

Uma partitura da tensão: dialogismo e poesia em *Lavoura arcaica* / *A Tension in Orchestration: Dialogism and Poetry in Lavoura Arcaica (Tillage Passé)*

Bruno Curcino Mota*

RESUMO

Neste trabalho revisitamos conceitos centrais do Círculo de Bakhtin, sobretudo a noção de dialogismo, para pensar o tecido tenso de vozes que se confrontam no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Pretendemos problematizar certa visão construída sobre a poesia nos escritos do Círculo, e retomada por teóricos dentro e fora do Brasil, para mostrar como o poético pode estar a serviço de posicionamentos ideológicos, reforçando o tom emocional-volitivo que anima a voz dos personagens centrais de *Lavoura arcaica*.

PALAVRAS-CHAVE: *Lavoura arcaica*; Bakhtin; Dialogismo; Poesia

ABSTRACT

This paper aims at revisiting main concepts of the Bakhtin Circle, especially the notion of dialogism, in order to think about the dense thread of voices that confront one another in the novel called Lavoura Arcaica (Tillage Passé) by Raduan Nassar. We intend to question a determined and concrete image about the poetry in the Circle's writings, reviewed by theorists in and outside Brazil, to demonstrate how the poetic can be influenced by ideological positions, reinforcing the emotional-volitional tone that stimulates the characters' central voices in Lavoura Arcaica.

KEYWORDS: Lavoura Arcaica (Tillage Passé); Bakhtin; Dialogism; Poetry

* Professor da Universidade Federal do Triângulo Mineiro-UFTM, Uberaba, Minas Gerais, Brasil; brcurcino@uol.com.br

1 No princípio era a poesia

As primeiras palavras de *Lavoura arcaica* parecem expressão de um devaneio; sua voltagem poética isola-as como se fossem um grito solitário lançado ao Cosmos. Cápsula toldada de acentos líricos que emula a situação do Eu. Quarto, intimidade, solidão, desespero. Mas esse mundo que se fecha, que se isola num duplo sentido – isolamento do eu/isolamento da linguagem – será invadido, instigado; provocado, terá que se abrir para uma outra ordem – dialogiza-se. O eu que se retorcia em torno de si mesmo terá que se voltar para o outro. A partir desse momento, o que se desenha é um movimento contínuo, complexo, de encrespações da superfície e, por que não dizer, das profundezas do discurso. Ora o acento poético, que parece isolar a linguagem para o mundo dos deuses, para o leito remoto do primitivo, ora o embate com os centros de valor que ressoam nos temas – objetos em disputa – e, mais que isso, a voz que se refrange, que se instiga, provocada pela presença e pelas respostas do outro.

A dicção trágico-bíblica que atravessa as páginas de *Lavoura arcaica*, o inegável tônus poético que pulsa incessante pode criar no leitor a sensação de uniformidade da linguagem. Inebriado pelas metáforas, atordoado pela força dos símbolos poéticos, o leitor pode ser levado a escutar uma única voz – a do autor-criador – na qual na verdade há uma estratificação significativa. Nossa tarefa neste trabalho, baseado sobretudo nos trabalhos Bakhtin e do Círculo, é “fazer emergir, da obra que enfrentamos, uma rede de relações formais e valorativas altamente complexa, arraigada na história e na cultura, que lhe dão uma singularidade extraordinária” (TEZZA, 2003, p.26-27).

Se o problema central do romance, como defendia Bakhtin, é o da imagem da linguagem, principiemos por saber como essa imagem se constrói em *Lavoura arcaica*. Se o romance é um fenômeno plurilinguístico, pluriestilístico, cumpre analisar como as linguagens se estratificam na arquitetônica da obra. A obra de Nassar é herdeira e debitária de toda a evolução do romance não só brasileiro, mas europeu. Nesse trabalho pretendemos mostrar que, ao potencializar o dialogismo como o faz em *Lavoura arcaica*, Nassar se coloca como um dos melhores (dentre os poucos) continuadores da obra dostoiévskiana nos trópicos.

Como nas narrativas do escritor russo, o que sobressai em *Lavoura arcaica* não é uma gama variada de jargões, de falares típicos¹, mas uma orquestração profundamente dialógica que explicita perspectivas semânticas e axiológicas contraditórias, que destrói qualquer imagem de língua única e centralizada. *Lavoura arcaica* faz-se, em cada um dos seus aspectos composicionais, uma arena em que vozes lutam pela hegemonia, num embate em que se jogam os destinos últimos do homem. A lei e o desejo, a ordem e a liberdade, as tradições do clã e a autonomia do indivíduo são os temas que se encarnam nos fios do discurso e ganham um dinâmico acabamento estético – tornam-se imagens.

2 Imagens da poesia nas teorias do Círculo

Resta explicar com maior precisão o lugar e o papel da poeticidade em *Lavoura arcaica*. A discussão não é tão simples, sobretudo pela polêmica definição dada por Bakhtin à linguagem poética como sendo autoritária e centralizada. A diferença estabelecida entre a linguagem romanesca e a poética está no tópico O discurso na poesia e o discurso no romance, que faz parte do ensaio *O discurso no romance*, da década de 1930.

O escritor Cristovão Tezza é um dos estudiosos brasileiros que tem vários artigos e um livro dedicado a discutir a questão prosa *versus* poesia nas obras do Círculo de Bakhtin. Nosso ensaio parte de algumas de suas premissas, endossando-as e/ou problematizando-as.

