, de descobertas, de ciência de seus próprios limites, anseios etc.

A insatisfação com o *status quo* é uma constante na obra de Raduan Nassar, como já apontado por Perrone-Moisés (1996). É que segundo a autora: “as questões éticas se colocam antes de tudo como questões de linguagem” (Perrone-Moisés, 1996, p. 73). Seja na ambientação de uma cidade interiorana como apresentada em *Menina a caminho* (1960), primeira narrativa do autor, em que os personagens utilizam frequentemente o verbo “vomitar”, fazendo alusão a uma repulsa dominante que contamina a vivência

pacata e amorfa da vida na comunidade; seja em *Lavoura arcaica* (1975), narrativa na qual a instituição “família” é o arcabouço de valores defasados e fragilizados pelo tempo, ao contrário do que quer supor seu guardião maior, o patriarca; ou ainda em *Um copo de cólera* (1978), em que o casal de protagonista encarna a tensão oriunda do próprio contexto histórico, contrapondo discurso anarquista ao discurso reformista. Nas palavras da autora:

A questão da ordem e da desordem está presente, em todos os níveis, na obra de Raduan Nassar. A uma “ordem” social hipócrita e autoritária, escorada na “razão”, os protagonistas de seus livros opõem uma “desordem” anarquista, exigida pelo corpo e pela paixão. A opção pela “desordem” tem seu fundamento no desejo de uma Ordem verdadeira, aquela que se tem a ilusão na infância familiar e que se 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. [...] Nas duas obras, [*Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*] o próprio fato de expor a guerra das linguagens exerce uma função de sabotagem do discurso de poder, na medida em que é uma demonstração da não-univocidade, e portanto da fragilidade de todo discurso (Perrone-Moisés, 1996, p. 74).

Dessa forma, retomando a análise do excerto acima, “e o meu verbo foi um princípio de mundo”, percebe-se que essa distinção pode se esclarecer pela personalização, mais especificamente por meio do pronome possessivo “meu”, que particulariza o processo; e por via da partícula “de” anteposta ao substantivo “mundo”, apontando para um nascimento possível e não uma criação universal e generalizável. Na sequência, o protagonista complementa: “todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes” (Nassar, 2014, p. 86).

Como se já se soubesse pleno de suas possibilidades por meio do verbo recém-descoberto, André brinca com as palavras; reduções e repetições geram uma sequência imagética que aponta para a descoberta de uma esfera do inaudito no sujeito, o âmbito de suas potencialidades existe na língua que agora se desvela. Desvelar não significa descobrir *uma* essência última, imutável e idêntica a todos, mas sim compreender que a essência da linguagem é sua abertura, a falta a ser complementada pelos sujeitos que dela se apropriarão. Nesse sentido, há um processo que se reforça mutuamente entre verbo e sujeito: desvelar aquele é se constituir plenamente neste, e à medida que este o faz reafirma a potência daquele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou passar em revista algumas tendências relativas às análises de *Lavoura arcaica* que se atém ao fenômeno da linguagem literária. Nosso intuito foi demonstrar, inicialmente, como algumas dessas correntes operam. Em momento posterior, ajustamos o foco de nossa análise de modo a ressaltar o traço eminentemente poético da prosa de Raduan Nassar.

Nessa perspectiva, a prosa poética se apresenta como um desafio à classificação do romance e sua adequação a apenas um gênero específico. Mas, para além da preocupação da classificação da narrativa a partir de seu gênero, o que animou nossa análise foi a tentativa de perceber como a profusão verbal e a especificidade do discurso do protagonista e personagem principal põem em movimento uma determinada concepção de ser, de verdade e dos valores morais.

Ou seja, nosso estudo se ateve à tentativa de deslindar os usos da linguagem no romance não por meio de um ilusório esforço de enxergar na prosa poética a completa dizimação das fronteiras e diferenças entre gêneros, mas sim recorrendo à necessidade de responder à pergunta sobre uma visão de mundo que busca se expressar por meio da utilização da linguagem tal como é feita no romance.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BONNICI, Thomas (org.). *Teoria literária – abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CASTRO, Manuel Antonio de. *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. “Profusões barrocas: uma leitura do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar”. 2013. 146 p. Dissertação (Mestrado em Literaturas de língua portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEMOS, Maria José Cardoso. *Une poetique de l'intertextualite – Raduan Nassar ou la littérature comme écriture infinie*. 2004. Tese (doutorado) – U.F.R. d'Études Iberiques et Latino-Américaine, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2004.
- LIMA, Thayse Leal. *O mundo desencantado - um estudo da obra de Raduan Nassar*. 2006. 141 p. Dissertação (Mestrado em Literatura), Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- LOTITO, Denise Padilha. *Expressividade e sentido: um estudo estilístico das metáforas de Lavoura arcaica*. 2007. 125 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MENEZES, Leonardo Gonçalves de. *Exegese dos contrários: uma releitura de Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. 2009. 124 p. Dissertação (Mestrado Teoria Literária e Literaturas) UnB, Brasília, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária - poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, nº 2, p. 61 – 77, 1996.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Recebido em: 05/08/2023

Aceito em: 20/12/2023

Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves: Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí; Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI; professor da graduação em Letras-Inglês da Universidade Estadual do Piauí (Campus Piripiri).