Um dos grandes méritos de Tezza é lançar luz sobre o terreno em que se dá a discussão prosa *versus* poesia, na teoria bakhtiniana. Não se pode ignorar que todos os grandes conceitos do pensador são desdobramentos da sua concepção de linguagem, que é essencialmente dialógica. Na verdade duplamente dialógica: mesmo o mais abstrato

¹ Sobre o romance de Dostoiévski, ao qual procuraremos filiar a prosa nassariana e as peculiaridades das relações dialógicas que potencializadas eclodem em polifonia, diz Bakhtin (1997, p.181-182): “no romance polifônico de Dostoiévski há bem menos diferenciação lingüística – ou seja, diversos estilos de linguagem, dialetos territoriais e sociais, jargões profissionais, etc. – do que em muitos escritores de obras centradas no monólogo, como Tolstói, Pissemsky, Lieskóv e outros. [...] O problema não está na existência de certos estilos de linguagem, dialetos sociais, etc., existência essa estabelecida por meio de critérios meramente lingüísticos; o problema está em saber sob que *ângulo dialógico* eles se confrontam ou se opõem na obra. Mas é precisamente esse ângulo dialógico que não pode ser estabelecido por meio de critérios genuinamente lingüísticos, porque as relações dialógicas, embora pertençam ao campo do *discurso*, não pertencem a um campo puramente lingüístico do seu estudo” (grifos do autor).

pensamento, ou uma palavra “solitária” verbalizada, realiza-se numa dupla orientação – em relação ao que já foi dito (não existe palavra virginal, “adâmica”)² e direcionada para alguém, visando um fundo perceptivo. Segundo Tezza, o conceito de dialogismo é desdobramento da noção de “centro de valor” que estava num dos primeiros escritos do pensador, *Para uma filosofia do ato*, um ensaio que guarda ainda um poder de sedução enorme, pois revela que em Bakhtin todo projeto teórico estava fundado numa inalienável dimensão ética. *Para uma filosofia do ato* não deixa de trazer a força, até mesmo a pretensão daqueles escritos da juventude que, num século de mitologias científicas, busca de objetividade máxima, colocavam-se como um pensamento participativo; Bakhtin queria fundar uma filosofia moral

que desse conta do “evento do ser”, aquele instante perpétuo, a fronteira do tempo, para o qual não temos alibi e de cuja responsabilidade não podemos fugir, o “aqui-agora”, sem transformá-lo num objeto teórico que exclua o olhar do sujeito; uma filosofia, enfim, que rompesse a incomunicabilidade de dois mundos “mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida” (TEZZA, 2006, p.198).

O caráter humanista, o apelo, por que não dizer, utópico do pensamento de Bakhtin, ainda que o mesmo tenha *desistido* do projeto dessa *prima philosophia*, surge nas proposições desse primeiro escrito, que irradiam e penetram todos os conceitos posteriormente desenvolvidos. Tezza (2006, p.199) afirma que Bakhtin teria encontrado na estética, mais especificamente na literatura (sobretudo na prosa romanesca), a “realização de seu projeto de natureza filosófica”.

O romance polifônico de Dostoiévski, em que as questões últimas do homem encarnam-se em diálogos liminares, em que há um tempo qualificado pela premência das escolhas, um tempo que fecunda o espaço infundindo-lhe vida e significação (historicidade), tem semelhanças com a proposta filosófica de

uma representação, uma descrição da arquitetura real, concreta, do mundo dos valores experimentados, [...] com aquele centro real, concreto, tanto espacial quanto temporal, do qual surgem avaliações,

² “Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar” (BAKHTIN, 1998, p.88).

asserções e ações, e onde os membros constituintes são objetos reais, interconectados por relações-eventos (BAKHTIN *apud* TEZZA, 2006, p. 199).

Nos desdobramentos das teorias bakhtinianas e no interesse cada vez maior demonstrado em relação à literatura, a oposição entre prosa e poesia surge quando o pensador aprofunda a compreensão das formas de apropriação da linguagem. Segundo Bakhtin, haveria uma diferença fundamental entre os escritores (e aqui se incluem até mesmo os prosadores) que se apropriam, que assumem completamente a linguagem da obra como sua (tendência monologizante) e aqueles que fazem um uso produtor das linguagens alheias, que assumem o “plurilinguismo” social e fazem dele o centro irradiador da construção estética (tendência dialogizante).

Note-se que esse assumir a linguagem diz respeito a todos os aspectos dela, desde a dimensão semântico-ideológica, a tonalidade, o ritmo, até as escolhas lexicais, sintáticas etc. Tezza (2003) pensa essas formas de apropriação da linguagem num *continuum* que iria da “prosa pura” à “poesia pura”, para lembrar que, justamente devido ao caráter profundamente estratificado das manifestações linguageiras, esses extremos³ são quase que abstrações; as realizações estéticas constituem-se no vasto intervalo que vai de uma a outra possibilidade.

A voz poética incidiria de forma mais direta sobre o tema-objeto que labora esteticamente, as irradiações de sentido seriam resultado do caráter dialético do próprio objeto-tema e do *tesouro* da própria linguagem. Na prosa romanesca, por sua vez, o escritor faz com que a voz, ao projetar-se na direção do objeto, incida e se deixe penetrar pela voz de outros discursos sociais sobre o tema que focaliza; Bakhtin (1998, p.87) usa a imagem do raio para dar conta desse processo:

Se representarmos a intenção, isto é, a orientação sobre o objeto de tal discurso [romanesco] pela forma de um raio, então nós explicaremos o jogo vivo e inimitável de cores e luzes nas facetas da imagem que é construída por elas, devido à refração do “discurso-raio” não no próprio objeto (como o jogo de imagem-tropo do discurso poético no

³Bakhtin (1998, p.84) explica por que a estilística da época tinha uma tremenda dificuldade de enxergar esses aspectos do dialogismo na prosa: “Para servir às importantes tendências centralizantes da vida ideológica verbal européia, a filosofia da linguagem, a lingüística e a estilística buscaram antes de tudo a *unidade* na diversidade. Esta excepcional ‘*orientação para a unidade*’, na vida presente e passada das línguas, fixou a atenção do pensamento filosófico-lingüístico sobre os aspectos mais resistentes, mais firmes, mais estáveis e menos ambíguos do discurso (sobretudo os aspectos *fonéticos*), enfim, os aspectos mais distanciados das esferas sócio-semânticas mutáveis do discurso” (grifos do autor).

sentido restrito, na “palavra isolada”), mas pela sua refração naquele meio de discursos alheios, de apreciações e de entonações através do qual passa o raio, dirigindo-se para o objeto. A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem.

Os temas-objetos em disputa na prosa romanesca estão envolvidos nesse oceano de vozes, que, em última instância, são pontos de vista, posicionamentos ideológicos carregados de tons emocionais-volitivos (podem ser concordantes ou discordantes), mas que criam a imagem tensa, tanto dos personagens quanto da linguagem.

Nesse intuito de descortinar aspectos que a estilística da época (embebida de linguística até a medula) desconsiderava, Bakhtin (1998, p.89) dirá ainda de outra particularidade da prosa romanesca, ao lado da dialogicidade interna da linguagem; não seria só no objeto que ela encontraria o discurso alheio:

Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada. O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo.

Mas Bakhtin não quer pensar a figura do interlocutor nos moldes da retórica tradicional, no seu papel passivo de receptor. O teórico russo defende que, no diálogo verdadeiro, em todo processo de compreensão ativa, a resposta, a imagem do outro, a tonalidade de sua resposta afeta a constituição do discurso.

Toda essa teorização sobre o discurso romanesco, essas camadas intrincadas de sua constituição que Bakhtin destrinçou serão importantes para a compreensão da complexidade da prosa de *Lavoura arcaica*, mas explicitemos como Bakhtin diferencia o discurso poético dessa inclinação para o plurilinguismo e para o discurso do outro, que seria marca da prosa romanesca.

2.1 O discurso poético: autoridade ou autoritário?

O poético, no seu sentido estrito (o máximo da escala de poeticidade, de interiorização do discurso), seria surdo a “enunciações de outrem fora de seus limites”

(BAKHTIN, 1998, p.93), a voz do poeta se bastaria a si mesma, ela precisa apostar na centralização, na unificação de todos os seus aspectos (semânticos ideológicos, rítmicos, entonacionais), se não quiser implodir. Tezza irá mostrar com muita propriedade que um dos problemas dessa tese de Bakhtin é que, às vezes, o próprio teórico deixa vaziar um sentido valorativo nessa oposição. Os conceitos que Bakhtin atribui ao poético – centralização, bastar-se a si mesmo e autoritário – não gozam de boa reputação num século como o XX, marcado por totalitarismos de toda ordem. No caso do termo autoritário, ousaríamos dizer que parece uma *boutade* do pensador, e exagerada, para dizer o mínimo, tanto quanto aquela de Barthes ao dizer que a língua é fascista.

Como aceitar que um poema, mesmo em seus ritmos marcados, com a voz assumida pelo vate, como Navio negreiro, possa ser autoritário? Ou, pensando as relações dialógicas de *Lavoura arcaica* com cenas/trechos das Escrituras, qual é o tom autoritário do Cântico dos cânticos?

Talvez, por estarmos acostumados com uma poética libertária, bastante prosificada, como é aquela inaugurada pelo modernismo de 22, tenhamos uma certa dificuldade para aceitar afirmações como essas de Bakhtin (1998, p.103):

O poeta é definido pelas idéias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Estas idéias são imanentes aos gêneros poéticos com os quais ele trabalha. Isto determina os métodos de orientação do poeta no seio de um plurilingüismo efetivo. O poeta deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas. Cada palavra deve exprimir de maneira espontânea e direta o desejo do poeta; não deve existir nenhuma distância entre ele e suas palavras. Ele deve partir da linguagem como um todo intencional e único: nenhuma estratificação pluridiscursiva e muito menos plurilingüe deve ter qualquer reflexo marcante sobre sua obra poética.

Podemos dizer que, no afã de implodir catedrais, modelos, regras, os poetas aprenderam a manusear, no terreno da poesia, algumas das armas e estratégias que Bakhtin atribui à prosa, por exemplo, fazer duas vozes, dois pontos de vista soarem polemicamente sem que o poeta se insurja claramente com *a sua própria voz*, permitir que do choque brote a significação. Ou outros, em que o poeta incorpora a fala das profissões, das classes sociais, ironiza-as, aproxima-se ou distancia-se, como em vários textos de Bandeira e Drummond, por exemplo.

Tezza faz um tremendo esforço para salvaguardar a coerência do pensamento de Bakhtin (não são todos os grandes estudiosos da obra do pensador russo que continuam a fazê-lo, inclusive alguns têm ousadamente pontuado, senão incongruências, algumas incompletudes)⁴. No ponto em que tenta justificar a “necessidade” dessa centralização da voz poética, condição *sine qua non* para sua sobrevivência, Tezza usa argumentos que tangenciam a contradição; num primeiro momento faz a apologia do mundo prosaico em que vivemos:

A questão é que vivemos num tempo prosaico, retomando a arquitetura literária de Bakhtin. Isso acontece não porque haja propriamente uma preferência universal arbitrária pela prosa, mas porque, talvez mais do que em qualquer outro tempo, a consciência e valorização das linguagens alheias – consideradas não como objeto, mas digamos que democrática e multiculturalmente, como sujeitos ativos do mundo dos significados – está presente, e, parece, é cada vez mais difícil a autoridade poética encontrar eco, isto é, encontrar recepção e ressonância a uma entonação centralizada, marca absoluta do estilo poético na sua voltagem máxima. Assim, o que podemos chamar de “contaminação prosaica” é a marca contemporânea obrigatória de toda poesia (2006, p.206-207).

E depois, no final do texto:

Para Bakhtin, o poético é a expressão completa de um olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras. Num mundo fragmentado e prosaico como o nosso, não é tarefa fácil sustentar o poder dessa linguagem sem se entregar aos lugares comuns da cultura de massa ou aos universais poético-religiosos, que, parece, são a hegemonia que nos restou. (2006, p.15).

⁴Note-se a observação de Morson e Emerson (2008, p.20-21), interessante, sobretudo, pois traz um *mea culpa* do autor de *O freudismo* acerca do inacabamento de algumas de suas teses: “[...] como o próprio Bakhtin compreendia – algumas das suas mutáveis idéias não podem ser classificadas nem mesmo por um plano aberto, não-monológico. Bakhtin não só parece alterar suas idéias no curso do seu desenvolvimento como também, importa admiti-lo, às vezes simplesmente se contradiz. Outras vezes, ele sai pela tangente; como tantos outros, persegue idéias frágeis até chegar a um beco sem saída. Numa rara meditação sobre sua própria obra, já perto do ocaso da vida, Bakhtin atribuiu alguns mal-entendidos relativos a suas idéias, aos seus hábitos de pensamento e escrita não-monológicos: ‘Meu amor pelas variações e por uma diversidade de termos para um único fenômeno. A multiplicidade de enfoques. Trazer coisas distantes para perto sem indicar os elos intermediários’. (N70-71, p.155). Nessa mesma nota, entretanto, Bakhtin admite também uma forma menos exaltada de incongruência, a incapacidade de examinar exaustivamente uma idéia ou de expressar-se claramente. Um tipo de finalização-aberta tanto é intrínseco ao seu pensamento quanto desejável, mas o outro é uma deficiência: ‘A unidade da idéia emergente (em desenvolvimento). Daí uma certa finalização-aberta interna em muitas das minhas idéias. Mas não quero transformar deficiências em virtudes: nessas obras há muita finalização-aberta externa. [...] Às vezes é difícil separar uma finalização-aberta de outra’ (*idem*). Para apreciar os lados fortes de Bakhtin sem desculpar suas fraquezas, devemos tentar distinguir esses dois tipos de ambiguidade e abertura”.

Ficamos sem saber se o escritor-crítico deplora o “mundo prosaico” em que vivemos ou se é otimista em relação ao multiculturalismo. Pensamos que a sua primeira afirmação é excessivamente generosa e positiva em relação à audição que é dada às linguagens alheias em nosso tempo. Há, em determinados círculos sociais e intelectuais, um esforço genuíno para ouvir a voz “estrangeira”, a fala do outro; noutras circunstâncias surge (pura ironia) na boca de governantes, de líderes, um discurso politicamente correto que diz estar atento e sensível à diferença, à heteroglossia, mas na prática o que se observa é o poder avassalador da massificação, uma homogeneização dos discursos, um achatamento das forças desejantes. O argumento de que a voz poética não encontra ressonância, audiência, porque é centralizada, parece bastante insuficiente; também o romance polifônico, com toda a *democracia* de vozes e pontos de vista que carrega, se é de um Dostoiévski, se é a obra filosófica de um Camus, não tem grande audiência em nosso tempo. Noutro parágrafo, Tezza (2006, p.207) faz uma vinculação ainda mais negativa sobre o discurso poético:

Mas é claro que esse “impulso poético” prossegue vivíssimo em segundo plano, ou mesmo invadindo (ou recuperando) gêneros que havia perdido ao longo da história, como os gêneros narrativos, ao tirar deles a indispensável dialogicidade interna, a fratura de linguagens, e envernizá-los com uma centralização tematicamente espiritualizante.

Essa afirmação se faz acompanhar da seguinte nota:

Nesse sentido, compreende-se talvez, por exemplo, parte do fenômeno da obra de Paulo Coelho; ela realizaria essa prosa “poética” em pelo menos um dos aspectos frisados por Bakhtin – uma voz centralizadora reduz o mundo inteiro à sua própria autoridade e encontra na audiência a exata aceitação, o eco que a faz respirar (TEZZA, 2006, p.216).

Vincular “impulso poético” com a platitudo de ideias, com o verniz espiritualizante de “literaturas” edificantes, parece-nos bastante descabido. Poderíamos inverter o raciocínio e dizer, sim, que o “impulso poético” continua vivo e recuperando terreno de uma forma muito poderosa (não no sentido de encontrar uma grande audiência, necessariamente, se a medição se fizer nesses critérios, ficaremos

desnorteados), mas potencializando sentidos, imantizando cada palavra, cada frase de polissemia, como fizeram Guimarães Rosa ou Raduan Nassar.

Se a compreensão do agenciamento das vozes na prosa romanesca, as múltiplas formas de reflexão e refração entre elas, permite um esclarecimento das potencialidades do romance, parece-nos que a questão da apropriação da voz de forma centralizada na fala poética não dá conta da complexidade da poesia. É necessário perguntar-se com que função o eu lírico opera essa centralização. Nessa linha de raciocínio, concordamos cabalmente com a segunda afirmação de Tezza, o que o poeta faz é chamar a si a responsabilidade pelas palavras. A voz altissonante de Castro Alves erguia-se diante dos discursos oficiais, religiosos, que justificavam o horror da escravidão, fazia-se posicionamento ideológico. Até mesmo o ensimesmamento de certa lírica moderna, quem o afirma é Adorno, é muitas vezes resistência aos processos de reificação, e não surdez à algaravia social:

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. Mesmo o culto à coisa [*Dingkult*], pretendido por Rilke, já pertence ao círculo encantado de tal idiossincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação. A fraqueza estética desse culto à coisa, seu gesto afetadamente misterioso e sua mistura de religião e artesanato, denuncia ao mesmo tempo o real poder da coisificação, que não se deixa mais dourar por nenhuma aura lírica, nem se resgatar pelo sentido (2003, p.69).

3 As (outras) vozes da poesia

Uma rápida panorâmica sobre a poesia moderna nos daria um ótimo espectro de como as vozes líricas estabeleceram diferentes estratégias em suas formas de constituição e, conseqüentemente, de se relacionarem com o mundo, com a realidade, com outras vozes. Em geral, exagera-se o hermetismo da poesia pós-baudelaireana, que se torna “transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins

comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história” (BERARDINELLI, 2007, p.21).

O crítico italiano faz uma formidável contraposição à famosa obra de Hugo Friedrich, *A estrutura da lírica moderna*, que defendia ser esse tipo de “poesia despersonalizada” a essência da lírica moderna. Trazendo à baila nomes que Friedrich exclui de seu *cânone*, como Whitman, Brecht, Antonio Machado, Maiakóvski, entre outros, Berardinelli (2007, p.28) lembra que, mais “que uma fuga da realidade rumo a transcendência vazia”, em muitos textos e autores modernos é possível observar um procedimento oposto. “Nesses casos, são a realidade empírica, a comunicação, o relato ou a paródia que orientam a construção do texto”. Maiakóvski (1985, p.131-137), o poeta da revolução, num poema sintomaticamente chamado “A plenos pulmões”, após vociferar contra a “horticultura airosa da poesia”, contra as “blandícias” sopradas “nos lóbulos de donzelas/ de cachos e bandós” (sua poesia é uma polêmica aberta contra “os vates/ velhacos e falsários”), assume-se como um “poeta com a língua dos cartazes”. Compara seus poemas com canhões, seus versos formam “a cavalaria do sarcasmo”, verbo “forjado/ na refrega e no fogo”, há de forjar também uma outra realidade.

Note-se que o nosso esforço até aqui tem sido problematizar uma certa imagem (um tanto hegemônica) da poesia como fala clausurada, como se os recursos mobilizados usualmente na sua constituição só estivessem a serviço do seu isolamento. Toda essa argumentação será usada agora para mostrar que a poeticidade de *Lavoura arcaica* funciona de diferentes modos conforme o contexto em que a fala de André se constitui⁵. Por vezes o balbúcio lírico de André insula-o, como se seus lábios pronunciassem um canto órfico, a dor universal e atemporal do homem expulso do

⁵ A teoria dos gêneros discursivos pode fornecer instrumental para entender a composição de *Lavoura arcaica*, no caso o total imbricamento entre poesia e prosa. A transformação e incorporação de diferentes gêneros na fatura de *Lavoura arcaica* já está discutida em Mota (2002, p.21-22): “Os gêneros do discurso são, segundo Bakhtin (2006, p.262), ‘tipos relativamente estáveis de enunciados’ elaborados no interior das distintas esferas de utilização da língua. Os gêneros primários se constituem das trocas verbais mais espontâneas do cotidiano (réplicas do diálogo, conversas familiares). Já os gêneros discursivos “secundários (complexos) - romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) - artístico, científico, sociopolítico. No processo de sua formação, eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formam nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2006, p.263). Uma análise percuciente de *Lavoura arcaica* pode mostrar o grau de complexidade na elaboração discursiva da narrativa. Não somente gêneros primários foram assimilados e transmutados (a serviço de uma ‘última instância semântica’ – a do autor), mas também outros, complexos, como o discurso bíblico, o psicanalítico, o das tradições mediterrâneas”.

paraíso. São *ilhotas líricas* que emergem do caudaloso discurso do personagem e que, se pudessem ser separadas, bem mereceriam algumas das qualificações dadas por Paz (1982, p.15) para a poesia:

A poesia é [...] poder, abandono. [...] exercício espiritual, é um método de libertação interior. [...] Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração. [...] Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. [...] Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. [...] Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. [...] Confissão. [...] revelação, dança, diálogo, monólogo. [...] língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, [...] coletiva e pessoal [...].

Usamos o termo *ilhotas líricas* num sentido figurado, para falar de trechos em que o tônus metafórico da linguagem é bastante potencializado, em que o verbo parece delirar⁶. Mas se usarmos outros termos de Bakhtin, a verdade é que praticamente cada partícula de *Lavoura arcaica*, cada átomo da linguagem, está contagiada de voltagem poética. Mesmo a fala do pai, um pouco mais enrijecida, tem, a seu modo, um tônus poético. Numa perspectiva dialógica, é possível mostrar como Nassar construiu a voz do pai por meio da retomada de uma *poetry of wit*, é assim que Alter (1985) chama a poesia de *Provérbios*.

Paz (1982, p.15) diz que “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo”. Em *Lavoura arcaica*, devido ao caráter memorialístico da narração de André, por vezes sua voz ganha essa conotação, ao invés da progressão, da imagem da marcha que seria própria à prosa, o que temos são voltas, um ensimesmamento reflexivo, um uivo doloroso que ecoa em cada fibra do seu corpo, e esbate na parede do quarto-casulo. Voltemos às linhas iniciais de *Lavoura arcaica*, bastante ilustrativas a respeito:

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

⁶ “[...] E pois./ Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer / nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio.” (BARROS, 1993, p.15).

objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (p.9).

Essa fala, de intenso lirismo, uma bolha multicolorida (rôseo, azul ou violáceo), simula desprender-se, como às vezes parece ser a pretensão da fala poética, para além (ou aquém?) da comunicação humana, alçar-se para as esferas da pura sensação, na tentativa de traduzir, só com o apelo das imagens, o inefável/indizível de determinados estados de alma. Com Paz (2006, p.46) poderíamos dizer que, nesse bólido de imagens, cada “frase-ritmo evoca, ressuscita, desperta, recria”, mais do que apresenta ou descreve o quarto; seus objetos e ocupantes surgem como uma “presença instantânea e total”. No Bere’shit⁷ dessa lavoura, desse mundo romanesco, o Adão perverso nassariano ganha uma voz poética que experimenta e consagra o instante, “nesse aqui e nesse agora principia algo”: no caso de *Lavoura arcaica*, a explosão de um rio de palavras, um jorro poderoso pelo qual assistimos como se deu a gênese/formação da consciência do personagem.

A progressão narrativa permite ao ouvido afinado pelos conceitos bakhtinianos pressentir que essa célula ritmo-poética já é resposta antecipada a outra voz, a outra ordem de dizeres. Esse quarto de pensão interiorana é refúgio de um pródigo cuja persistência da fome (a que o acossa é insaciável) não amadureceu nenhuma resolução de voltar à casa paterna. A catedral, imagem cara para dizer da ordem erigida pelo pai, com suas reverberações de pedra-peso, fundamentos, solidez, é aqui transmutada em metáfora do próprio corpo – materialidade pulsante sobre a qual André fundará a sua igreja particular. A leveza, a feição sinestésica dessa fala que trai certa melancolia, é a antecâmara que prepara a explosão da libido e da voz (como jorro masturbatório) que há de conspurcar o missal paterno.

O que queremos argumentar é a quase impossibilidade de destrinçar poesia e prosa em *Lavoura arcaica*. Nessa célula poética do início, como em várias outras espalhadas pelo livro, ouve-se por vezes um dialogismo interno, em geral mais interessante ainda, segundo Bakhtin, do que o diálogo composicionalmente expresso. O

⁷ “Trata-se da primeira palavra do v. 1 do Cap. I e também do título do primeiro dos cinco livros da *Torá* (‘Lei’, ‘Ensino’), na *Bíblia Hebraica (Tanakh)*. O Livro que lhe corresponde no *Pentateuco do Antigo Testamento*, na tradição cristã, é o *Gênesis*. Transcrição mais simplificada: *Bereshit*. [...] De minha parte, atento basicamente às possibilidades de recriação poética derivadas da ambiguidade da estrutura linguística do original, utilizo uma construção com o infinito substantivado (‘No começar’) e com o verbo no gerúndio (‘criando’). Isto permite um remontar ao cenário da origem (como em *flash-back* sintático), à circunstância da criação, recapitulando no ‘feito’ o seu ‘em se fazendo’.” (CAMPOS, 2000, p.17, 27).

quarto em que o filho pródigo se refugiou transforma-se numa pequena catedral dos ofícios da intimidade. É o desenrolar do fio narrativo que permite ver que sobre as palavras “catedral” e “consagrar” incide, mais do que a bissemia própria da poesia, um tom polêmico, pois esses termos, e outros que se aproximem semanticamente, se farão, ao longo do romance, arena de disputa ideológica.

A palavra poética teve os mais distintos usos e funções em diferentes épocas históricas e até num mesmo tempo, mas, em lugares e circunstâncias distintas, o papel ocupado pela dicção lírica pode mudar. Pensemos o que é a fala poética num ritual litúrgico, num poema encomiástico, ou num panfleto revolucionário de Maiokóvski, por exemplo, só para citar formas muito distintas de encarnação do impulso poético. Assim, em *Lavoura arcaica*, os recursos utilizados nos gêneros poéticos serão mobilizados para produzir múltiplos sentidos – às vezes o mergulho intimista, a fuga, o devaneio⁸; noutras reforça um posicionamento, dá turgidez, enerva o verbo. Para falar com Koshiyama (1996, p.87), ou “o canto reflui para si mesmo, mimetizando e reiterando a cisão social e psíquica, ou ele constrói-se como uma resposta a esta cisão”. É como se o discurso de *Lavoura arcaica* se fizesse como um mar revolto na complementariedade desses dois movimentos; nas vagas profundas, ele é cisão, dilaceramento, mas por vezes essa revolta interior levanta-se como onda poderosa e esbate-se contra as muralhas que o querem cercear – águas revoltas contra a pedra –, nesse embate não só se corroem os diques da repressão, mostra-se o seu caráter compósito, quebradiço, a matéria heterogênea de que são feitos.

4 A poética dialogizante de *Lavoura arcaica*

A mescla do poético e do prosaico, de fragmentos altissonantes e de falas do contato familiar, o contraste de perspectivas axiológicas distintas em *Lavoura arcaica* ressoa a afirmação de Bakhtin de que o romance é composto de “unidades estilísticas heterogêneas” (BAKHTIN, 1998, p.73). Toda uma gama de discursos que povoaram outros contextos socioideológicos é submetida à dialogização em *Lavoura arcaica*. A “parábola do faminto”, central na argumentação de Iohána sobre a consolação reservada

⁸ O lírico se afirma no movimento mesmo que anima o enredo – re-cordare – trazer de novo ao coração. O papel executado por Mnemosine na tessitura de *Lavoura arcaica* levou a Editora Gallimard a traduzir poeticamente o título do romance por *La maison de la mémoire*.

aos pacientes, é a estilização de uma estilização. A história foi retirada d'*As mil e uma noites*, esse “jardim de arabescos” que assombrava o cerebral Borges, resultante de séculos de decantação das narrativas orais do Oriente Médio.

Ditames e imagens bíblicas estão dialogizados em *Lavoura arcaica*, assim como escritos morais, sobre as tradições, sobre as virtudes; e filosóficos, sejam da sapiência antiga, sejam dos poetas-pensadores-rebeldes, estão organizados artisticamente e se transformam em vozes individuais do romance.

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o fazem *sob diversos ângulos*, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo (BAKHTIN, 1998, p.105, grifos do autor).

Todos esses discursos preexistentes, ao passarem pelos lábios paternos ou pelo palato de André, assumem tons emocionais-volitivos diferentes. *Lavoura arcaica* é um romance cheio de aspas; passagens do discurso direto para o indireto e para o indireto livre acontecem várias vezes. O olhar atento para as mudanças, os cortes, a identificação ou afastamento do narrador em relação ao que cita, revela o caráter dialógico, polêmico que informa este livro.

Nassar não ignora, muito pelo contrário, trabalha artisticamente a estratificação social e histórica da linguagem. A instituição familiar é um desses lugares do comércio linguageiro que, devido a sua longevidade e à aura de sacralidade que a cerca, permitiu uma estratificação e saturação especial dos discursos que se produzem no seu interior⁹. No caso de famílias rurais e mais tradicionais, como a que temos em *Lavoura arcaica*, a palavra dos mais velhos soa a partir de uma posição privilegiada e tem um tom de autoridade ao qual devem se submeter as esposas e os filhos. Há uma teatralidade do discurso que impõe os lugares e restringe o quê e o como dos dizeres. Segundo Bakhtin (1998, p.100), devido “ao trabalho de todas [as] forças estratificadoras, a língua não

⁹ Vale citar aqui uma tocante confissão de Raduan Nassar acerca do lugar da família, inclusive na literatura: “A família continua sendo um filão e tanto para um escritor de ficção. Não tem quem não se toque, não tem quem não blasfeme contra a família, não tem quem não chore de nostalgia” (NASSAR, 1996, p.29).

conserva mais formas e palavras neutras ‘que não pertencem a ninguém’; ela torna-se como que esparsa, penetrada de intenções, totalmente acentuada”.

Nassar soldou, com rara competência, na figura dos principais personagens, a tonalidade de suas vozes, a intencionalidade de seus dizeres e até aspectos da compleição física daquelas consciências encarnadas (vide os gestos, as posturas...). O avô, depois de morto, ou mesmo quando ainda era vivo, parecia um fantasma cujos passos assombram a casa; sua linguagem era concisa, elíptica, um arrote tosco, um infalível *Maktub*. O ancestral, com seu relógio em forma de anzol – talvez a lembrar a violência com que os mais novos eram fígados pela força de dizeres imemoriais –, parece fundir, nos contornos do próprio corpo, a certeza e *secura* do que preconiza. Não é demais acrescentar que o velho é quase todo um destino cumprido; no romance, jovens como André, Ana e Lula pretendem a aventura do inventar-se. Cada ruga de sua pele, cada fio branco de seus cabelos é cicatriz e resultado da refrega eu-mundo. Se este ancião conseguiu (ou pensa tê-lo feito) manter o *marco dos antigos*, ele parece encarnar no esguio e *mineral* corpo o amálgama de natureza e cultura, em sua concepção, concordantes. A tentativa de André de escapar à fígada do anzol das tradições deixa em seus lábios um ressaibo de sangue, lacera-lhe a própria carne.

O pai evoca a figura do avô como uma espécie de âncora para a “arca de suas palavras”¹⁰: “nenhum entre nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa” (p.60). Iohána, *pai-patrão*, tenta operar a sutura dos fios da tradição que ameaçam se romper; o tom de suas prédicas é solene, na “velha brochura” em que lê, os textos estão gravados numa “caligrafia grande, angulosa, dura [...]” (p.63), materialização mesma do áspero pão verbal que oferece à família.

Pedro, sólida extensão do tronco, fundamento a partir do qual estende-se o galho direito da família, ecoa o tom emocional-volitivo da palavra paterna – “voz solene [...] voz potente de reprimenda” (p.17). O abraço, logo no início do romance, com que enlaça a “ovelha desgarrada” tem “o peso dos braços encharcados da família inteira” (p.11), afinal o afeto é outra força poderosa a cindir os membros do clã, mas não demora a surgir a vocação “autoritária” de guardião da lei: “abotoe a camisa, André” (p.12).

¹⁰ O termo é aproveitado da autora de *Flores da escrivaniinha*. A crítica se refere à tentativa do escritor iugoslavo Danilo Kiš, de “preservar, na arca de palavras que é a sua obra, uma amostragem de tudo o que cerca, ampara e qualifica a existência dos últimos homens” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.153). Em *Lavoura arcaica* também está em jogo uma operação de salvamento, manter, no bojo da nave familiar, a herança cultural dos antepassados.

Indicamos que há tons emocionais e volitivos diferenciados nas vozes dos personagens que interagem em *Lavoura arcaica*, mas, se quisermos perseguir a complexidade do imbricamento das mesmas, é preciso indagar sob qual “ângulo dialógico el[a]s confrontam ou se opõem na obra.” (BAKHTIN, 1997, p.182). Desde o momento em que é despertado de seu nicho de ensimesmamento, cada olhar, cada movimento de André, cada átomo de sua fala lança miradas em volta, sofre a influência do outro, encrespa-se diante do irmão que encarna a lei. Os avanços e recuos de sua fala, as pausas, o tergiversar do pensamento é resultado da influência exercida pelos *olhos luminosos* do irmão mais velho.

A argúcia de Nassar está em fazer com que as “relações lógicas e concreto-semânticas” se materializem, ganhem autores cujos enunciados expressam determinadas posições (BAKHTIN, 1997, p.184). O papel do autor é distribuir as vozes e fazê-las conflitarem-se. Na arena desse discurso romanesco, a própria ideia é colocada como objeto de disputa – a ideia de união, a importância dos deveres familiares, a força e validade das prédicas paternas. Mas a fala de André não pode remeter diretamente a esse objeto, nem mesmo seu discurso interior está totalmente convicto em relação à ousada perspectiva que assume. Trata-se na verdade da conquista, da afirmação da voz/lugar no palco discursivo. Ao remeter-se ao objeto, a fala de André mira seu(s) interlocutor(es). Há uma visada para a figura pétreia do irmão, mas como a onda violenta de suas palavras ecoa modernas ideologias da revolta, a bateria de seus ataques também é dirigida contra a força da tradição, contra os discursos religiosos, enfim provoca o leitor, incitando-o a tomar um posicionamento.

Praticamente todas as formas de retomada da palavra do outro, que Bakhtin enumera nas obras de Dostoiévski (estilização, paródia, replica dialógica, polêmica velada e aberta, etc.), são encontráveis em *Lavoura arcaica*. A interferência da palavra/imagem do outro no fio do discurso narrativo de André produz fenômenos interessantes tanto na entonação quanto na construção sintática do discurso.

Considerações finais

É o jogo altamente complexo de constituição dialógica do sujeito e seus atos que *Lavoura arcaica* nos oferece. Acompanha-se o posicionamento de André sobre questões

últimas como o valor da família, a validade dos marcos da tradição, a questão do incesto, até então ocultada, num confronto direto com o irmão mais velho que encarna valores tradicionais. Ao mesmo tempo assistimos à gênese de uma consciência submetida a forças poderosas – o sinete da autoridade paterna e as pulsões do afeto e do desejo transfiguradas em ânsia de liberdade.

Como acontece em várias narrativas do autor de *Crime e castigo*, em que a voz do outro é ativa e atinge *desde dentro* o discurso do narrador ou herói, em *Lavoura arcaica* a “fala [de André] perde a sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não solucionada e ambivalente. Semelhante discurso não tem apenas duas vozes, mas também dois acentos; é difícil dar-lhe entonação [...]” (BAKHTIN, 1997, p.199).

Tal como a maioria dos personagens de Dostoiévski, os atores em *Lavoura arcaica* são colocados em situações limítrofes, *não têm alibi*, precisam assumir a responsabilidade por seus atos, e tudo isso cria uma tensão impressionante diante da qual o leitor não consegue ficar incólume. De *Lavoura arcaica* talvez se possa dizer o que Nietzsche expressou sobre *Notas de um subterrâneo*, cujo achado lhe provocou extrema alegria, uma obra em que se faz ouvir a “voz do sangue” (TODOROV, 1980, p.129).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. [Espírito Crítico].

ALTER, R. *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books, 1985.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. O discurso no romance. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. 4. ed. São Paulo: UNESP: Hucitec, 1998, p.71-210.

_____. Os gêneros do discurso. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins e Fontes, 2006, 261-306.

BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record: Altaya, 2003.

BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMPOS, H. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000. [Signos, 16]

- KOSHIYAMA, J. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, A. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.79-100.
- MAIAKÓVSKI, V. *Poemas*. Trad. Augusto e Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- MORSON, G. S e EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MOTA, B. C. *Heterogeneidades discursivas e emergência do sujeito em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. 2002. 126 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.
- NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NASSAR, R. A conversa. *Cadernos de literatura brasileira*, Instituto Moreira Salles, Poços de Caldas, n. 2, p.23-39, set. 1996.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).
- PERRONE-MOISÉS, L. O inventário de Danilo Kiš. In: PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.152-158.
- TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. São Paulo: Rocco, 2003.
- TEZZA, C. Poesia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p.197-217.
- TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Recebido em 02/03/2013

Aprovado em 19/06/2013